Foto–Grafia /o debate na Frente de Esquerda das Artes

Clara de Freitas Figueiredo

Foto–Grafia /o debate na Frente de Esquerda das Artes

dissertação de mestrado apresentada ao **programa de pós-graduação em artes visuais**, área de concentração **teoria, ensino e aprendizagem da arte**, linha de pesquisa **história, crítica e teoria da arte**, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do **Título de Mestre** em Artes, sob a orientação do prof. dr. **Luiz Renato Martins**

São Paulo,
2012.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, desde que citada a fonte.

email: chiarinh@gmail.com

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Figueiredo, Clara de Freitas

Foto-Grafia: o debate na frente de esquerda das artes / Clara de Freitas

Figueiredo . – São Paulo: C. F.Figueiredo, 2012.

196 p. : il.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Luiz Renato Martins.

1. Fotografia. 2. Factografia. 3. Vanguardas russas. 4. Revolução de outubro.
I. Martins, Luiz Renato, orient.. II. Título.

CDD 21.ed. - 770

Nome Clara de Freitas Figueiredo

Título *Foto-Grafia/o debate na Frente de Esquerda das Artes*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Aprovado em

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Agradecimentos

Ao orientador Luiz Renato Martins e a todos(as) que contribuíram no processo de construção deste trabalho: Anand F. Figueiredo, Annateresa Fabris, Amanda M. Batista, Beatriz F. Figueiredo, Camilla Rocha da Silva, César Félix, Davide Di Bella, Elza Ajzenberg, Gustavo Motta, João B. A. Figueiredo, Leonardo Almeida, Lucas Amaral, Mabel Fricke, Michel Silva, Paulo C. Simões, Pedro Bonacina, Peterson Pessoa, Polly Rosa, Rafael Schincariol, Silvia R. Simões e Yuri Gama.

Resumo

Frente à Revolução Bolchevique (1917), as vanguardas artísticas soviéticas foram levadas a um processo de revolução da própria ideia de arte, processo esse que gerou debates acirrados e colocou em questão a própria distinção tradicional entre arte e vida. Foi nessa atmosfera revolucionária que as vanguardas construtivistas–produtivistas emergiram. Num segundo momento, diante da crescente censura por parte das forças stalinistas em ascensão, as vanguardas construtivistas–produtivistas se uniram a outros setores de vanguarda, organizando a “Frente de Esquerda das Arte” – LEF (1922–1928). A Frente, por meio das revistas *Lef* (1923–1926) e *Novyi Lef* (1927–1928), veiculava teorias, produções e debates. Frente à demanda de uma arte a serviço da construção da vida, surgem, sintetizadas na proposta *factográfica*, a ênfase na fotomontagem, na fotografia, na montagem cinematográfica e na literatura dos fatos. Objetivando identificar o que talvez tenha sido uma das aproximações mais ricas entre fotografia e política, o presente trabalho tem como propósito central investigar, nesse ambiente de práxis revolucionaria, o debate sobre a fotografia.

Palavras–chave

Fotografia; *Factografia*; LEF; Revolução de Outubro.

Abstract

Facing the Bolshevik Revolution (1917), the Soviet artistic *avant-garde* movements were taken to a process of revolution of the very idea of art, process that engendered fierce debates and put in question the traditional distinctions between art and life. It was from this revolutionary atmosphere that the constructivist-productivists emerged. Later on, given the increasing censorship by Stalinist forces on the rise, the avant-garde constructivist-productivist joined other sectors of the leading movements organizing the "Left Front of Art" – LEF (1922–1928). The Front propagated theories, productions and debates through the journals of Lef (1923–1926) and Novyi Lef (1927–1928). Facing the demand for a kind of art in service of the construction of a life arises in a summarized *factographic* proposal the emphasis on the use of photomontage, photography, film editing and literature of the facts. On the perspective of identifying what had been, maybe, one of the richest approaches between photography and politics, the present work has as its central purpose to investigate the debate about photography in this atmosphere of revolutionary praxis.

Key-words

Photography; *factography*; LEF; October Revolution.

Lista de imagens

Imagem 1. RODCHENKO, A., Fotomontagem, não publicada, para a capa da revista *Lef*, 1923.

Cap. 1

Imagem 1. anônimo, "O ataque ao palácio de Inverno em Petrogrado, em outubro de 1917", Rússia, 1917.

Imagem 2. anônimo, "Homens que ganham alguns rublos por mês comem um prato de kacha num traki", Russa, 1917, in: Paris, L 'Illustration /Sygma.

Imagem 3. MOOR, D., Cartaz: "Você já alistou-se como voluntário?", 1918.

Imagem 4. STEPANOVA, V., Cartaz: "Camaradas, tragam seus martelos para forjarmos a nova palavra", 1919.

Imagem 5. LEBEDEV, V., Cartaz: "Camponês, se não queres alimentar os latifundiários, alimente o fronte vermelho", Museu Central de História Contemporânea da Rússia, 1919.

Imagem 6. APSSIT, A., Cartaz: "Com o peito defenderemos Petrogrado", Museu Central de História Contemporânea da Rússia, 1919.

Imagem 7. LISSITZKY, E., Cartaz: "Bata os brancos com a cunha vermelha", Museu Central de História Contemporânea da Rússia, 1919.

Imagem 8. anônimo, Cartaz: "1º de maio 1919", Museu Central de História Contemporânea da Rússia, 1919.

Imagem 9. TATLIN, V., desenho do monumento para a Terceira Internacional, exposto em Moscou, 1920. In: Punin, Pamyat' III Internatsionala, 1920.

Imagem 10. anônimo, fotografia do modelo do monumento para a Terceira Internacional, exposto em Moscou, 1920. In: Punin, Tatlin (Protiv kubizma), 1921

Imagem 11. RODCHENKO, A., *Sovdep, desenho para a casa dos soviets*, 1920.

Imagem 12. MALEVICH, K., *Quadrado negro sobre fundo branco*, 1915. In: The State Tretyakov Gallery, Moscow.

Imagem 13. RODCHENKO, A., *Pintura não objetiva*, 1919. In: The Museum of Modern Art (MoMA), NY.

Imagem 14. RODCHENKO, A., *Composição sobre branco nº 90. "Linearismo"*, 1919.

Imagem 15. RODCHENKO, A., *Construção espacial nº8 (Círculo dentro de um círculo), da série "superfícies refletoras"*, 1920-1921.

Imagem 16. RODCHENKO, A., Pôster do Filme "O Encouraçado Potemkin" de S. Eisenstein", 1925.

Cap. 2

Imagem 1. Modelos de móveis multifuncionais: uma cama se transforma em cadeira e uma cama dobrável. Fotografia reproduzido na *Lef*, nº 3, 1923.

Imagem 2. ZEMLYANITSYN, B., cadeira dobrável (*skaladnoi stul*), 1927-1928, realizada sob orientação de Lissitzky, em seu atelier. Fotografia reproduzida no *Stroil'stvo Mosky*, nº10, 1929.

Imagem 3. TATLIN, V., *desenho para uma multifuncional prato de metal: prato + pote + bule + frigideira*, 1923. In: A.A. Bakhrushin Museu Estatal Central de Teatro, Moscou.

Imagem 4. RODCHENKO, A., Desenho de traje, masculino, para o trabalho, 1922.

Imagem 5. KAUFMAN, M., fotografia de A. Rodchenko em pé, antes de desmontar a construção espacial (usando uma roupa projetada por ele e costurada por Stepanova), 1922.

Imagem 6. anônimo, *Lênin em Gorki, Ago./Set. de 1922*.

Imagem 7. anônimo, *Trotsky e alguns membros da oposição de esquerda*, 1927.

Imagem 8. anônimo, *Lev Kamenev (1883-1936)*.

Imagem 9. anônimo, *Grigory Zinoviev (1883-1936)*.

Imagem 10. anônimo, *Iosif Stalin (1878-1953)*.

Imagem 11. CHEPTSOV, E. M., *Sessão de uma célula rural*, 1924.

Imagem 12. KATSMAN, E. A., 1924, in: (AKhR) Exhibition Catalogue , Kazan: The House of Tatar Culture, 1929.

Imagem 13. KATSMAN, E. A., 1927, in: (AKhR) Exhibition Catalogue , Kazan: The House of Tatar Culture, 1929.

Imagem 14. KATSMAN, E. A., 1927, in: (AKhR) Exhibition Catalogue , Kazan: The House of Tatar Culture, 1929.

Imagem 15. RODCHENKO, A., *Vladimir Maiakóvski*, 1924.

Imagem 16. RODCHENKO, A., *O escritor Serguei Tretiakóv*, 1928.

Imagem 17. anônimo, *Aleksandr Ródchenko e Varvara Stepanova*, 1923, in: Arquivo A. Rodchenko e V. Stepanova, Moscou.

Imagem 18. anônimo, *Serguei Eisenstein (1898-1948)*.

Imagem 19. RODCHENKO, A., *Osip Brik (imagem produzida para a capa da revista LEF)*, 1924.

Imagem 20. anônimo, *Dziga Vertov, (1896-1954)*.

Imagem 21, 22 e 24. anônimo, fotos da primeira encenação de *O Percevejo*, Moscou, 1929.

Imagem 23. anônimo, equipe de produção de *O Percevejo*, reunida em 1929. (De pé, Rodchenko e Maiakovski, sentados, Dmitri Shostakóvstch e Vsiévold Meyerhold.)

Cap. 3.

Imagem 1. RODCHENKO, A., “*Cor vermelha*”, “*Cor amarela pura*” e “*Cor azul puro*”, 1921.

Imagem 2. STEPANOVA, V., Estrutura plana.

Imagem 3. RODCHENKO, A., crise (fotomontagem para a coletânea de poemas Liot [Voo]), 1923.

Imagem 4. RODCHENKO, A., Capa do livro “Pro eto” (Sobre Isso) de Maiakovski, 1923.

Imagem 5. RODCHENKO, A., Fotomontagem para a ilustração do livro “Pro eto” (Sobre Isso) de Maiakovski, 1923.

Imagem 6. KLUTSIS, G., Pintura Cidade dinâmica, 1919–1921.

Imagem 7. KLUTSIS, G., Fotomontagem Cidade dinâmica, 1919–1921.

Imagens 8 e 9. RODCHENKO, A., Fotomontagem para a ilustração do livro “Pro eto” (Sobre Isso) de Maiakovski, 1923.

Imagens 10, 11, 12, 13 e 14. RODCHENKO, A., Vladimir Maiakovski, 1924.

Imagem 15. RODCHENKO, A., quarta capa do livro “Conversa com um inspetor financeiro sobre poesia”, de V. Maiakovski, 1926.

Imagens 16. MALEVICH, K.; CHASHNIK, N. S., *Desenhos de porcelanas suprematistas*, 1922, in Russkoe iskusstvo, nº 2/3, 1923

Imagem 17. STEPANOVA, V., *Padronagem para estampa de tecidos*, 1924.

Imagem 18. RODCHENKO, A., *Stepanova* (na foto Stepanova está usando um vestido com a estampa desenhada por ela), 1924.

Cap. 4

Imagem 1. RODCHENKO, A., capa da Revista *Novyi Lef*, nº 1, 1927.

Imagem 2. RODCHENKO, A., cartaz de lançamento da *Novyi Lef*, 1927. De cima para baixo, da direita para a esquerda: Tretiakov, Brik, Maiakovski, Rodchenko, Asiév, Cklóvskii, Lavinski, Eisenstein, Pertsov, Pasternak, Zhemchuzhni, Neznamov, Kirsanov, Vertov, Stepanova e Kushner.

Imagem 3. RODCHENKO, A., capas da Revista *Lef*, nº 1, 2 e 3, 1923.

Imagem 4. RODCHENKO, A., capas da Revista *Lef*, 1923 e 1924.

Imagem 5. RODCHENKO, A., capas da Revista *Novyi Lef*, nº 2, 3, 4, 6 e 7, 1927.

Imagem 6. RODCHENKO, A., capas da Revista *Novyi Lef*, nº 1, 10 e 11, 1928.

Imagem 7. anônimo, “Lênin dirige-se a uma multidão em Petrogrado”, Rússia, 1917.

Imagem 8. BRODSKY, Isaak, *Lênin na fábrica Putilov em maio* 1917, 1929.

Imagem 9. KRIKHATZKIJ, W., *Soldado do Exército Vermelho I*.

Imagem 10. KRIKHATZKIJ, W., *Soldado do Exército Vermelho II*.

Imagem 11. ARKADI, S., *Parada na praça vermelha – Viva!*, 1924.

Imagem 12. ARKADI, S., *Soldado do Exército Vermelho*, 1924.

Imagem 13. ARKADI, S., *aldeia Kolomenskoye – mãe alimentando em campo arado*, 1927.

Imagem 14. ARKADI, S., *Exército Vermelho em caminhada de esqui*, 1927.

Imagem 15. ARKADI, S., *Exercícios matinais*, 1927.

Imagens 16, 17, 18, 19 e 20. RODCHENKO, A., *fotografias da série: prédio da rua Miasnitskaia*, 1925.

Imagens 21. Artigo de Brik, “O que o olho não vê”, na revista Sovetskoe Kino, nº 2, 1926.

Imagens 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28 RODCHENKO, A., *Vladimir Maiakovski*, 1924.

Imagem 29. SADER, A., *O pintor Gottfried Brockmann*, 1924.

Imagem 30. SADER, A., *O desempregado*, 1928.

Imagem 31. SADER, A., *O pedreiro*, 1928.

Imagem 32. SADER, A., *O cozinheiro*, 1928.

Imagem 33 e 34. RODCHENKO, A., *Mãe*, 1924.

Imagem 35. Capa da revista *Sovetskoe Foto*, nº10, 1927.

Imagem 36. RODCHENKO, A., cartaz para o *Kinoglaz* (cinema-olho) de D. Vertov, 1924.

Imagem 37. KOVRIGIN, V., *Rodchenko no Canal Volga em Moscou*, 1930.

Imagem 38. frame do filme *Homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, 1928.

Imagem 39, 40 e 41. RODCHENKO, A., *fotografias da série: prédio da rua Miasnitskaia*, 1925.

Imagem 42. Still do filme “O homem com uma câmera”, de Vertov, 1929.

Imagem 43. Capa do livro *Pintura, fotografia, filme*, de Lász6 Moholy-Nagy, publicado na Alemanha em 1925 e na Rússia em 1929.

Imagem 44. Capa do livro *América: livro de imagens de um arquiteto*, do arquiteto Erich Mendelsohn (1895–1953), publicado na Alemanha em 1926, com um prefácio de Lissitzky.

Imagem 45. Capa da revista *Sovetskoe Foto*, nº 8, 1928. A fotografia utilizada é de um autor anônimo e, provavelmente, foi retirada do livro de M. Nagy, *Pintura, Fotografia, Filme*, de 1925.

Imagem 46. Página da *Sovetskoe Foto*, nº4, abril de 1928.

Imagem 47. RODCHENKO, A., *Barcos*, 1926.

Imagem 48. MARTINS, D., (USA), 1925.

Imagem 49. RANGER-PATZSCH, (Alemanha) *Chaminé*, 1924.

Imagem 50, 51 e 52. RODCHENKO, A., *Pinheiros*, 1927.

Imagem 53. Conjunto de fotografias anexadas por Rodchenko à sua *Carta aberta*: “Verdadeira ignorância ou truque baixo?”, publicada na *Novyi Lef*, nº6, 1928.

Imagem 54. FRIDLYAND, S., *Torre de rádio Shukhov*

Imagem 55. FRIDLYAND, S.

Imagem 56. FRIDLYAND, S.

Imagem 57. M. H. Flach, *Ponte Hohenzollern, Colônia*.

Imagem 58. RODCHENKO, A., capa da revista *Novyi Lef*, nº 8, 1928.

Imagem 59. KNUD LONBERG-HOLM, *O prédio woolworth, Nova York*, C. 1924.

Imagem 60. Imagem de fotógrafo anônimo, utilizada por Rodchenko como ilustração do texto “Os caminhos da fotografia contemporânea”, publicado na *Novyi Lef*, nº 9, 1928.

Imagem 61. RODCHENKO, A., *Vidro e luz*, 1928.

Imagem 62. RODCHENKO, A., *Usina elétrica (foto-reportagem e fotos para a revista Daesh*, nº 12), 1929.

Imagem 63 e 64. RODCHENKO, A., *AMO* (respectivamente, capa e foto-reportagem para a revista *Daesh*, nº 14), 1929.

Conclusão

Imagem 1 e 2. (respectivamente: original e alterada por Stalin) anônimo, “Lênin dirige-se a uma multidão em Petrogrado”, Revolução Russa, 1917.

Na segunda imagem, Trotsky foi retirado da fotografia.

Imagem 3 e 4. (respectivamente: original e alterada por Stalin) Na segunda imagem o comissário do partido soviético Nikolai Yezhov (1895–1940) foi retirado da fotografia.

Imagem 1. RODCHENKO, A., *Natureza-morta com Leica e caderno*, (foto realizada para a capa da revista *Jornalist*) 1930.

Sumário

Introdução	2
Capítulo 1. “O elo umbilical com a Revolução”	7
1.1. Preâmbulo	8
1.2. “Você já se alistou como voluntário?”	10
1.3. “Camaradas, tragam seus martelos”	12
1.4. “Bata os brancos com a cunha vermelha”	18
1.4.1. O fim do “Comunismo de Guerra”	20
1.4.2. Oposição Operária	25
1.5. “ <i>Pervaya konstruktivistov gruppa Rabótchaia</i> ”	27
1.5.1. O “elo umbilical”	32
1.6. A Rebelião de Kronstadt	37
1.7. “Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc.”	39
Capítulo 2. “O suicídio da pintura”	44
2.1. “Um passo atrás para dar dois à frente”	45
2.2. “convido o leitor a assistir nas páginas seguintes o ‘batismo’ [...] da ‘maestria produtivista’”	48
2.2.1. o re-direcionamento para a produção...	50
2.3. “fluxos e refluxos da Revolução”	58
2.3.1. “as contradições que a revolução comporta”	59
2.3.2. “Uma noiva vermelha!”	64
2.3.3. “um iminente casamento vermelho”	67
2.3.4. Oposição Unificada	70
2.4. “Um processo não totalmente pacífico”	73
2.4.1. O Realismo Heróico	76
2.4.2. O “Duelo Mortal”	78
Capítulo 3. A “guerra irreconciliável contra a arte” “mata o romance”	83
3.1. Preâmbulo	84
3.2. A crise da <i>faktura</i>	86
3.2.1. A transição segundo o esquema de Buchloh	89
3.3. A função da fotomontagem como transição	93
3.3.1. “A fotomontagem me levou à fotografia”	96
3.4. “Do cavalete à máquina”	98
3.4.1. As tentativas de inserção nas fábricas...	100
3.4.2. “e a impossibilidade de uma realização total e imediata do projeto produtivista”	102
3.5. “Romanticidas”	105
3.5.1. do cinema “não-encenado” à prosa “sem enredo”	107
3.5.2. A dissolução do Enredo	109
3.5.3. A biografia do objeto, segundo Tretiakov	114
3.5.4. A Coletânea Literatura fakta	115

Capítulo 4. “A batalha entre o momento e a eternidade” ou entre o documento e a farsa	121
4.1. Preâmbulo	122
4.2. Frente à “Realidade das Impressões” a LEF convocou os fatos	126
4.2.1. “O antigo e o novo”	132
4.3. “a fotografia está suplantando a pintura. A pintura resiste e não quer se render”	136
4.4. “nós precisamos achar, nós estamos procurando, e nós vamos encontrar”	145
4.4.1. “O cinema e o foto-olho devem criar os seus próprio pontos de vista”	146
4.4.2. “Somente uma pessoa iletrada pode falar sobre a propriedade de um ponto”	151
4.3. “Não existe algo como fotografia à LEF”	158
4.4.4. de gerais à líderes operários...	162
4.4.5. “Quando duas personagens brigam, a que tem razão é, habitualmente, uma terceira”	169
 Considerações Finais	 177
 Referências Bibliográficas	 183

Poderia ter partido do debate ainda mais antigo e não menos estéril sobre a relação entre forma e conteúdo, sobretudo na literatura política. Essa problemática não tem hoje boa reputação, e com toda justiça. Ela é considerada o caso exemplar da tentativa de abordar fenômenos literários de modo antidialético, através de estereótipos. Bem, mas qual seria o tratamento dialético da mesma questão?¹

Introdução

– “A batalha entre o momento e a eternidade” ou entre o documento e a farsa

Em 1928, por meio de um longo debate realizado nas páginas da *Novyi Lef*, o crítico literário e teórico produtivista O. Brik (1888–1971), o fotógrafo construtivista A. Rodchenko (1891–1956), o poeta e *factógrafo* B. Kushner (1888–1937) e o crítico literário, escritor e *factógrafo* S. Tretiakov (1892–1937) tentaram estabelecer o elemento responsável pelo caráter revolucionário da fotografia. Ao longo de nove meses (abril–dezembro), os cinco integrantes da Frente de Esquerda das Artes apresentaram seus pontos de vista.

Em linhas gerais, Brik e Rodchenko apontaram a necessidade de se revolucionar o processo de produção e recepção da própria fotografia. Já Kushner defendeu a primazia do conteúdo, enquanto Tretiakov, retomando a perspectiva da “encomenda social”², propôs a submissão do conteúdo e da forma à função.

Por sua vez, Walter Benjamin (1892–1940), em *O autor como produtor* (1934), ao discutir a produção de uma obra artística de “tendência”³, parece sintetizar o debate da LEF e afirmar a pertinência da combinação de todos os elementos levantados em 1928⁴.

¹ BENJAMIN, W., “O autor como produtor”, (1934), in BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaaios sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin, S. Paulo, Brasiliense, pp.120–137, 1994, p.121.

² Sobre a noção de “encomenda social” consultar subcapítulo “2.2.1. o redirecionamento para a produção...” do capítulo 2. Conferir também ALBERA, François, *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia de forma em Stuttgart*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, pref. Luiz Renato Martins, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, pp. 180–182.

³ “O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. [...] Sua atividade é orientada em função daquilo que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência”. Cf. BENJAMIN, W., “O autor... *op. cit.* p. 120. Essa noção de tendência apresentada por Benjamin se aproxima muito da noção de “encomenda-social” produtivista.

⁴ Cf. BENJAMIN, W., “O autor como... *op. cit.*

– “O elo umbilical com a Revolução” e “O suicídio da pintura”

A recepção ocidental das produções e discussões fotográficas das vanguardas russas se deu principalmente via MoMA (Museu de Arte Moderna de NY). Entre dezembro de 1927 e fevereiro de 1928, Alfred Barr Jr. (1902–1981), então diretor técnico do MoMA, esteve na Rússia. Com esta viagem, Barr entendia entrar em contato com os artistas e as produções das vanguardas russas construtivistas–produtivistas. Conforme se pode constatar em seu diário⁵ e no texto *El LEF y el arte soviético*⁶, Barr encontrará na Rússia não os esperados clichês geométricos, mas uma inteira proposta política de “proporcionar à arte uma importante função social”⁷.

Entretanto, a veiculação de tais obras, por parte do próprio Barr, se deu de forma descontextualizada e esvaziada de seu léxico político. Em 1936, na exposição *Cubism and Abstract Art*, Barr apresentou ao ocidente as produções das vanguardas russas como um simples desdobramento do cubismo⁸.

Outro elemento que teria contribuído para a despolitização das produções fotográficas da LEF foi o próprio processo histórico repressivo no qual tais debates foram inseridos. Segundo a historiadora russa radicada nos Estados Unidos Margarita Tupitsyn, a primeira pesquisa sobre a história da fotografia soviética teria sido realizada em 1958, pelo historiador russo Sergei Morozov. Na obra intitulada *Arte fotográfica soviética*, o historiador russo, com receio de represálias e censuras, teria optado por abordar a fotografia soviética a partir de parâmetros pictóricos⁹, anulando todo o seu conteúdo político.

A descontextualização e o esvaziamento das produções fotográficas das vanguardas russas teriam levado a uma espécie de esquartejamento da obra. Em sua recepção ocidental, fotografias, fotomontagens, propagandas e pinturas geométricas foram sistematicamente veiculadas enquanto objetos autônomos, desprovidos de seu referente histórico e de sua sintaxe.

⁵ BARR, A., “Russian Diary”, *October 7*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 10–51, winter de 1978.

⁶ In BARR, A., *La Definición del Arte Moderno*, trad. Gian Castelli, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

⁷ Texto em espanhol: “proporcionar al arte una función social importante”. Cf. *Idem*, p. 160.

⁸ Cf. DICKERMAN, Leah Anne, *Aleksandr Rodchenko’s Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*, Tese de doutorado, Departamento de Filosofia, Universidade de Columbia, 1997, p. 12.

⁹ Cf. TUPITSYN, Margarita, “The Histories of the Soviet Photograph at Home and Abroad”, *History of Photography*, vol. 24, nº 4, winter 2000.

Mais recentemente, vários pesquisadores da questão russa, referidos ao longo deste trabalho, vêm realizando uma leitura “à contrapelo”, restituindo, então, às produções dos artistas de vanguarda o seu conteúdo político.

De modo análogo, a presente pesquisa busca construir uma argumentação contrária à versão formalista da história da arte. Para tanto, parte do pressuposto de que as discussões e os objetos artísticos produzidos pelas vanguardas ligadas à LEF são frutos do contexto histórico revolucionário e da própria revolução da arte, ligada dialeticamente àquele.

Na tentativa de explorar o que foi possivelmente um dos casos mais originais e frutíferos do diálogo entre fotografia e política, o presente trabalho pretende estudar a emergência da fotografia, partindo da hipótese de que seu surgimento é fruto da continuidade entre a “o suicídio da pintura” e a “morte do romance”¹⁰. Para tanto, parte-se de três pressupostos:

1. O construtivismo russo, à diferença do estudado mediante a corrente formalista da história da arte, foi um movimento artístico imbuído de ideais revolucionários e ligado, umbilicalmente, à Revolução Russa, bem como a um processo de revolução da própria concepção de arte.
2. O produtivismo emergiu como radicalização crítica do construtivismo, na busca de uma arte mais condizente com as necessidades históricas da sociedade revolucionária em construção.
3. A *factografia* (“morte do romance”) nasceu na literatura enquanto resposta aos anseios produtivistas do grupo LEF, dando continuidade às produções teóricas e artísticas de tais vanguardas.

– A “guerra irreconciliável contra a arte” “mata o romance”

Recuperar o debate sobre fotografia da Frente de Esquerda de Artes passa, então, pelo processo que levou os artistas vinculados à LEF da *faktura* à *factografia*, abordando obrigatoriamente a produção de cartazes, decomposição da pintura, tentativa de inserção nas fábricas, fotomontagem, propaganda, poesia, teatro, cinema e a literatura dos fatos.

¹⁰ Sobre os termos “suicídio da pintura” e “morte do romance”, verificar respectivamente os subcapítulos “3.2. A crise da *faktura*” e “3.5. ‘Romanticidas’” do capítulo 3.

Entre 1918 e 1928, no cenário soviético, uma série de transformações políticas e econômicas se deu – guerra civil (1918–1921) e Oposição Operária (1920–1921), implementação da NEP (1921–1928) e massacre de Krostandt (1921), ascensão de Stalin (1925) e formação da “Oposição Unificada” (1926–1927). Neste período, mediante a noção produtivista de “encomenda social”, a LEF direcionou seu programa “artístico”.

Tendo em vista a noção de “encomenda social”, faz-se necessário, então, uma apresentação simultânea dos acontecimentos históricos contemporâneos e dos processos ocorridos na esfera das artes, seguida da reflexão em torno dos pontos mais significativos.

Conforme se pode constatar, a fotografia e a *factografia* se consolidaram quando a LEF já estava saindo de cena. Nestes termos, recuperar o debate de 1928 consiste, também, na recuperação das bases do momento inicial das discussões sobre uma fotografia de esquerda na União Soviética¹¹. Essa afirmação adquire sentido se considerada em conjunção com a noção de escritor “operativo” (1929) de Tretiakov, ou o “Programa da seção de fotografia do grupo Outubro” (1930)¹², ou mesmo os textos de Walter Benjamin “Pequena história da fotografia” (1931)¹³ e “O autor como produtor” (1934)¹⁴.

¹¹ A partir de 1924, Rodchenko começou a fotografar esporadicamente. Entretanto, de acordo com registros do diário de Stepanova, seria apenas em setembro de 1927 que eles montariam uma “câmera escura” própria e somente em agosto de 1928 que Rodchenko passaria a fotografar com mais frequência e a trabalhar como fotógrafo. Cf. *Alexander Rodchenko: Revolução na fotografia*, curadora Olga Sviblova, Org. Alexander Lavrentiev, trad. Bruno Gomide, Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, 2010, (catálogo da exposição), p. 219. Cabe, ainda, ressaltar que a aquisição da câmera Leica, por parte de Rodchenko, se deu apenas em 1928. A Leica foi lançada em 1925, era uma câmera bem mais leve, menor e usava o filme 24 x 36 mm (inventado para o cinema), que possibilitava inúmeras exposições num único filme. Por sua leveza e a utilização do filme de 35mm, a Leica proporcionou uma grande renovação técnica na fotografia, principalmente no fotojornalismo. Seria apenas com a aquisição da Leica que Rodchenko teria um subsídio tecnológico apto a responder às suas propostas fotográficas (serialidade, rapidez e grande mobilidade). Como ele afirmaria, mais tarde, em 1939, “aos seus esforços, lhe respondia amorosamente uma Leica negra, com corpo de níquel e vidro”. Cf. RODCHENKO, A., “Blanco y Negro: Autobiografía”, trad. Art in Translation, S.L., 1939, in RODCHENKO, A., *Cartas de Paris [1925]*, prólogo Ginés Garrido, trad. Sergio Mendonza e Ginés Garrido, La Fábrica, Madrid, pp. 161–165, 2009, p. 165.

¹² Sobre a noção de escritor “operativo” e o “Programa da seção de fotografia do grupo Outubro”, consultar subcapítulo “4.4.5. Quando duas personagens brigam, a que tem razão é, habitualmente, uma terceira”, do capítulo 4.

¹³ BENJAMIN, W., “Pequena história da fotografia”, (1931), in BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaios sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas*, v. 1, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin, S. Paulo, Brasiliense, pp. 91–108, 1994.

¹⁴ BENJAMIN, W., “O autor como... *op. cit.*”

КЛИНОМ

КРАСНЫМ

БЕЙ

БЕЛЫХ

Capítulo 1

“O elo umbilical com a Revolução” _a guerra civil e o surgimento do construtivismo¹⁵

1.1. Preâmbulo

Walter Benjamin (1892–1940), em *Teses sobre o conceito de história*¹⁶, afirmou que a “consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria das classes revolucionárias no instante de sua ação”¹⁷. A Revolução de Outubro proporcionou – mesmo que por um breve período – a perspectiva de ruptura e redirecionamento histórico, destacados por Benjamin.

Também Trotsky (1879–1940), em *Literatura e Revolução*¹⁸, escreveu sobre o caráter de ruptura da Revolução de Outubro, afirmando que a revolução bolchevique de 1917 “não destruiu somente o governo de Kerenski, mas todo o regime social baseado na propriedade privada. Esse regime tinha sua própria cultura e sua literatura oficiais. A derrota dele arrastaria, assim, a literatura de antes de outubro”¹⁹.

A Revolução de Outubro e o desejo de revolução e ruptura na arte potencializaram e redirecionaram a produção das vanguardas russas. O historiador francês François Albera²⁰ afirma que, naquele período, parecia não existir artista que estivesse fora dos acontecimentos sociais e políticos, seja por meio da produção de cartazes ou da decoração de ruas e praças, seja por meio de tarefas institucionais: todos estavam, de uma forma ou de outra, “inseridos na revolução”²¹. O construtivismo, em particular, apareceu como um dos grandes frutos desse processo revolucionário. Como afirmou Maiakovski (1893–1930), em

¹⁵ A expressão “O elo umbilical com a Revolução” foi extraída de MARTINS, L. R., “O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin”, *ARS*, ECA-USP, São Paulo, v. 2, Ano1, n. 2, pp. 57–71, dez., 2003. A expressão visa ressaltar a vinculação direta e de primeira hora do construtivismo com o movimento revolucionário de outubro (1917) e a guerra civil subsequente (1918–1921).

¹⁶ BENJAMIN, Walter, *apud* LÖWY, Michael, *Walter Benjamin aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, trad. Wanda Nogueira Caldeira, [trad. das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, São Paulo, Boitempo, 2005.

¹⁷ Cf. *Idem*, p. 123.

¹⁸ TROTSKY, Leon, *Literatura e Revolução*, trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira, Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

¹⁹ Cf. *Idem*, p.39.

²⁰ ALBERA, François, *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia de forma em Stuttgart*, trad. Eloisa Araújo Ribeiro, pref. Luiz Renato Martins, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

²¹ Cf. *Idem*, p. 169.

1923, “pela primeira vez, uma palavra nova no campo da arte – construtivismo – veio da Rússia, não da França”²².

A presente pesquisa busca construir uma argumentação contrária à versão formalista da história da arte. Para tanto, parte do pressuposto de que as discussões e os objetos artísticos produzidos pelas vanguardas construtivista, produtivista e pela LEF (Frente de Esquerda das Artes) são frutos do contexto histórico revolucionário e da própria revolução da arte. Faz-se necessário, então, uma apresentação simultânea dos processos artísticos e dos acontecimentos históricos contemporâneos, associada à reflexão em torno dos pontos mais significativos.

Nessa medida, os capítulos 1 e 2 buscarão apresentar os elementos históricos centrais posteriores (1918–1928) à Revolução de Outubro²³ e investigar suas relações com o surgimento das vanguardas construtivista–produtivista e da Frente de Esquerda das Artes.

Imagem 1. anônimo, “O ataque ao palácio de Inverno em Petrogrado, em outubro de 1917”, Rússia, 1917.

Imagem 2. anônimo, “Homens que ganham alguns rublos por mês comem um prato de *kacha* num *traki*”, Russa, 1917, in: *Paris, L'illustration / Sygma*.

²² *Apud* ALBERA, F., *op. cit.*, p. 165.

²³ Conforme explica Reed, em *Dez dias que abalaram o mundo*, a revolução que levou os bolcheviques ao poder ocorreu em 7 de novembro de 1917, ou 25 de outubro de 1917 segundo o calendário juliano, então em uso na Rússia. Cf. REED, John, *Dez dias que abalaram o mundo*, trad. Bernardo Ajzenberg, Rio de Janeiro, Record, 1976, p. 10. Porém, o termo “Revolução de Outubro” se tornou clássico, sendo adotado por grande parte dos pesquisadores e estudiosos do assunto. Cabe ressaltar que todas as outras datas serão citadas conforme o calendário gregoriano.

1.2. “Você já se alistou como voluntário?”²⁴

A 25 de outubro (estilo antigo, equivalente a 7 de novembro pelo calendário ocidental, introduzido alguns meses depois) a Guarda Vermelha, composta principalmente de trabalhadores de fábricas, ocupava os pontos-chave da cidade e avançava sobre o Palácio de Inverno. Foi um Golpe incruento. O Governo Provisório desmoronou sem resistência. [...] O golpe foi dado para coincidir com o Segundo Congresso dos *Soviets* de Trabalhadores e Soldados de Toda a Rússia, que se instalou na noite seguinte [...] O congresso declarou dissolvido o Governo Provisório e transferiu a autoridade para os *Soviets*, aprovando por unanimidade três importantes decretos [...] O primeiro era uma proclamação, em nome do “Governo dos Trabalhadores e Camponeses”, propondo a todos os povos e governos beligerantes negociações para uma “paz justa e democrática” [...] O segundo era um decreto sobre a terra [...] A propriedade privada da terra era abolida para sempre. O direito de uso da terra era concedido a “todos os cidadãos (sem distinção de sexo) do Estado russo, que desejassem cultivá-la com seu próprio trabalho” [...] O terceiro decreto [...] criava um Conselho dos Comissariados do Povo (*SOVNARKOM*) como Governo Provisório dos Trabalhadores e Camponeses, para administrar o país sob autoridade do Congresso dos *Soviets* de Toda a Rússia e de sua comissão executiva²⁵.

A Revolução de Outubro instituiu o primeiro Governo Operário num país “essencialmente camponês”²⁶ e bastante desgastado pela Primeira Guerra

²⁴ A Frase “Você já se alistou como voluntário?” foi retirada do cartaz feito por D. Moor, em 1918, para convocar a população a se alistar no Exército Vermelho. In: *Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa, 1904–1942*, curador Evandro Salles, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, Catálogo de Exposição, p. 42. (Imagem 3)

²⁵ Cf. CARR, Edward Hallett, *Revolução russa de Lênin a Stalin 1917–1929*, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1981, pp. 15–16.

²⁶ De acordo com Bahro, na Rússia pré-Revolucionária, mais de 90% da população ainda vivia e trabalhava no campo. Cf. BAHRO, Rudolf, *A alternativa para uma crítica do socialismo real*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. Na esteira de Bahro, Rodrigues afirma que: “A Rússia não havia experimentado um desenvolvimento capitalista evolutivo clássico típico dos países centrais da Europa. Sua indústria, apesar de moderna e concentrada, era recente e introduzida por cima, isto é, pelo czarismo, como forma de suprir centralmente suas necessidades de defesa frente à competição com as potências europeias. A base técnica da indústria e da economia russa estava em um grau bastante inferior à Inglaterra, França, Alemanha e aos Estados Unidos. Mesmo nas maiores cidades, podia-se ainda respirar o ambiente rural. O proletariado era de formação bastante recente, por isso meio operário meio camponês”. Cf. RODRIGUES, Rogério P., *O colapso da URSS: um estudo das causas*, orientador Osvaldo Coggiola, Tese de Doutorado, Departamento de História Econômica, Universidade de São Paulo – USP, 2006, p. 33.

Mundial. Conforme afirmou Lênin, “a cadeia partiu-se no seu elo mais fraco. Mas foi a cadeia e não somente o elo que se quebrou”²⁷. Lênin, bem como a maior parte dos bolcheviques, tinha plena consciência do atraso material e cultural em que se encontrava a Rússia de 1917. Entretanto, eles acreditavam que a Revolução de Outubro agiria como estopim de outras revoluções nos países mais industrializados, os quais viriam em “socorro” da União Soviética.

Os três anos sucessivos à Revolução Bolchevique foram marcados por uma defesa feroz do Estado Proletário e uma forte esperança na “onda revolucionária” que se alastraria pela Europa Ocidental. Segundo Trotsky, “a missão e o dever da classe operária que conquistou o poder depois de uma larga luta, são fortalecê-lo [...], assegurar definitivamente a sua dominação [...] e, destruir [...] todas as tentativas feitas para arrancá-lo de seu domínio”²⁸. No final de 1917, os antigos generais czaristas começaram a articular-se com os cossacos e com as forças estrangeiras em solo russo, o que levaria mais cedo ou mais tarde à guerra civil. Em 23 de fevereiro de 1918, o Exército Vermelho foi criado²⁹.

A reação à Revolução de Outubro não demorou muito. A guerra civil foi antecipada por dois fatores:

O primeiro foi o levante da legião tcheca em maio de 1918. Eram 50 mil homens que lutavam na Rússia contra a Alemanha. Depois da paz, decidiu-se a sua evacuação para a Europa. [...] Quando os bolcheviques tentaram desarmá-la, os tchecos se insurgiram, ocupando cidades e se transformando num temível instrumento militar contra o governo soviético. O segundo fato foi a insurreição dos SRs³⁰ de esquerda. Começou em 6 de julho de 1918 com a eliminação do

²⁷ Apud TROTSKY, Leon, *A Revolução Russa (conferência): A natureza de classe da URSS*, trad. de Silvana Foá, São Paulo, Informação, 1989, p. 38.

²⁸ Cf. TROTSKY, Leon, *Terrorismo e comunismo*, trad. Livio Xavier, Rio de Janeiro, Saga, 1969, p. 59.

²⁹ Segundo Carr, o nome “Exército Vermelho” queria indicar o seu caráter e propósito revolucionário internacional. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 19.

³⁰ SR é abreviação de partido dos Socialistas Revolucionários. Originalmente o SR era o partido dos camponeses revolucionários, entretanto, após março de 1917, muitos militares que nunca foram socialistas aderiram ao partido. Durante as Revoluções de Março e Outubro, os Socialistas Revolucionários adotaram a postura dos mencheviques e atuaram em conjunto com eles. Os chamados Socialistas Revolucionários de Esquerda eram uma fração dos SR que, em 1917, adotou algumas posturas do partido bolchevique e se tornou o maior partido de apoio ao governo soviético. No período da guerra civil, os SRs de esquerda não concordaram com várias medidas do “Comunismo de Guerra” e lideraram insurreições camponesas contrárias aos bolcheviques. Cf. REED, J., *op. cit.*, p. 43 e REIS FILHO, Daniel Aarão, *A revolução russa 1917-1921*, 4. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 86.

embaixador alemão e com tentativa, abortada, de tomar o poder em Moscou e em várias outras cidades.³¹

Em agosto de 1918, a guerra civil russa já estava instaurada. O Exército Vermelho lutava em várias frentes. Enquanto os líderes bolcheviques aumentavam suas expectativas acerca de estopins revolucionários na Europa Ocidental, as potências capitalistas da Europa Ocidental reforçavam seu apoio aos Exércitos Brancos³². Somente em abril de 1919, a ferocidade da guerra civil começou a se amenizar. Cansados da primeira guerra mundial e simpatizantes do governo dos trabalhadores, os soldados aliados se indispuseram à luta. No outono de 1919, quase não havia mais tropas aliadas em território russo. Em janeiro de 1920, Koltchak (1874–1920), um dos principais generais das forças brancas, foi capturado pelos bolcheviques. No mesmo período, Yudenitch (1862–1933), outro importante general czarista bateu em retirada, após um fracassado ataque à Petrogrado. Na primavera de 1920, a maior parte das forças brancas havia sido dispersada ou destruída.

1.3. “Camaradas, tragam seus martelos”³³

A guerra civil e as constantes ameaças ao Estado Soviético propiciaram a militarização de todas as esferas da vida russa. As forças humanas e materiais eram concentradas sob uma única frente e com um objetivo único: assegurar definitivamente a consolidação da Revolução de Outubro³⁴.

³¹ Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão, *op. cit.*, p. 86.

³² Segundo Carr, “a incipiente situação revolucionária em Berlim, nos dois meses que se seguiram ao armistício, os golpes revolucionários bem-sucedidos poucos meses depois na Baviera e Hungria [...] levaram os líderes bolcheviques a acreditar que a muito esperada revolução europeia amadurecia. Mas os acontecimentos que representavam esperança e conforto para Moscou intensificavam o medo e o ódio experimentado pelos governos ocidentais em relação ao regime revolucionário, e cristalizavam sua determinação de derrubá-lo”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 21.

³³ A expressão “Camaradas, tragam seus martelos” foi retirada do cartaz feito por Stepanova, em 1919. A utilização dessa expressão visa ressaltar o caráter militante dos futuros construtivistas durante o período da guerra civil. (Imagem 3).

³⁴ Como mencionado anteriormente, todas as diretrizes do partido, durante a guerra civil, se pautavam pela premissa de que: “A missão e o dever da classe operária que conquistou o poder depois de uma longa luta, são fortalecê-lo [...] assegurar definitivamente a sua dominação [...] destruir [...] todas as tentativas feitas para arrancá-lo de seu domínio”. Cf. TROTSKY, Leon, *Terrorismo e comunismo*, trad. Livio Xavier, Rio de Janeiro, Saga, 1969, p. 59.

Artistas e intelectuais não foram exceção, conforme Albera sublinha³⁵. Apesar de ainda não dispormos de informações muito detalhadas sobre as produções e inserções dos artistas nas atividades realizadas durante a guerra civil, sabe-se que foi um período de intensa produção artística.

Segundo a pesquisadora americana Christina Lodder, o período da guerra civil teria sido, para os artistas de vanguarda, um momento “apaixonante e estimulante”³⁶, no qual, apesar das restrições de alimentos e materiais, os artistas teriam expressado seu “entusiasmo revolucionário”³⁷ nas decorações de ruas e praças para festas revolucionárias; na produção de cartazes para a guerra civil; ao aceitarem tarefas institucionais; e ao se envolverem com as inúmeras discussões sobre o papel do artista como “criador da nova cultura socialista”³⁸.

Estudiosos não formalistas do construtivismo russo, como Lodder e Albera, identificam o período da guerra civil como um momento de gestação do construtivismo e do produtivismo. Lodder afirma que:

As diversas experiências desta revolução [Revolução de Outubro] e da subsequente guerra civil proporcionaram três ingredientes essenciais para o desenvolvimento do construtivismo. Deram aos artistas a experiência da agitação social, experiência prática na hora de levar os assuntos artísticos, e finalmente, lhes proporcionou uma ideologia revolucionária: o materialismo marxista.³⁹

Durante os anos da guerra civil, os artistas russos acataram as diretrizes do governo soviético e constituíram um bloco unificado em defesa da revolução. Aparentemente havia uma grande abertura entre os artistas e o governo soviético.

³⁵ Na fala já referida acima, no preâmbulo, Albera detalha: “Nenhum artista russo do período 1917–1921 parece ter ficado de fora dos acontecimentos sociais e políticos. Alguns aceitaram tarefas institucionais como Filonov, Chagall e Kandinsky, outros modificaram sua prática em função da transformação social; Malevitch, que fez cenários de teatro e projetos de salas de conferências, e até mesmo de espaços urbanos, cria almofadas e bolsas; Tatlin desenha roupas e volta-se para a arquitetura; Rozanova, para o têxtil; Exter planeja ruas, cria figurinos; Altman organiza praças públicas; Gabo forma um projeto arquitetônico para uma estação de rádio etc.”. Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p.169.

³⁶ Cf. LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, trad. María Cándor Orduña, Madrid, Alianza, 1988, p.49.

³⁷ Cf. *Idem, ibidem*.

³⁸ Cf. *Idem, ibidem*.

³⁹ Texto em espanhol: “Las diversas experiencias de esta revolución y de la subsiguiente guerra civil proporcionaram tres ingredientes esenciales para el desarrollo del constructivismo. Dieron a los artistas experiencia en la agitación social, experiencia práctica a la hora de llevar los asuntos artísticos, y finalmente les proporciono una ideología revolucionaria: el materialismo marxista”. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 49.

Os artistas aderiram⁴⁰ à revolução e os bolcheviques acolheram pragmaticamente a cooperação dos artistas. O partido concedeu aos artistas um “domínio relativamente livre no estabelecimento e funcionamento dos organismos culturais oficiais [...] e na formulação de novos valores culturais para a sociedade”⁴¹. Possivelmente, a premissa produtivista posterior de uma arte fundida na vida derive das discussões realizadas nesse período.

A produção de cartazes foi uma das principais atividades artísticas do período da guerra civil (imagens 3, 4, 5, 6, 7, e 8). Na época, os cartazes eram chamados de “pintura proletária”⁴², por representarem um novo veículo e suporte para a realização de uma arte pautada pelas demandas revolucionárias da guerra civil.

Em 1919, a *ROSTA*⁴³ convocou artistas revolucionários para produzirem cartazes informativos de conteúdo político, os quais eram distribuídos em todo o país. Os cartazes possuíam uma estrutura gráfica muito simples, eram feitos com métodos rápidos e baratos⁴⁴. Alguns cartazes desse período eram feitos à mão, através de máscaras recortadas (imagens 4 e 8). Muitos dos futuros integrantes da LEF – Frente de Esquerda das Artes (1922–1928) – participaram da produção de cartazes para a *ROSTA*⁴⁵.

⁴⁰ Sobre a sua adesão à Revolução de Outubro, Rodchenko escreveu: “Fui absorvido completamente, com toda a minha vontade” (texto em espanhol: “*Mi absorbió completamente, con toda mi voluntad.*”) Cf. RODCHENKO, A., “Chernoe i beloe”, início dos anos 20, MS memórias arquivo privado, Moscou, *apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 50.

⁴¹ Texto em espanhol: “[...] *un dominio relativamente libre en el establecimiento y funcionamiento de los organismos culturales oficiales [...] en la formulación de nuevos valores para la nueva sociedad.*”. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 49.

⁴² Cf. SALLES, Evandro, “Algumas ideias sobre a ‘Grande Utopia’ e um breve descritivo da exposição”, in *Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa, 1904–1942*, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 9–15, 2002, Catálogo de Exposição, p.14.

⁴³ *ROSTA* é uma sigla russa para Agência Telegráfica Russa.

⁴⁴ É interessante notar a relação entre alguns elementos identificados na produção de cartazes (como a simplicidade e objetividade dos cartazes, a carência de material, a tentativa de incorporação da arte no processo de construção social da vida, a prática de agitação e propaganda e a recepção massiva) e as futuras premissas do construtivismo e do produtivismo (a pesquisa de materiais, a sistematicidade e objetividade construtivista, o tipo de interação que eles buscavam com o espectador, a questão da encomenda social, a tentativa de fusão da arte na vida etc.) que serão apresentadas a seguir.

⁴⁵ Sabe-se que Maiakovski, Rodchenko (1891–1956), Stepanova (1894–1958), Popova (1889–1924) e El Lissitzky (1890–1941) e os irmãos V. Stenberg (1899–1982) e G. Stenberg (1900–1933) produziram cartazes para a *ROSTA*. (Imagens 4 e 7)

Imagem 3. MOOR, D., Cartaz: "Você já alistou-se como voluntário?", 1918.

Imagem 4. STEPANOVA, V., Cartaz: "Camaradas, tragam seus martelos para forjarmos a nova palavra", 1919.

Imagem 5. LEBEDEV, V., Cartaz: "Camponês, se não queres alimentar os latifundiários, alimenta o fronte vermelho", Museu Central de História Contemporânea da Rússia, 1919.

5

Imagem 6. APSSIT, A., Cartaz: "Com o peito defenderemos Petrogrado", Museu Central de História Contemporânea da Rússia, 1919.

6

Imagem 7. (abaixo) LISSITZKY, E., Cartaz: "Bata os brancos com a cunha vermelha", Museu Central de História Contemporânea da Rússia, 1919.

Imagem 8. (à direita) anônimo, Cartaz: "1º de maio 1919", Museu Central de História Contemporânea da Rússia, 1919.

Sabe-se que entre 1918 e 1920 os artistas (futuros construtivistas) trabalharam sob encomenda do governo na decoração de ruas e praças para a comemoração de datas revolucionárias – como o primeiro de maio e o aniversário da Revolução de Outubro. De acordo com Lodder, existem documentos que comprovam a participação de Popova (1889–1924) na decoração do edifício dos *Soviets* em Moscou e indícios de que ela participou das decorações de festas populares revolucionárias⁴⁶. Ao que tudo indica, Tatlin (1885–1953)⁴⁷ também teria participado das decorações para o primeiro aniversário da Revolução de Outubro.

Lodder menciona documentos que indicam a eleição de Rodchenko (1891–1956) para o comitê responsável pela decoração da Praça Vermelha e do túmulo dos revolucionários mortos em combate, a serem homenageados em maio de 1918. Em 1919, Rodchenko também teria participado dos preparativos para o aniversário da Revolução de Outubro. Não se sabe muito acerca das atividades de Stepanova (1894–1958) durante a guerra civil, entretanto, foram preservados alguns cartazes (imagem 4) com dizeres e chamados revolucionários, pintados por ela em 1919.

Existem registros de que Rodchenko, Smirnov, Malevich (1879–1953) e Osmerkin (1892–1953) teriam sido indicados pela *IZO*⁴⁸, em 11 de novembro de 1918, para desenhar cartazes e folhetos para o Exército Vermelho, a pedido do próprio Exército Vermelho⁴⁹.

Mesmo não havendo documentos que comprovem e enumerem com precisão a participação de grande parte dos artistas de vanguarda nas atividades revolucionárias durante a guerra civil, sabe-se que muitos deles integraram (entre 1918 e 1921) a seção *IZO*. A *IZO* (*Otdel Izobrazitel'nykh Iskusstv* – Departamento

⁴⁶ Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 53.

⁴⁷ Cabe ressaltar que o projeto de obra “Monumento em Homenagem a Terceira Internacional” de Tatlin, foi finalizado em dezembro de 1919. O modelo do “Monumento em Homengem...” foi exposto oficialmente em 1920, como resposta ao “Plano para a Propaganda Monumental” – sobre o qual falaremos a seguir. Lodder sugere que a relação entre o “Monumento em Homengem...” de Tatlin e o “Plano...” teria sido estabelecida pelo próprio artista, posteriormente. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, pp. 57–62. (Imagens 9 e 10)

⁴⁸ *IZO* é a abreviação do russo para *Otdel Izobrazitel'nykh Iskusstv* – Departamento de Belas Artes.

⁴⁹ Lodder aponta documentos que comprovam a seleção desses artistas (Rodchenko, Smirnov Malevich e Osmerkin) para os trabalhos artísticos a pedido do Exército Vermelho. No entanto, não se tem registro da possível produção realizada e se tal trabalho teria sido realizado. Cf. LODDER, C., *op cit.*, p. 54.

de Belas Artes) era uma seção do *NARKOMPROS*⁵⁰. Em 1918, a sede do *NARKOMPROS* foi transferida para Moscou e, com essa mudança, a *IZO* de Moscou se tornou espaço de disputas das vanguardas. Grande parte dos artistas⁵¹ de vanguarda da época compunham os quadros institucionais da *IZO* e, a seu modo, cada artista disputava para responder às demandas institucionais e determinar o papel da arte e do artista na formulação da nova cultura soviética.

O período inicial da *IZO* foi extremamente frutífero para a arte de vanguarda. Em 1919, Rodchenko assumiu a direção da *Muzeinoe byuro* (uma espécie de secretariado dos museus) e, com isso, se tornou responsável pelas aquisições para os acervos dos museus. Segundo Lodder, em 1919, Rodchenko adquiriu um total de 1.926 obras de 415 diferentes artistas e criou as seções de artes modernas no acervo dos museus soviéticos.

Lodder afirma que em maio de 1920 existiam 11 coletivos diferentes atuando dentro da *IZO* de Moscou. Nesse mesmo período, a *IZO* produziu 1.250 cartazes para o aniversário da Revolução de Outubro e 2.000 para a campanha de erradicação do analfabetismo⁵².

Uma importante medida política incumbida à *IZO* foi o “Plano para a Propaganda Monumental”, decretado por Lênin em abril de 1918, e o qual, segundo resumiam os jornais locais, implicaria “a demolição dos monumentos erguidos em honor aos Czares e seus servos, e a produção de projetos para monumentos para a Revolução socialista russa”⁵³.

A ideia inicial de Lênin apontava para a produção de monumentos em homenagem a revolucionários como Marx (1818–1883), Engels (1820–1895) e

⁵⁰ *NARKOMPROS* é a abreviação do russo para *Narodnyi Komissariat Proveshcheniya* – Comissariado do Povo para a Instrução Pública. O *NARKOMPROS*, criado em 1917, era constituído basicamente pela junção do antigo Ministério da Educação Pública, do Comitê Governamental de Educação (criado pelo Governo Provisório), e do antigo Ministério do Palácio (que, durante o Czarismo, controlava os teatros imperiais, as Academias de Artes e os palácios reais). A direção do *NARKOMPROS* foi confiada até 1929 a Anatoly Vassilyevitch Lunatcharsky (1875–1933). Durante a guerra civil, o *NARKOMPROS* tinha duas importantes missões: proteger o patrimônio das ameaças de destruição advindas da guerra e da revolução e recuperar as administrações instaladas pelo antigo governo provisório.

⁵¹ A *IZO* de Moscou contou com a participação de inúmeros artistas das vanguardas russas. De acordo com Lodder, a direção da *IZO* era composta, entre outros, por: Malevich, Rodchenko, Tolstaya, Rozanova, Korolev, Koneko, Kandinsky e Tatlin (ora na função de presidente, ora de subdiretor). O colegiado era dividido em duas seções: uma deliberativa e outra executiva. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 51.

⁵² Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 51.

⁵³ Texto em espanhol: “la demolición de los monumentos erigidos en honor a los zares y sus sirvientes, y la producción de proyectos para monumentos a la Revolución socialista rusa”. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 55.

Bakunin (1814–1876). As estátuas deveriam ser acompanhadas por placas e possuir intuito propagandístico e didático. O decreto teve um resultado rápido e eficaz no que dizia respeito à primeira parte do projeto, isso é, à destruição de antigos monumentos czaristas. No entanto, a segunda parte do projeto ficou restrita à decoração das praças e ruas e alguns projetos de monumentos não realizados. Provavelmente, a dificuldade da realização dessa segunda etapa do “Plano para a...” tenha se dado pela restrição de materiais da guerra civil e por divergências entre os artistas de vanguarda da *IZO* e as preferências artísticas da direção do partido bolchevique⁵⁴.

1.4. “Bata os brancos com a cunha vermelha”⁵⁵

Todos os esforços econômicos do novo regime foram subordinados ao objetivo de atender às necessidades das frentes de combate contra as tropas da reação. Este período que se estendeu de 1918 até 1921 ficou conhecido como “comunismo de guerra”. Tratava-se antes de tudo, na visão dos revolucionários russos, de “salvar a revolução”, manter as indústrias de guerra e de administrar as poucas reservas disponíveis para alimentar as frentes e a população das cidades, pelo que os bolcheviques adotaram a política de requisições forçadas dos excedentes dos camponeses através de destacamentos armados. O comércio foi substituído pela repartição centralizada e pelo racionamento dos produtos em nível nacional, através de um plano único [...].⁵⁶

Durante os seis primeiros meses do “Governo Provisório dos Trabalhadores e Camponeses”, o regime viveu sem qualquer planejamento. No verão de 1918, as perspectivas de colapso econômico e de guerra civil levaram à adoção de políticas mais drásticas, as quais ficaram conhecidas como “Comunismo de Guerra”.

⁵⁴ Vanessa Beatriz Bortulucce, em *A arte dos regimes totalitários do séc. XX: Rússia e Alemanha*, afirma que muitas das imagens e propostas produzidas pelos artistas de vanguarda para o “Plano para a...” teriam sido consideradas “distorcidas” e “ofensivas” e o material “barato” escolhido pelas vanguardas teria sido considerado incapaz de resistir à ação do tempo. Cf. BORTULLUCCE, Vanessa Beatriz, *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*, São Paulo, Annablume, 2008, p. 74.

⁵⁵ A expressão “Bata os brancos com a cunha vermelha” foi retirada do cartaz feito por Lisstsky, em 1919. Cf. *Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa, 1904–1942*, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, Catálogo de Exposição, p. 49. (Imagem 7)

⁵⁶ Cf. RODRIGUES, Rogério P., *op. cit.*, p. 41.

O “Comunismo de Guerra” se caracterizou por um regime de controle rigoroso da produção e da distribuição, tendo em vista a concentração de esforços e recursos (humanos e materiais) em defesa da Revolução de Outubro. Durante a guerra civil, a política bolchevique adotou uma série de medidas centralistas e antidemocráticas para a classe trabalhadora, tais como: o confisco dos excedentes dos camponeses; a adoção de um sistema rigoroso de racionamento universal; a adoção do trabalho obrigatório; e a adoção da direção unipessoal nas fábricas – as quais, somadas à fome e à brutalidade da guerra civil distanciaram o partido da base e devastaram a Rússia.

No campo, a política do “Comunismo de Guerra” era pautada pelos confiscos de excedentes dos camponeses. Inicialmente, aterrorizados pelos brancos e contentes com a política de distribuição de terra adotada em 1917, os camponeses apoiaram a política bolchevique de requisições. Porém, com o passar do tempo e com a inclusão dos camponeses médios na política de requisições, os camponeses começaram a limitar o plantio e a esconder o excedente para burlar as requisições e comercializar no mercado negro. Nesse período ocorreram muitas revoltas no campo e atentados contra os emissários comunistas.

Nas fábricas, as medidas do “Comunismo de Guerra” também geraram bastante conflito e descontentamento. Segundo Carr⁵⁷, “na indústria, pode-se dizer que o comunismo de guerra começou com o decreto de 28 de junho de 1918 que nacionalizou todas as categorias importantes da indústria”⁵⁸. De acordo com o historiador inglês, a nacionalização se deu, por um lado, enquanto reação às crescentes ameaças da guerra civil e, por outro lado, “[...] pelo desejo de evitar as ocupações espontâneas das fábricas pelos trabalhadores”⁵⁹. Com a nacionalização, veio a necessidade de organizar e administrar o que havia sido confiscado, função do *VESENKHA*⁶⁰. O *VESENKHA* criou “comissões principais” (*Glavki*) para administrar setores inteiros da indústria; algumas empresas eram administradas também pelas autoridades municipais.

⁵⁷ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 30.

⁵⁸ Cf. *Idem, ibidem*.

⁵⁹ Cf. *Idem, ibidem*.

⁶⁰ *VESENKHA* é a abreviação do russo para Conselho Superior de Economia Nacional.

Devido às condições caóticas das indústrias, tentou-se introduzir o taylorismo nas fábricas russas, “[...] significando, portanto, a volta à hierarquia nas fábricas, ao planejamento restrito a um corpo de especialista e à mão-de-obra realizando o que a cúpula técnica definia como sendo os objetivos da empresa”⁶¹. Foi adotado um controle centralizado. A maioria dos membros do partido não possuía experiência ou habilidade para dirigir as fábricas. Pois, “[...] poucas das habilitações e qualificações exigidas para a produção industrial estavam à disposição do novo regime”⁶², o que levou à manutenção de antigos quadros pré-revolucionários⁶³; gerentes e engenheiros, “cujos serviços eram considerados indispensáveis, eram reconhecidos como ‘especialistas’ e recompensados com salários mais altos e com privilégios”⁶⁴.

A adoção da direção unipessoal das empresas foi contemporânea à política de obrigatoriedade do trabalho. Em janeiro de 1918, Lênin usou a frase “Quem não trabalha não come”⁶⁵ e, “como todos precisam comer, todos são obrigados a trabalhar”⁶⁶ completou Trotsky em seu texto em defesa da obrigatoriedade do trabalho⁶⁷.

1.4.1. O fim do “Comunismo de Guerra”

Em 1920, Trotsky propôs a “militarização do trabalho”. A proposta aprofundava a política do trabalho obrigatório e se relacionava com a defesa de um planejamento econômico a ser desenvolvido pelo Governo Soviético. A

⁶¹ Cf. TRAGTENBERG, Maurício, *A revolução Russa*, São Paulo, Editora Unesp, 1988, p. 46.

⁶² Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 30.

⁶³ “[...] a luta contra a sabotagem deve tender a transformar os sabotadores de ontem em servidores, em agentes, em dirigentes técnicos, em todos os lugares onde o novo regime deles tiver necessidade”. Cf. TROTSKY, Leon, *Terrorismo ... op. cit.*, p. 124.

⁶⁴ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 30.

⁶⁵ Cf. *Idem*, p. 31.

⁶⁶ Cf. TROTSKY, L., *Terrorismo... op. cit.*, p. 140.

⁶⁷ No livro *Terrorismo e Comunismo*, Trotsky construiu uma argumentação em defesa do trabalho obrigatório, por meio de uma oposição ao trabalho “livre” do sistema capitalista. Segundo Trotsky, não existiria trabalho “livre”, mas uma mentira lançada pela burguesia “para apresentar o seu trabalho como livre, quando na realidade não só era socialmente imposto, como até escravizado, pois era o trabalho da maioria em benefício da minoria”. Cf. TROTSKY, L., *Terrorismo... op. cit.*, p. 151. Nestes termos, a adoção do trabalho obrigatório constituiria a escolha esclarecedora de defender o trabalho dos operários em benefício da edificação do próprio estado operário. Cf. *Idem*, pp. 140–151.

proposta de “militarização do trabalho” foi apresentada formalmente por Trotsky no IX Congresso do Partido Comunista, em março de 1920.

De acordo com Trotsky, bastava ter em vista a conjuntura russa (isto é: a situação caótica das fábricas; a enorme desorganização dos transportes e dos abastecimentos; a fome que se alastrou por toda a URSS; e a desagregação da classe operária) para compreender que a “militarização do trabalho” seria “um método inevitável de organização e disciplina da mão-de-obra na época de transição do capitalismo ao socialismo”⁶⁸.

Trotsky defendia a necessidade da organização e da educação do homem para o trabalho, de modo a obter uma maior produtividade. O papel de organização do trabalho, segundo a proposta de “militarização do trabalho”, caberia aos sindicatos. Segundo Trotsky, no Estado Operário os sindicatos não teriam mais a necessidade de lutar pela melhoria das condições de trabalho dos operários (o próprio governo operário seria responsável por essa tarefa). Portanto, os sindicatos deveriam ser reestruturados, atrelados ao Estado e terem como uma nova tarefa “educar tecnicamente e disciplinar industrialmente as massas operárias”⁶⁹.

No IX Congresso do Partido Comunista, Trotsky apresentou a seguinte argumentação:

Hoje, a questão de vida ou morte na Rússia dos *Soviets* se decide na frente do trabalho. As nossas organizações econômicas, com as nossas organizações profissionais e industriais, têm o direito de exigir de seus membros toda a abnegação, toda a pontualidade que até agora somente o exército exigiu [...]. Sem o trabalho obrigatório, sem direito a dar ordens e a exigir o seu cumprimento, os sindicatos perdem a sua razão de ser, pois o Estado socialista em formação necessita deles, não para lutar pelo melhoramento das condições de trabalho – que é obra de conjunto da organização social governamental –, mas para organizar a classe operária para a produção, para educá-la, discipliná-la, distribuí-la, agrupá-la, estabelecer certas categorias e fixar certos operários em seus postos por um tempo determinado; numa palavra, para colocar autoritariamente os trabalhadores, de pleno acordo com o poder, no plano econômico único.⁷⁰

⁶⁸ Cf. TROTSKY, L., *Terrorismo... op. cit.*, p. 148.

⁶⁹ *Idem*, p. 153.

⁷⁰ Cf. *Idem*, pp. 146–148.

A proposta de Trotsky causou muitas controvérsias, principalmente pelo papel que ela reservava aos sindicatos. Carr fala de “uma violenta oposição, dentro do partido, ao reiterado recrutamento de mão-de-obra e à marginalização prática dos sindicatos”⁷¹. Travou-se um longo debate dentro do partido, que só teve fim um ano depois. No X Congresso do Partido, em março de 1921, adotou-se uma posição intermediária, defendida por Lênin – “os sindicatos conservam funções de mobilização da classe operária, de estímulo ao trabalho, mantêm-se subordinados ao estado, mas com uma margem de autonomia”⁷².

“O X Congresso do Partido e os acontecimentos de Cronstadt [sic] constituem, no seu conjunto, uma guinada decisiva na Revolução Russa. A partir de março de 1921, a degenerescência burocrática acelerou-se consideravelmente”⁷³. Ocorrido em março de 1921, o X Congresso do Partido foi caracterizado por uma série de medidas e decisões de grande peso político e econômico para os rumos do novo Governo Operário. Muitas destas medidas foram construídas durante o “Comunismo de Guerra” (como por exemplo, a definição do papel dos sindicatos) ou mesmo em resposta aos danos causados pelo “Comunismo de Guerra” e pela guerra civil (como foi o caso do encerramento das políticas que constituíram o “Comunismo de Guerra” e substituição destas pela NEP – Nova Política Econômica). Outras medidas surgiram na tentativa de controlar a reação da população frente aos rumos que o Governo Operário estava tomando (como foi o caso da proibição das frações).

Segundo Deutscher⁷⁴, a classe operária que realizara a Revolução de Outubro já não existia; tinha ido para as frentes de batalhas ou se dispersado com a guerra civil. A centralização de tipo militar em vários aspectos da vida do país, fruto da guerra civil, contribuiu para um acentuado centralismo e

⁷¹ Cf. CARR, E.H., *op. cit.*, p.34. Cabe ressaltar que nos primeiros anos da guerra civil, os sindicatos tinham sido praticamente incorporados pelo estado, ou relegados a segundo plano. Somente no último ano da guerra civil, isto é, 1920, quando a reação branca já tinha sido amenizada, foi que eles voltaram com maior força. Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão, *A revolução russa 1917-1921*, 4. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 88.

⁷² Cf. REIS FILHO, D. A., *op. cit.*, p. 89.

⁷³ Cf. KOLLONTAI, Alexandra, *Oposição Operária 1920-1921*, trad. Grupo Aurora, São Paulo, Global editora, 1980, p. 83.

⁷⁴ Cf. DEUTSCHER, Isaac, *Trotsky: o profeta desarmado*, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1968.

distanciamento do partido frente às demais esferas da sociedade civil⁷⁵. Os membros da cúpula do partido ocupavam os principais postos de direção e, devido ao contexto da guerra civil e à “ausência” de um massivo corpo operário, dirigiam provisoriamente o Governo Soviético em nome dos operários.

Assim, durante a guerra civil, o partido começou progressivamente a substituir a classe trabalhadora. De acordo com Carr, esta substituição progressiva do operariado pelo partido teria tomado formas concretas no X Congresso do Partido: “O corolário, a que chega o X Congresso do Partido, foi a concentração da autoridade nos órgãos centrais do partido”⁷⁶. No trabalho de doutorado, intitulada *O Colapso da URSS: Um estudo das causas*, Rodrigues⁷⁷ aponta que:

[...] o partido substitui a classe trabalhadora e seus organismos próprios que, àquela altura, já não tinham qualquer independência real em relação ao Estado. Já não havia o que os *soviets* e os sindicatos debaterem e decidirem, pois as decisões já estavam previamente tomadas dentro do partido, que tinha controle sobre estes organismos. Restava a eles, então, apenas cancelar as decisões do partido, o que os esvaziava de qualquer vida política, tornando-os apenas uma extensão daquele, sem qualquer autonomia. O campesinato e mesmo o proletariado soviéticos, ignorantes, incultos, precisariam ser, *antes, educados, civilizados* pelo partido, portador da teoria revolucionária, para só *depois*, quando estivessem prontos, serem admitidos no poder. Ou seja, se a grande massa do povo e mesmo o proletariado, agora “massas informes”, “caóticos”, não são ou não foram ainda educados, instruídos e por isso não podem eles mesmos governar, deverão ser, portanto *governados* pelo partido. Já por volta de 1920, na ausência de qualquer organismo autônomo dos trabalhadores, o poder no país se assentava quase que exclusivamente no *poder do partido*.⁷⁸

No período da guerra civil, Lênin afirmou: “as fábricas, os estabelecimentos estão parados; o operariado está debilitado, dividido, prostrado [...] na medida em que a grande indústria capitalista está destruída, as fábricas

⁷⁵ Deutscher chega a afirmar que após o X Congresso do Partido, “do ‘centralismo democrático’, princípio básico da organização bolchevique, só sobreviveu o centralismo. Manteve a disciplina, mas não a liberdade democrática”. Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 27.

⁷⁶ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 39.

⁷⁷ RODRIGUES, Rogério P., *O colapso da URSS: um estudo das causas*, orientador Osvaldo Coggiola, Tese de Doutorado, Departamento de História Econômica, Universidade de São Paulo – USP, 2006.

⁷⁸ Cf. *Idem*, p. 51.

e as empresas não funcionam, desaparece também o proletariado”⁷⁹. De acordo com Barho⁸⁰, a tese de uma classe operária debilitada e uma estrutura industrial devastada teria levado o partido bolchevique a identificar a necessidade de assumir o papel de liderança, construção e defesa do Estado Soviético em nome dos trabalhadores⁸¹, principalmente tendo em conta o período de instabilidade em que se encontravam.

Tragtenberg⁸², em *Reflexões sobre o socialismo*, apresenta uma análise similar à de Barho, Carr e Rodrigues. Segundo o autor, no período da guerra civil, o partido bolchevique acreditava que a concentração de poder nas mãos do próprio partido e do Estado garantiria a supremacia da classe operária no país. O que, de acordo com Tragtenberg, teria gerado uma progressiva “expropriação política do poder da classe operária, substituído pelo poder do Partido e do Estado”⁸³. Expropriação esta feita em nome da própria classe operária⁸⁴.

Outra medida que agravou o centralismo do partido foi a proibição, dos demais partidos soviéticos e da existência de frações no partido⁸⁵. Durante a guerra civil, devido à polarização existente com as forças da reação, teria se tornado difícil distinguir os críticos leais dos inimigos do regime. A proibição dos demais partidos soviéticos e das frações no partido surge, então, como medida provisória para assegurar a unidade total do campo partidário a fim de enfrentar a reação. Assim, como a maioria das políticas adotadas no período, apresentava-se como uma medida da classe operária revolucionária para “assegurar definitivamente a sua dominação”⁸⁶.

⁷⁹ Apud BAHRO, Rudolf, *A alternativa para uma crítica do socialismo real*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 105.

⁸⁰ *Idem, ibidem*.

⁸¹ “Resulta disso que o partido absorve em si, por assim dizer, a vanguarda e que esta realiza a ditadura do proletariado”. Cf. *Idem, ibidem*.

⁸² TRAGTENBERG, Maurício, *A revolução Russa*, São Paulo, Editora Unesp, 1988.

⁸³ Cf. TRAGTENBERG, M., *op. cit.*, p. 49.

⁸⁴ De acordo com TRAGTENBERG, a Rebelião de Kronstadt seria a reação à progressiva expropriação do poder da classe operária, substituída pelo poder do Partido e do Estado Soviético. Cf. *Idem, ibidem*.

⁸⁵ Conforme será discutido no próximo subcapítulo, em 1921, no X Congresso do Partido, foi aprovada uma resolução adotando o unipartidarismo e exigindo a abolição de todo fracionismo no partido.

⁸⁶ Cf. TROTSKY, L., *Terrorismo e... op. cit.*, p. 140.

1.4.2. Oposição Operária

Os trabalhadores da Oposição Operária perguntam: “Quem somos nós? Seremos verdadeiramente o ferro e a lança da ditadura de classe? Ou seremos apenas um rebanho obediente que serve de suporte àqueles que, tendo cortado todos os laços com as massas, executam a sua própria política e constroem a indústria em nome do Partido, sem qualquer preocupação pelas nossas opiniões e capacidades criadoras?”⁸⁷

Apesar do enfraquecimento do contingente operário e da concentração de forças nos fronts de batalha da guerra civil, as medidas tomadas durante o “Comunismo de Guerra” não foram aceitas passivamente. Entre o final de 1920 e o início de 1921, houve uma série de reações, tais como: as insurgências mencheviques; as reações dentro do próprio partido; as demonstrações de descontentamento nos campos e nas fábricas; além de uma série de greves em Moscou e Petrogrado. Os movimentos mais marcantes foram a Oposição Operária (1920–1921) e a Rebelião de Kronstadt (1921), a qual ocorreu quase que contemporaneamente ao X Congresso do Partido.

“Lênin abriu o [X] Congresso denunciando a Oposição Operária como ‘uma ameaça para a revolução’. Outros seguiram. Reinava uma atmosfera de histeria como nunca se viu num Congresso do Partido. A Oposição denunciou o ‘burocratismo’ [...]”⁸⁸.

Em 1920, a guerra civil estava amenizada e as atenções começaram a se voltar para a economia e para a política. A Rússia estava devastada, a fome alastrava-se por toda parte, uma grande parte da população estava descontente com as medidas do “Comunismo de Guerra”. Segundo Kollontai⁸⁹, em 1920, das 2.051 empresas importantes 1.783 já estavam sob a direção de um administrador nomeado pelo Estado. A adoção da direção unipessoal e do

⁸⁷ Cf. KOLLONTAI, Alexandra, *Oposição Operária 1920–1921*, trad. Grupo Aurora, São Paulo, Global editora, 1980, p. 23.

⁸⁸ Cf. *Idem*, p. 81.

⁸⁹ Cf. KOLLONTAI, A., *op. cit.*, p. 25.

trabalho obrigatório, medidas tomadas durante o “Comunismo de Guerra”, somadas à proposta de “militarização do trabalho”, causaram motins e insurgências nas fábricas.

Entre o final de 1920 e o início de 1921, toma forma dentro do partido a Oposição Operária, “um grupo dissidente [...] formado sob a liderança de Shlyapinov [...] e Alexandra Kollontai [...]”. “Seu programa era dirigido principalmente contra a proliferação de controles políticos e econômicos e o crescente poder da máquina partidária e estatal [...]”⁹⁰. O programa da Oposição Operária pretendia manter a pureza dos ideais originais da Revolução Outubro. De acordo com Carr⁹¹, a liderança da Oposição Operária “não era muito impressionante”⁹², mas gozava de grande respaldo entre as massas.

Nas primeiras semanas de 1921, em a *Oposição Operária 1920-1921*⁹³, Kollontai afirmou que: “A Oposição não teve origem num centro determinado [...] ela se estendeu por toda a Rússia soviética, e hoje ecoa nos quatro campos do país”⁹⁴.

As questões levantadas pela Oposição Operária abarcavam das divergências quanto ao papel reservado aos sindicatos e da recusa à direção unipessoal das fábricas às reivindicações por melhorias das condições de trabalho e de vida do operariado⁹⁵. No X Congresso do Partido, a Oposição Operária chegou a reivindicar “uma depuração ‘para expulsar os elementos não proletários do Partido’”⁹⁶. A Oposição Operária falava enquanto parte do partido, portanto, ao acusar o mesmo e pedir uma reestruturação deste e a revisão das medidas e decisões tomadas em nome dos Operários.

⁹⁰ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 37.

⁹¹ Cf. *Idem, Ibidem*.

⁹² Cf. *Idem, Ibidem*.

⁹³ Cf. KOLLONTAI, A., *op. cit.*

⁹⁴ Cf. KOLLONTAI, A., *op. cit.*, p. 7.

⁹⁵ “O operário observa. Vê que, até agora, os problemas de higiene, de saúde, de melhoria das condições de trabalho nas fábricas – em outras palavras, a melhoria do destino dos operários – têm ocupado o último lugar na nossa política. A nossa solução para o problema de alojamento não foi mais longe do que alugar as famílias operárias em casas burguesas mal adaptadas”. Cf. KOLLONTAI, A., *op. cit.*, p. 21.

⁹⁶ Cf. KOLLONTAI, A., *op. cit.*, p. 82. Segundo a Oposição Operária, os líderes do partido tinham sido tomados pela burocracia e por isso se distanciaram da classe operária. No X Congresso do Partido, a Oposição Operária solicitou que todos os membros do partido trabalhassem regularmente nas fábricas, a fim de entrarem em contato com as reais condições de vida dos operários. A Oposição Operária também solicitou que aqueles que não pertenciam efetivamente à classe operária fossem expulsos do partido.

No X Congresso do Partido, foi aprovada uma resolução especial intitulada “Sobre os desvios sindicalistas e anarquistas em nosso partido”, a qual “declarava ser a divulgação do programa da Oposição Partidária incompatível com a situação de membro do partido”⁹⁷. Também foi aprovada a resolução geral “Sobre a unidade em nosso partido”, a qual exigia a abolição de todo fracionismo: “as questões controversas podiam ser discutidas por todos os membros do partido, mas a formação de grupos com ‘plataformas’ próprias era proibida. Uma vez tomada uma decisão, a obediência incondicional a ela era de rigor”⁹⁸. A Oposição Operária tornou-se ilegal.

1.5. “*Pervaya konstruktivistov grupp Rabótchaia*”⁹⁹

O *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação* (*Pervaya konstruktivistov grupp Rabótchaia*) foi formado na primavera de 1921. De acordo com um relatório publicado em 1922, o núcleo foi estabelecido em 13 de dezembro de 1920 e composto exclusivamente por Aleksei Gan, Varvara Stepanova e Aleksandr Rodchenko. No entanto, os documentos conservados sugerem a data de 18 de março de 1921, para a consolidação formal do grupo, que incluía também os irmãos Stenberg, Konstantin Medunski e Karl Ioganson¹⁰⁰.

Conceituar o construtivismo não é simples. O trabalho de análise da bibliografia disponível remete à questão da recepção histórica desse movimento russo, sobretudo pela historiografia ocidental. Como explica Albera¹⁰¹, a dificuldade se dá por:

1. Problema de acesso aos documentos e manifestos;

⁹⁷ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 39.

⁹⁸ Cf. *Idem, ibidem*.

⁹⁹ “O Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação”. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p.94.

¹⁰⁰ Texto em espanhol: “*El primer Grupo de Constructivistas en Acción* (*Pervaya rabochaya grupp konstruktivistov*) se formo durante la primavera de 1921. Según un informe publicado en 1922, el núcleo del grupo fue establecido el 13 de diciembre de 1920 y se componía exclusivamente de Aleksei Gan, Varvara Stepanova y Aleksandr Rodchenko. Sin embargo, documentos conservados sugieren la fecha del 18 de marzo de 1921 para el establecimiento oficial del grupo, que también incluía a los hermanos Stenberg, a Konstantin Medunski y Karl Ioganson”. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 94.

¹⁰¹ ALBERA, F., *Eisenstein e...* *op.cit.*, p.169.

2. controvérsias internas aos movimentos que reivindicam essa tendência¹⁰²;
3. uma visão predominante no Ocidente do construtivismo como uma arte puramente tecnológica e despolitizada, limitada às especificidades dos materiais usados nas construções de suas obras e aos princípios geométricos.

Contribuem para tal caracterização estudos como os de Rickey¹⁰³ e Bann¹⁰⁴, que desconsideram as implicações políticas da produção construtivista, atendo-se às questões estéticas puras, à análise formal. Chegam ao disparate de colocar no mesmo plano artistas como Malevitch (1878–1935), N. Gabo (1890–1977) e Kandinski (1866–1944), enquanto pertencentes a uma tendência de cunho geométrico da primeira metade do século XX¹⁰⁵.

Entretanto, estudos mais recentes sobre o tema, tais como os do próprio François Albera¹⁰⁶, os do pesquisador alemão estabelecido nos EUA Benjamin Buchloh¹⁰⁷ e de Christina Lodder¹⁰⁸, criticam os vícios da historiografia ocidental

¹⁰² Conforme apresentaremos a seguir, existem documentos e manifestos que apresentam informações contraditórias e confusas acerca da formação do *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação*. Contribuem para essa “confusão” a existência de diversos grupos de vanguarda russa que também reivindicavam o termo construtivista, como por exemplo, os “arquitetos construtivistas” ou os “poetas construtivistas”. Muitos desses outros construtivistas não tinham nenhuma relação efetiva com a proposta construtivista do *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação*. Inclusive no próprio “Manifesto Construtivista”, Rodchenko, Stepanova e Gan criticavam o que eles chamam de “novos construtivistas”:

“[...] e os <<novos>> construtivistas se agarraram à moda, fizeram

poemas, novelas, pinturas e outras porcarias <<construtivistas>>.”.

(texto em espanhol: “[...] y los <<nuevos>> constructivistas se aferraron a la moda, hicieron poemas, novelas, pinturas y otras porquerías <<constructivistas>>.”).

Cf. RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., “Quiénes somos. Manifiesto del Grupo de Trabajo de los Constructivistas”, (1922), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 104–105, 2008, (catálogo da exposição), p. 105.

¹⁰³ RICKEY, G., *Construtivismo: origens e evolução*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

¹⁰⁴ BANN, S., *The tradition of constructivism*, New York, Da Capo, 1990.

¹⁰⁵ “Deve-se esta confusão histórica em parte à repressão stalinista, em parte ao interesse pessoal de alguns artistas emigrados, que, apagando os traços de origem, apresentaram-se nos países ocidentais como construtivistas autênticos, quando consistiam, na verdade, em opositores da tendência majoritária do movimento construtivista, que, ao se encaminhar para o produtivismo, aprofundou as suas relações originárias com o processo revolucionário. [...] Também não se deve esquecer, neste imbróglio, o papel da Guerra Fria, que secundou a operação, iniciada pelo stalinismo, de apagamento das origens e diretrizes do construtivismo”. Cf. MARTINS, L. R., “O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin”, *ARS*, ECA-USP, São Paulo, v. 2, Ano 1, n. 2, pp. 57–71, dez., 2003, p. 59.

¹⁰⁶ ALBERA, F., *op. cit.*

¹⁰⁷ BUCHLOH, Benjamin H. D., “From Faktura to Factography”, *October* 30, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 82–119, autumn 1984.

¹⁰⁸ LODDER, C., *op. cit.*

na recepção da vanguarda revolucionária russa e buscam, com efeito, maior precisão, contextualização e detalhamento ao abordar o construtivismo russo e sua evolução.

Apesar da dificuldade em se definir com exatidão a data de fundação e os artistas presentes no *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação*, Lodder, com base na análise de documentos – manifestos e artigos de revistas do período –, propõe o ano de 1921 como data do surgimento oficial da vanguarda construtivista¹⁰⁹.

O *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação* era ligado a institutos e oficinas de arte, subordinados ao *NARKOMPROS*, como o *INKhUK*¹¹⁰. O “Manifestado Construtivista” data de 1922. Nele, o *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação* se apresentava e introduzia alguns elementos acerca da proposta. O manifesto foi assinado por Rodchenko, Stepanova e A. Gan.

De acordo com Lodder¹¹¹ e Albera¹¹², existem documentos que incluem K. loganson na formação inicial do *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação*. Provavelmente, os irmãos Stenberg e Medunsky vieram a integrar o grupo posteriormente. Sabe-se que em janeiro de 1922, no Café Poetov, em Moscou, os irmãos Stenberg e Medunsky realizaram uma exposição intitulada “Construtivistas”. Segundo Lodder, Popova teria participado ativamente do debate construtivista. Existe uma série de registros que indicam a atuação de Popova em conjunto com o *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação*: a produção de cartazes para *ROSTA* (1919–1920); sua participação na exposição “5 x 5 = 25” (setembro–outubro de 1921)¹¹³; e a atuação nas fábricas têxteis em parceria com Stepanova.

¹⁰⁹ Conferir nota de rodapé 100 deste capítulo 1.

¹¹⁰ *INKhUK* é a abreviação, em russo, de *Instituto de Cultura Artística*, Moscou, 1921–1924. Segundo consta (na nota de rodapé 1, da tradução do “Manifesto Construtivista”) no catálogo *La construcción del futuro...*, em 1921, com a entrada de Gan para o *INKhUK*, o grupo passou a ser conhecido como “Primeiro Grupo de Trabalho dos Construtivistas da *IKhUK*”. Cf. RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., “Quiénes somos. Manifiesto del Grupo de Trabajo de los Constructivistas”, (1922), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 104–105, 2008, (catálogo da exposição), p. 105.

¹¹¹ Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 94.

¹¹² Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 167.

¹¹³ A exposição “5x5=25” foi organizada no Clube dos Poetas, em 1921. Ela foi dividida em duas partes, a primeira aconteceu em setembro e a segunda em outubro do mesmo ano. Conforme o nome da exposição sugere, a exposição apresentou 5 obras de 5 artistas (A. Rodchenko, L. Popova, V. Stepanova, A. Ékster e A.

Apesar de não fazer parte oficialmente do *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação*, Tatlin (1885–1953) contribuiu diretamente para o surgimento do grupo e atuou junto¹¹⁴. O “Monumento em Homenagem a Terceira Internacional” (imagens 9 e 10), apesar da impossibilidade técnica de sua construção¹¹⁵, inaugurou a proposta de fusão “arte e vida”. Existem registros de que Tatlin exerceu as funções de diretor e vice-presidente da *IZO* de Moscou, onde trabalhou em parceria com o grupo.

Em 1918, Tatlin, enquanto diretor da *IZO*, teria respondido ao decreto do “Plano para a Propaganda Monumental”, com a proposta de subsídio e abertura do Estado à jovem arte. Segundo Tatlin, “o Estado, naquele momento, não poderia nem deveria ser o iniciador do mau gosto”¹¹⁶, portanto, seria necessário que subsidiasse e estimulasse os jovens artistas a desenvolver monumentos revolucionários que cumprissem uma missão revolucionária em uma situação revolucionária.

Vesnin). Nessa exposição Rodchenko apresentou o tríptico monocromático que será discutido no início no capítulo 3. (imagem 1 do capítulo 3)

¹¹⁴ A relação entre Tatlin e os integrantes do *Primeiro Grupo Construtivista...* é um tanto complexa. Segundo Lodder, Tatlin teria sido um dos primeiros artistas a realizar a passagem da tela para a construção de objetos. Nessa perspectiva, ele teria influenciado diretamente o grupo de artistas posterior a ele, como seria o caso do próprio Rodchenko. Lodder afirma que Rodchenko teria sido um seguidor de Tatlin. Outro elemento importante na demarcação da influência de Tatlin na proposta construtivista seria a proposta de “cultura dos materiais” desenvolvida por ele. A “cultura dos materiais” consistia na pesquisa das propriedades físicas dos materiais constituintes da escultura – metal, madeira etc. Como será discutido adiante, também o projeto de “Monumento em Homenagem...” de Tatlin teria uma importância na consolidação da proposta construtivista. Porém, apesar da influência de Tatlin e da atuação em conjunto dentro da INKhUK, entre 1921–1922, existia uma relação de atrito e competição entre os jovens artistas e artistas mais antigos como Tatlin e Malevich. Em dezembro de 1921, houve, dentro da INKhUK, uma grande discussão, na qual se abordou as diferenças entre Tatlin e os jovens artistas integrantes do *OBMOKhU* (*Obshchaya Rabochaya Gruppy Ob'ektivnogo Analiza* – Grupo Geral de Análise Objetiva em Ação) – Grande parte dos construtivistas participavam do *OBMOKhU*. De acordo com Lodder, a discussão teria sido muito polêmica e, em alguns momentos, os artistas teriam partido para competições e insultos. Os membros da *OBMOKhU* denunciavam Tatlin por se ater demais à forma; Tatlin ressaltou a importância de se utilizar a experiência artista prévia na elaboração de um trabalho sério e afirmou que os jovens artistas não compreendiam o material, apenas o copiavam. Medunetski acusou a Torre de Tatlin de utópica. A discussão não teria conseguido estabelecer uma definição consensual sobre a diferença da proposta de Tatlin e do grupo de jovens artistas. Cabe ressaltar que, nessa mesma discussão, Kemeny afirmou que Tatlin teria sido uma espécie de pioneiro do construtivismo. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, pp. 96–97.

¹¹⁵ O projeto de “Monumento em Homenagem...” de Tatlin era extremamente complexo. O projeto propunha uma estrutura de cristal e ferro que deveria ser construída por meio de princípios arquitetônicos completamente novos. De acordo com uma notícia sobre o projeto do “Monumento em...” veiculada no jornal *Punin* (*Zhizn'iskusstva*, nº 315, 1919): “Tatlin confiava que ‘a tecnologia moderna ofereceria a possibilidade de construir um edifício semelhante’” (texto em espanhol: “*Tatlin confiaba en que ‘la moderna tecnologia ofrecería la posibilidad de construir un edificio semejante’*”). Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁶ Texto em espanhol: “*el Estado, tal como ahora es, no puede ni debe ser el iniciador del mal gusto*”. Cf. TATLIN, V., 1918, *apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 57.

A reação do partido às propostas de Tatlin não foi das melhores¹¹⁷. O “Monumento em Homenagem...” recebeu duras críticas, inclusive dos próprios integrantes das vanguardas russas¹¹⁸. Mas, ao mesmo tempo, a obra de Tatlin, inaugurou a proposta de uma arte a serviço da construção e renovação das cidades. Rodchenko, Lissitzky, Klutsis e outros também desenharam propostas de edifícios, pontes, teatros e quiosques.

Imagem 9, TATLIN, V., desenho do monumento para a Terceira Internacional, exposto em Moscou, 1920. In: Punin, *Pamyat' III Internatsionala*, 1920.

Imagem 10. anônimo, fotografia do modelo do monumento para a Terceira Internacional, exposto em Moscou, 1920. In: Punin, *Tatlin (Protiv kubizma)*, 1921.

Imagem 11. RODCHENKO, A., *Sovdep*, desenho para a casa dos soviets, 1920.

¹¹⁷ Em *Literatura e Revolução*, Trotsky faz severas críticas ao “Monumento em Homenagem...” de Tatlin. Trotsky dedica duas páginas de seu livro para criticar a falta de senso prático de Tatlin. Ver: TROTSKY, L., *Literatura e op. cit.*, pp. 190–192. Trotsky afirma estar de acordo com a noção de “construções utilitárias” da vanguarda construtivista. Segundo ele, “a escultura deve encontrar uma aplicação utilitária”, entretanto, antes disso seria necessário calçar de novo as ruas, restabelecer as canalizações e concluir casas inacabadas. Portanto, para ele, “os autores de projetos gigantesco como Tatlin terão tempo para refletir, corrigi-los ou revê-los de forma radical”. Segundo Trotsky, Tatlin teria razão “ao retirar de seu projeto os estilos nacionalistas, a escultura alegórica, as peças de estuque, os ornamentos e enfeites, tentando utilizar de forma correta seu material. Foi assim que sempre se construíram máquinas, pontes e mercados cobertos. Resta provar que Tatlin tem razão no que concerne às suas próprias invenções: o cubo giratório, a pirâmide e o cilindro, todos de vidro”. Cf. TROTSKY, L., “Arte revolucionária e arte socialista”, pp. 179–196, in TROTSKY, L., *Literatura e... op. cit.*, pp. 190–191.

¹¹⁸ De acordo com Lodder, entre 16 e 18 de dezembro de 1920, Tatlin realizou uma conferência para apresentar algumas fotografias do modelo do “Monumento em Homenagem...”. Nesse evento, a opinião dos artistas de vanguarda se dividiu: artistas como Gabo e Lissitzky criticaram o monumento por sua inviabilidade técnica; enquanto outros artistas como Maiakovski o acolheram como “‘primeiro monumento sem barba’ e ‘primeiro objeto de Outubro’” (texto em espanhol: “‘primer monumento sin barba’ y ‘primer objeto de Octubre’”). Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p.61. Uma das principais críticas ao projeto era a de que a coerência estrutural e a viabilidade técnica tinham sido sacrificadas em nome das qualidades expressivas da forma. Entretanto, cabe ressaltar que, mesmo artistas que criticaram o projeto de Tatlin, reconheceram a importância simbólica do projeto. Cf. *Idem, ibidem*.

1.5.1 O “elo umbilical”

Uma das principais características do construtivismo era a tentativa de fusão entre a arte e a vida. De acordo com Albera, essa característica seria resultado da vinculação desta vanguarda com o seu contexto histórico¹¹⁹. Segundo Lodder e Albera, a experiência da revolução bolchevique e posteriormente as demandas da guerra civil russa teriam proporcionado os ingredientes necessários para uma espécie de re-direcionamento do campo artístico russo¹²⁰.

Segundo o teórico produtivista Nikolai Tarabukin (1889–1956), o “processo de decomposição da pintura”¹²¹ estava na ordem do dia quando a revolução de 1917 aconteceu¹²². A superação da pintura já estava anunciada, mas tal superação poderia ocorrer de modos variados. No entanto, conforme Albera, o contexto social teria proporcionado aos artistas russos e às suas utopias a oportunidade de passar para o real. A decomposição da pintura levaria ao seu “desaparecimento” no social.

¹¹⁹ Em 1922, Gan afirmou que: “O construtivismo é um fenômeno dos nossos dias. Surgiu em 1920, entre a ação das massas dos pintores e teóricos de esquerda” (texto em espanhol: “*El constructivismo es un fenómeno de nuestros días. Surgió en 1920 entre la acción de masas de los pintores y teóricos izquierdistas*”). Cf. GAN, A., “Konstruktivizm”, 1922, p.1, *apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 99.

¹²⁰ Conferir Subcapítulo “1.2 ‘Camaradas tragam seus martelos’” do capítulo 1. Ver também, LODDER, C., *op. cit.*, p. 49.

¹²¹ Conforme Tarabukin, o processo de “decomposição irreversível do organismo pictórico” teria sido anunciado por Cézanne e iniciado com as pinturas de Manet. Cf. TARABUKIN, N., *El último cuadro: Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, trad. Rosa Feliu e Patricia Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p.37. Conferir também o subcapítulo “3.2. A crise da fatura” do capítulo 3.

¹²² Cabe ressaltar que a referência à decomposição gradual da pintura está presente no próprio “Manifesto Construtivista”:

“ELES FORAM ANUNCIADOS.

O quadrado: 1915, laboratório de MALÉVICH

A linha, o quadriculado e o ponto: 1919, laboratório de RÓDCHENKO

[...]”

(Texto em espanhol: “*SE HAN ANUNCIADO*

El cuadrado: 1915, laboratorio de MALÉVICH

La línea, la cuadrícula y el punto: 1919, laboratorio de RÓDCHENKO

[...]”).

Cf. RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., “Quiénes ...*op. cit.*, pp.104–105. (imagens, 12 e 14)

O lento processo de autonomização do *campo artístico e cultural*, em andamento no Ocidente e do qual a Rússia, devido a tradições pictóricas diferentes (Bizâncio), só tardiamente havia participado, acha-se assim abolido e a arte é lançada, sem mediação no campo social.¹²³

Em síntese, para Tarabukin, o construtivismo teria partido, inicialmente, da busca por uma superação da arte burguesa, pautado nas noções de construção¹²⁴, tectônica¹²⁵ e *faktura*¹²⁶ e tendo como pressuposto a arte enquanto uma atividade material, com uma finalidade prática¹²⁷. Os construtivistas consideravam a figura do artista não mais como um criador inspirado, mas sim como a de um artesão que colocava seu saber-fazer a serviço de uma nova sociedade. Nesse sentido, os construtivistas extraíram e pesquisaram elementos da teoria social marxista, da engenharia e da prática industrial, na tentativa de identificar fundamentos para uma atividade artística que pudesse superar a “arte de cavalete”¹²⁸, reintegrando a figura do artista à dinâmica da vida cotidiana e social.

Imagem 12. MALEVICH, K., *Quadrado negro sobre fundo branco*, 1915.

Imagem 13. RODCHENKO, A., *Pintura não objetiva*, 1919.

¹²³ Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 171.

¹²⁴ Rodchenko afirmou, em 1921, no seu programa de aula para o *Vkuthemas (Vyshie Gosudarstviennye Khudojestvenno-Tekhnicheskie Masterskie* – Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico), que: “a CONSTRUÇÃO (*konstruktsiya*) é a organização de elementos [...] e a condição contemporânea para a ORGANIZAÇÃO é o uso utilitário do material”. *Apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 111.

¹²⁵ Segundo Lodder, a tectônica (*tektonika*) “[...] era definida como originada nos princípios ideológicos do comunismo por um lado e no uso apropriado dos materiais industriais por outro” (texto em espanhol: “[...] era definida como originada en los principios ideológicos del comunismo por una parte y en el uso apropiado de los materiales industriales por otra”). Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 95.

¹²⁶ Em linhas gerais, a *faktura* seria a “[...] elaboração consciente do material e sua utilização de uma maneira adequada, sem obstaculizar a tectônica ou a construção” (texto em espanhol: “[...] la elaboración consciente del material y su utilización de una manera adecuada, sin obstaculizar la tectónica o la construcción”). Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 95.

¹²⁷ Cf. LODDER, C., *op. cit.*, pp. 85–87.

¹²⁸ Ao se referirem à arte de cavalete, os construtivistas estavam visando à arte burguesa, a arte que não levava em consideração as relações histórico-sociais e não tinha uma finalidade prática na dinâmica social. Cf. TARABUKIN, N., *op. cit.*, p. 49.

14

Imagem 14. RODCHENKO, A., *Composição sobre branco nº 90. "Linearismo"*, 1919.

Imagem 15. RODCHENKO, A., *Construção espacial nº 8 (Círculo dentro de um círculo)*, da série "superfícies refletoras", 1920–1921.

15

Se analisarmos com cuidado as pesquisas, os projetos, as obras e os documentos ("Manifesto construtivista"¹²⁹ de Gan, Stepanova e Rodchenko; "Teses para a dissertação 'construtivismo'"¹³⁰ de Meduntsky e dos irmãos Stenberg; "Construtivismo"¹³¹ de Gan; e "Da construção à tecnologia e à invenção"¹³² de K. loganson) produzidos pelos integrantes do *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação*, encontraremos uma série de elementos que evidenciam o vínculo dos construtivistas com o seu contexto histórico. Como por exemplo: a referência contínua à tecnologia e indústrias¹³³; à militarização¹³⁴; à pesquisa de

¹²⁹ RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., "Quiénes somos. Manifiesto del Grupo de Trabajo de los Constructivistas", (1922), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 104–105, 2008, (catálogo da exposição), p. 105.

¹³⁰ De acordo com Lodder, existem registros de que os irmãos Stenberg e Medunetski, em 1922, apresentaram uma espécie de dissertação no *INKhUK*, intitulada "Construtivismo". A dissertação completa se perdeu, no entanto, foi conservado num arquivo privado de Moscou um texto preliminar à dissertação, o qual foi escrito pelos mesmos autores. O texto era intitulado "Teses para a dissertação 'construtivismo'" (título em espanhol: "Tesis para la ponencia 'construtivismo'"). Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 98.

¹³¹ O livro "Construtivismo" foi publicado por A. Gan, em 1922. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 98.

¹³² "Da natureza da construção à tecnologia e à invenção" foi uma comunicação escrita apresentada por K. loganson, em 1922, na *INKhUK*. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 96.

¹³³ Ao enumerar as futuras tarefas do construtivismo, os irmãos Stenberg e Medunetski sublinhavam a ideia de fusão entre o construtivismo e as indústrias russas: "A indústria russa sob a bandeira do construtivismo e sua significação no mercado mundial" (texto em espanhol: "*La industria rusa bajo la bandera del constructivismo y su significación en el mercado mundial*"). Cf. STENBERG, V.; STENBERG, G.; e MEDUNETSKI K., "Teses para a dissertação 'construtivismo'", *apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 98. loganson, em "Da construção à tecnologia e à invenção" apresentou uma espécie de resumo da sua própria evolução como artista: "Da pintura à escultura, da escultura à construção, à tecnologia e à invenção: este é o meu caminho e este será o objetivo final de todo

materiais¹³⁵; à agitação social¹³⁶; à ideologia revolucionária¹³⁷; e à tentativa de formulação de novos valores culturais e artísticos para a sociedade¹³⁸.

No “Manifesto Construtivista”, Rodchenko, Stepanova e Gan, escreveram:

Não somos sonhadores da arte que construímos na imaginação:
Aerorádioestações
Empilhadeiras e
Cidades em chamas
SOMOS O COMEÇO
NOSSA TAREFA É HOJE
Um copo
Uma escova para esfregar o chão
Umas botas
Uns catálogos¹³⁹

artista revolucionário” (texto em espanhol: “*De la pintura a la escultura, de la escultura a la construcción, a la tecnología y a la invención: este es mi camino y este es y será el objetivo final de todo artista revolucionario*”). Cf. IOGANSO, K., “Ot konstruktisii k tekhnike i izobreteniyu”, 1922, MS arquivo privado, Moscou, p. 1, *apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 96.

¹³⁴ No “Manifesto Construtivista”, podemos identificar algumas expressões e terminologias militares, como por exemplo: “A GUERRA IRRECONCILIÁVEL CONTRA A ARTE” e “Somos teu primeiro destacamento armado e de castigo” (texto em espanhol: “*Somos tu primer destacamento armado y de castigo*” e “*LA GUERRA IRRECONCILIABLE CONTRA EL ARTE*”). Cf. RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., “Quiénes somos... *op. cit.*, p. 105. Além da questão terminológica, cabe ressaltar as inúmeras atividades realizadas durante a guerra civil russa, como por exemplo: a produção de cartazes (imagem 4); a decoração de ruas e praças para as festas revolucionárias; e os possíveis cartazes feitos a pedido do Exército Vermelho. É também interessante perceber como as roupas e os trajes para o teatro, projetadas por Rodchenko e Stepanova, respondem à militarização da vida. (imagens 4 e 5 do capítulo 2)

¹³⁵ Sobre a questão da pesquisa de materiais, cabe lembrar os próprios princípios do construtivismo, os quais, segundo Gan, seriam: a tectônica, a *faktura*, e a construção. Cf. GAN, A., *Konstruktivizm*, 1922, p. 1, *apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 98.

¹³⁶ Gan, em “Construtivismo”, escreveu: “[...] aquele que domina a cor ou a linha, aquele que combina a ação de sólidos espaciais e volumétricos, aquele que organiza a ação das massas devem converter-se em construtivistas na empreitada geral de construção e movimentação das massas humanas” (texto em espanhol: “[...] *el que domina el color y la línea, el que combina los sólidos espaciales y volumétricos y el que organiza la acción de masas deben convertirse en constructivistas en la empresa general de la construcción y movimiento de las masas humanas*”). Cf. GAN, A., “Konstruktivizm”, 1922, p. 1, *apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 99.

¹³⁷ Rodchenko, Gan e Stepanova declararam, em 1922, que o construtivismo era “A EXPRESSÃO COMUNISTA DAS CONSTRUÇÕES MATERIAIS” (textos em espanhol: “*LA EXPRESIÓN COMUNISTA DE LAS CONSTRUCCIONES MATERIALES*”). Cf. RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., “Quiénes... *op. cit.*, pp.104–105. Também em 1922, Gan escreveu que: “O materialismo dialético é para o construtivismo um compasso que indica os caminhos e os objetos do futuro distante [...]” (texto em espanhol: “*El materialismo dialéctico es para el constructivismo un compás que indica las vías y objetos distantes del futuro [...]*”). Cf. GAN, A., “Konstruktivizm”, 1922, p. 55, *apud* LODDER, C., *op. cit.*, p. 99.

¹³⁸ Conforme indicado no final do subcapítulo “1.3 Camaradas, tragam seus martelos”, e no início do subcapítulo “1.5.1 O elo umbilical”, toda a proposta construtivista se fundamenta na ideia de uma superação da arte burguesa (eles declararam a “guerra irreconciliável contra a arte”), em nome da construção de uma nova arte revolucionária.

¹³⁹ Texto em espanhol:

“*No somos soñadores del arte que construimos en la imaginación:*

Aerorádioestações
Montacargas y
Ciudades en llamas

Estas afirmações não só explicitam a perspectiva construtivista de superação da “arte de cavalete”, como também apresentam uma relação pragmática com o contexto. Entre 1920 e 1921, o foco da energia revolucionária passou dos campos de batalha da guerra civil para a economia, para as fábricas e para a condição dos trabalhadores. Também foi nesse período que se constituiu a Oposição Operária. Uma das questões centrais da Oposição Operária era a melhoria da condição de vida dos operários¹⁴⁰. Possivelmente o redirecionamento construtivista–produtivista para a produção e pesquisas de objetos úteis como “um copo”, “uma escova de esfregar o chão” ou “um par de botas”¹⁴¹ levou à busca por responder às demandas de “melhoria do destino dos operários”¹⁴².

SOMOS EL PRINCIPIO

NUESTRA TAREA ES HOY

Una taza

Un cepillo para fregar

Unas botas

Un catálogo”.

Cf. RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., “Quiénes... *op. cit.*, p.104.

¹⁴⁰ “Para nossa própria vergonha, na própria cidade de Moscou, o coração da República, a população operária vive ainda em bairros sujos, superpovoados e sem higiene; ao visitá-los, somos levados a pensar que não houve revolução de qualquer espécie. Todos nós sabemos que o problema da habitação não pode ser resolvido em poucos meses, nem mesmo em poucos anos; que dada a nossa penúria, a solução encontra numerosas dificuldades”. Cf. KOLLONTAI, A., *op. cit.*, p. 22. (imagens 1, 2, 3 e 4, do capítulo 2)

¹⁴¹ A partir de 1920, Stepanova e Popova atuaram nas fábricas têxteis. Stepanova elabora inúmeros *croquis* de roupas que combinavam a funcionalidade e a estética, de modo a melhorar o desempenho e conforto dos trabalhadores bem como a proporcionar uma revolução estética no modo de vestir. Tatlin e Rodchenko também produziram alguns *croquis*, mas foram Stepanova e Popova que se concentraram mais no vestuário. Alguns membros das vanguardas russas, como Rodchenko e Lissitzky, tentaram desenvolver móveis adequados à dura realidade soviética. Os móveis eram na sua maioria construídos em madeira e tentavam responder à ausência de espaço das habitações soviéticas (de acordo com Lodder, nos anos 20 da União Soviética, era muito comum, que famílias inteiras – pai, mãe, filhos, avô, avó, sobrinhos etc. – ocupassem uma minúscula habitação). Muitos móveis projetados por Rodchenko e Lissitzky eram extremamente simples (com o objetivo de economizar materiais) e dobráveis (de modo a ocupar menos espaço). Também foram projetados, naquele período, móveis que cumpriam mais de uma função nas casas. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, pp. 139–141. (Imagens 1, 2, 3 e 4 do capítulo 2)

¹⁴² Cf. KOLLONTAI, A., *op. cit.*, p. 21.

1.6. A Rebelião de Kronstadt

Kronstadt era uma base naval localizada na ilha de Kotlin, no Golfo da Finlândia. Os marinheiros da Kronstadt tiveram um papel central no desencadeamento dos eventos revolucionários de 1905 e 1917. Até março de 1921, eles eram considerados o “orgulho e a glória da revolução”. No entanto, em março de 1921, eles lideraram a Rebelião de Kronstadt. A Rebelião da Kronstadt, assim como a Oposição Operária e as inúmeras greves ocorridas entre 1920–1921 em Moscou e Petrogrado, exprimiam o descontentamento com os rumos da revolução.

Segundo Carr, “os motins [Rebelião de Kronstadt] não tinham ligação direta com a Oposição dos Trabalhadores [Oposição Operária]”¹⁴³. Entretanto, sabe-se que em 26 de fevereiro de 1921, devido à repercussão dos movimentos grevistas, ocorreu uma reunião de emergência convocada pela tripulação dos navios militares Petropavlovsk e Sevastopol. Nessa reunião foi deliberado o envio de uma delegação para observar os movimentos grevistas de Moscou e Petrogrado. Após o retorno dessa delegação, no dia 1 de março de 1921, foi aprovada a resolução¹⁴⁴ que desencadeou a Rebelião de Kronstadt.

Em linhas gerais, a Rebelião de Kronstadt lutava pelo restabelecimento do poder dos *Soviets*. De acordo com os marinheiros:

[...] a Revolução de Outubro foi feita para libertar os trabalhadores, porém estes estão mais escravizados que antes. A autoridade da monarquia policial foi substituída pelos usurpadores comunistas. Substituem a foice e o martelo pela baioneta. É a esse preço que a nova burocracia dos comissários e funcionários comunistas pretende assegurar-se uma vida tranquila [...]. Kronstadt representa uma nova ordem socialista em oposição à ordem comunista burocrática. Essa revolução é uma revolução do trabalho livre.¹⁴⁵

¹⁴³ Cf. CARR, E.H., *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁴ Tratava-se da “Resolução da Assembleia Geral da 1ª e 2ª Brigadas Marítimas”, datada de 1º de março de 1921. A resolução continha um texto introdutório e 8 reivindicações. Cf. TRAGTENBERG, M., *op. cit.*, pp. 49–50.

¹⁴⁵ *Apud* TRAGTENBERG, M., *op. cit.*, p. 50.

Portanto, afirmavam os marinheiros no texto introdutório da resolução: “Considerando que os *Soviets* atuais não exprimem mais a vontade dos trabalhadores urbanos e dos camponeses, é indispensável realizar imediatamente uma eleição com voto secreto¹⁴⁶”. A reação do partido à Rebelião de Kronstadt foi brutal. No dia 17 de março, contemporaneamente ao X Congresso do Partido, unidades do Exército Vermelho foram enviadas à base naval Kronstadt.

Os marinheiros foram acusados de “serem agentes do capitalismo internacional, dirigidos por ex-generais czaristas”¹⁴⁷. Carr¹⁴⁸ afirma que os motins da Kronstadt teriam se constituído de forma anárquica, portanto, não teria existido nenhum tipo de liderança formal. “A suspeita dos bolcheviques, de que o motim havia sido planejado e inspirado pelos emigrados brancos, era infundada”¹⁴⁹. Sem negociações, após uma sangrenta batalha, os marinheiros foram massacrados e a fortaleza ocupada¹⁵⁰.

Imagem 15. RODCHENKO, A., Pôster do Filme “O Encouraçado Potemkin” de S. Eisenstein”, 1925.

¹⁴⁶ Cf. “Resolução da Assembléia Geral da 1ª e 2ª Brigadas Marítimas”, data de 1º de março de 1921. *Apud* TRAGTENBERG, M., *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁷ Cf. TRAGTENBERG, M., *op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁸ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁹ *Idem, Ibidem.*

¹⁵⁰ Talvez, aqui, caiba a pergunta sobre *quais teriam sido o impacto e os interesses de se produzir um filme retomando o heroísmo revolucionário dos marinheiros soviéticos (como o “O Encouraçado Potemkin”, de Eisenstein), três anos depois da direção do partido bolchevique denunciar os marinheiros da Kronstadt como “agentes do capitalismo internacional”?* Em sua dissertação de mestrado, Peterson Soares Pessoa afirma que o filme *A Greve* (1925) “articulada ao conceito de “encomenda social” ligava-se à nova escala da luta de classes, na chave posta pela implementação da *Nova Política Econômica* (NEP)”. De acordo com Pessoa, *A Greve*, de Eisenstein (1898–1948) dialogaria diretamente com a organização operária independente: “pode-se supor que *A Greve* (*Stachka*), o filme – que traz título muito próximo à obra *Greves* de Valerian Pletnev (*Stachki*, peça de teatro escrita em 1921) – e o *Clube dos Trabalhadores*, de Rodchenko, participam do mesmo processo de construção da organização operária independente, não apenas porque estes trabalhos foram realizados no mesmo período (1924–1925) e em colaboração com a *Proletkult*, mas também porque ambos tinham por objetivo a transformação radical da experiência do trabalhador”. Cf. PESSOA, P. S., *Stachka: Um ensaio sobre os antagonismos*, Orientador Luiz Renato Martins, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 143. (imagem 5)

“Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc.”¹⁵¹

"... Somos forçados – diz ele – a reconhecer uma transformação radical do nosso ponto de vista sobre o socialismo. Essa transformação radical provém de que outrora nós colocávamos, e devíamos colocar, o centro de gravidade da nossa atividade no combate político, na revolução, na conquista do poder etc. Hoje, esse centro de gravidade variou a tal ponto que se deslocou para um trabalho organizacional, pacífico, cultural. Estaria pronto a dizer que, para nós, o centro de gravidade se deslocou para o militantismo cultural, se não existissem nem as relações internacionais nem a obrigação de defender a nossa situação em escala internacional. Mas, se nos abstrairmos disso e nos limitarmos às relações econômicas internas, então hoje o centro de gravidade reduz-se efetivamente ao 'militantismo cultural'".¹⁵²

Com o término da guerra civil (1920–1921), houve um redirecionamento das atenções do partido, do “fronte de batalha” para a economia, e em seguida à reorganização do modo de vida. Com isso, as instituições artísticas e culturais, que durante a guerra civil gozavam de grande autonomia, começaram progressivamente a ser objeto de maior atenção e controle por parte do governo.

Lênin, em 1920, ao firmar que a liberdade de criação deveria ser respeitada¹⁵³, enfatizou, no entanto, que tal liberdade deveria ter limites: “Mas, naturalmente, nós somos comunistas. Não devemos permanecer de braços cruzados e deixar que o caos se desenvolva e ande por onde quiser. Devemos

¹⁵¹ A Frase “Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc.” foi escrita por Lênin em um bilhete à M. N. Pokrovski, em maio de 1921. Nesse bilhete Lênin criticava a publicação do livro *150 000 000* de Maikovski, e pedia ajuda ao historiador e membro da Comissão Central de Controle, ajuda na “luta contra as vanguardas russas”. A Comissão de Controle Central foi a agência do Partido Comunista de Toda a Rússia (bolchevique), responsável pela supervisão da administração e disciplina partidárias, entre 1920 e 1934. Cf. LÊNIN, V., 1921, *apud* ALBERA, F., *op. cit.*, p. 184. Ver também nota de rodapé 159.

¹⁵² Cf. LÊNIN, V., *apud* TROTSKY, L., *Questões do modo de vida*, intro. Anatole Kopp, trad. A. Castro, Lisboa, Marguerite Bonnet / Edições Antídoto, 4ª ed., 1979, p. 23. [O livro foi publicado na Rússia em 1923].

¹⁵³ Texto em espanhol: “*todo artista, y quien así lo desee, puede apelar al derecho de crear libremente de acuerdo com su ideal, no importa lo que resulte*”. Cf. LÊNIN, 1920, in ZETKIN, Klara, “Reminiscences of Lênin” (NY, 1934), pp. 12, *apud* EGBERT, Donald Drew, *El Arte en la Teoría Marxista y en la Práctica Soviética*, trad. Marcelo Covián e Tomás Guido Lavalle, Barcelona, Tusquets Editor, 1973, p. 44.

dirigir muito planificadamente esse processo e ordenar seus resultados. Estamos ainda muito longe disso”¹⁵⁴.

No mesmo ano, Lênin, por meio de um decreto, retirou a autonomia da Proletkul’t¹⁵⁵ e reduziu sua capacidade econômica. A *Proletkul’t* foi submetida ao *NARKOMPROS* e, como consequência, seu orçamento diminuiu drasticamente. O *NARKOMPROS* não tinha uma grande alocação de recursos financeiros, haja ver a porcentagem da verba governamental destinada para o comissariado. Entre 1920 e 1921, apesar da submissão da *Proletkul’t* ao Comissariado, os recursos do *NARKOMPROS* foram reduzidos.

Tabela 1 – Recursos Financeiros Alocados para o *Narkompros*

Ano	% do Total de Recursos do Governo
1917	1,2
1918 (janeiro até junho)	3
1918 (julho até dezembro)	8,5
1919 (janeiro até junho)	7,7
1919 (julho até dezembro)	8,1
1920	9,4
1921	2,2
1922 (janeiro até setembro)	2,9
1922/23 (outubro/22 até setembro/23)	3,6

Fonte: FITZPATRICK, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1970, p. 291.

A partir de fevereiro de 1921, o *Glavpolitprosvet*¹⁵⁶ (Colegiado Central para a Educação Política) obteve o direito de vetar por razões políticas todas as produções em arte e ciências, interferindo diretamente na autonomia do *NARKOMPROS*¹⁵⁷. No trabalho de doutorado intitulado *Arte, Ensino, Utopia e*

¹⁵⁴ Cf. LÊNIN, V., *apud* MIGUEL, Jair Diniz, *Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920–1930)*, Orientador Dr. Marcos Silva, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006, p. 103.

¹⁵⁵ A *Proletkul’t* era uma organização cultural muito expressiva até 1920. Entretanto, a organização era composta por uma série de elementos que não agradavam à direção do partido bolchevique: 1) a *Proletkul’t* não era vinculada diretamente ao partido bolchevique; 2) Lênin era um ferrenho opositor de Bogdanov, um dos líderes e idealizadores da *Proletkul’t*; 3) um grande número de artistas de vanguardas integravam a organização. Em 1920, a *Proletkul’t* tinha cerca de quatrocentos mil filiados; a sua força acabava por colocar em risco as ideias para o campo cultural da direção do Partido Bolchevique, principalmente as ideias de Lênin.

¹⁵⁶ *Glavpolitprosvet* é uma sigla para *Colegiado Central para a Educação Política*, órgão criado em 12 de novembro de 1920. O “Colegiado...” era responsável pela a organização e controle das Ciências, Cultura e das Artes em geral. Cf. FITZPATRICK, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1970.

¹⁵⁷ Cf. *Idem*, p. 236.

Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920–1930), Miguel¹⁵⁸ aponta que algumas vezes “enquanto Lunatcharsky era tolerante, o partido exigia mais e mais controle”¹⁵⁹.

Apesar das tentativas, ocorridas após 1920, por parte da direção do partido, de exercer um maior controle nas questões relativas à arte e cultura, nesse período, ainda não existia uma “linha coerente do partido” indicando diretrizes precisas no âmbito artístico e cultural¹⁶⁰.

Entretanto, em 1920 já existia uma relação conflituosa entre a cúpula do partido e as vanguardas artísticas. Segundo Egbert¹⁶¹, as principais divergências entre a direção do partido e as vanguardas russas giravam em torno:

1. Da relação entre a nova cultura comunista e a arte do passado – “Devido à radical ruptura com o passado representado pela revolução bolchevique, muitos artistas insistiam que somente movimentos artísticos de vanguarda revolucionária poderiam expressar seu espírito”¹⁶². Essa negação da arte de cavalete não foi bem aceita pela direção do partido. Lênin e Trotsky defendiam que “a cultura do passado, de acordo com a teoria marxista, origina dialeticamente o presente”¹⁶³;
2. Da dificuldade, alegada por alguns membros da cúpula do partido, de compreensão da arte de vanguarda¹⁶⁴;

¹⁵⁸ Cf. MIGUEL, Jair Diniz, *Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920–1930)*, Orientador Dr. Marcos Silva, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.

¹⁵⁹ Cf. *Idem*, p. 51. Em maio de 1921, Lênin escreve a Lunatcharsky, criticando a publicação de 5 mil exemplares de *150 000 000*, de Maiakovski. Segundo Lênin, o livro de Maiakovski “não passa de uma tolice, absurda, extravagância e pretensão”. Na mesma época, Lênin reafirma a crítica a Maiakovski num bilhete à M. N. Pokrovski (1868–1932): “Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc. 1. Lunatcharsky conseguiu do Colégio (ai de mim!) a publicação dos “150 000 000”, de Maiakovski [...] 2. Parece que Lunatcharsky ordenou ainda que se eliminasse Kisselis, que é, dizem, um artista ‘realista’, para substituí-lo por um futurista [...]”. Cf. LÊNIN, V., 1921, *apud* ALBERA, F., *op. cit.*, p. 184.

¹⁶⁰ De acordo com o historiador norte americano Donald Drew Egbert, “nem Marx, nem Lênin haviam formulado uma filosofia da arte organizada e detalhada, durante os primeiros anos que seguiram à Revolução Bolchevique, não existia nesse aspecto uma linha coerente do partido que pudesse ser adotada por seus fiéis dentro e fora da Rússia” (texto em espanhol: “*ni Marx ni Lenin habían formulado una filosofía del arte organizada y detallada, durante los primeros años que siguieron a la revolución bolchevique, no existió en este aspecto una línea coherente del Partido que pudiera ser adoptada por sus fieles dentro y fuera de Rusia*”). Cf. EGBERT, Donald Drew, *El Arte en la Teoría Marxista y en la Práctica Soviética*, trad. Marcelo Covián e Tomás Guido Lavalle, Barcelona, Tusquets Editor, 1973, p. 33.

¹⁶¹ Cf. EGBERT, D. D., *op. cit.*, pp. 40–44.

¹⁶² Texto em espanhol: “*Debido a que la revolución bolchevique representaba una ruptura tan radical con el pasado, muchos artistas insistían que únicamente movimientos artísticos de vanguardia revolucionaria podían expresar su espíritu*”. Cf. *Idem*, p. 35.

¹⁶³ Texto em espanhol: “*la cultura del pasado, de acuerdo con la teoría marxista, origina dialécticamente al presente*”. Cf. *idem, ibidem*.

¹⁶⁴ “Não posso valorizar os trabalhos do expressionismo, futurismo, cubismos e demais ‘ismos’ como as expressões mais altas do gênio artístico. Não as entendo. Não me produzem nenhum prazer” (texto em espanhol: “*No puedo valorar los trabajos del expresionismo, futurismo, cubismo, y los demás ‘ismos’ como las*

3. Da inter-relação entre a cultura comunista e as massas, o partido e o Estado – “qual deveria ser o papel do partido como controlador e propulsor da arte”¹⁶⁵?; “a arte de qual classe deveria predominar até o alcance da meta da sociedade sem classes”¹⁶⁶?; “a arte camponesa [o artesanato] podia se converter em uma forma de arte socialista”¹⁶⁷?;
4. E da possibilidade de existência, ou não, de uma arte comunista em uma ditadura do proletariado¹⁶⁸.

De acordo com Diniz, “o pensamento russo marxista estava basicamente centrado na função social da arte, sua relação com o poder político – agitação, propaganda e educação – e sua validade em uma sociedade socialista, além do engajamento nas lutas sociais do momento”. O que colocaria em questão, segundo as premissas do partido, a validade social e o poder de agitação e propaganda de vanguardas como o Construtivismo.

expresiones más altas del génio artístico. No las entiendo. No me producen ningún placer). Cf. LÊNIN, 1920, in ZETKIN, Klara, *Reminiscences of Lénin* (NY, 1934), pp. 12, apud EGBERT, Donald Drew, *El Arte en la Teoría Marxista y en la Práctica Soviética*, trad. Marcelo Covián e Tomás Guido Lavalle, Barcelona, Tusquets Editor, 1973, p. 42.

¹⁶⁵ Texto em espanhol: “*cuál debería ser el rol del partido como control y propulsor del arte*”. Cf. *Idem*, p. 36.

¹⁶⁶ Texto em espanhol: “*classe de arte que debería ser anteponerse hasta alcanzar la meta de la sociedad sin classe*”. Cf. *Idem, ibidem*.

¹⁶⁷ Texto em espanhol: “*el arte campesino podía convertirse en una forma de arte socialista*”. Cf. *Idem, ibidem*.

¹⁶⁸ “É fundamentalmente falso opor a cultura e a arte burguesas à cultura e à arte proletárias. Essas últimas, de fato, não existirão jamais porque o regime proletário é temporário e transitório”. Cf. TROTSKY, L., *Literatura e... op. cit.*, p. 37.

Capítulo 2

“O suicídio da pintura”

_ do “construtivismo de laboratório” à LEF¹⁶⁹

2.1. "Um passo atrás para dar dois à frente"¹⁷⁰

Às vésperas do congresso, seus trâmites foram ofuscados por um desastre sinistro e pressago [sic]. Os marinheiros da Frota Vermelha sediada na fortaleza de Kronstadt revoltaram-se [...]. A 17 de março, enquanto o congresso discutia as propostas de Lênin, unidades do Exército Vermelho avançaram contra a fortaleza, por sobre o gelo [...]. Essa ampla revolta de homens até então elogiados como heróis da revolução constituiu um golpe severo ao prestígio e confiança do partido, que bem como pode ter aumentado a disposição do congresso de aceitar a Nova Política Econômica, bem como as propostas para reforçar a disciplina partidária e oferecer maiores proteções contra dissidência, interna e externa.¹⁷¹

Em 1921, a guerra civil teve fim. A Rússia estava devastada, os três anos de guerra civil e a política do “Comunismo de Guerra” consumiram uma grande parcela das forças produtivas do país, já então reduzidas devido à sua participação na Primeira Guerra Mundial. De acordo com Carr, entre 1917 e 1920, pôde-se constatar também uma perda drástica na população: Petrogrado perdeu 57,5% de sua população, e Moscou, 44,5%¹⁷². Segundo Reis, a fome¹⁷³ que assolou o país no inverno de 1921–22 teria matado cerca de 5 milhões de pessoas¹⁷⁴.

Para além das crises na produção e da situação de miséria e fome em que se encontrava a URSS, o partido bolchevique se deparou também com uma

¹⁶⁹ A expressão “suicídio da pintura” foi extraída de TARABUKIN, N., *El último cuadro: Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, trad. Rosa Feliu e Patricia Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

¹⁷⁰ A frase “Um passo atrás para dar dois à frente” foi proferida por Lênin em 1921, ao apresentar a NEP, enquanto um recuo tático.

¹⁷¹ Cf. CARR, Edward Hallett, *Revolução russa de Lênin a Stalin 1917–1929*, Rio de Janeiro, Zahar, 1981, p. 38.

¹⁷² Cf. CARR, E. H. *op. cit.*

¹⁷³ De acordo com Reis Filho, entre 1913 e 1921, a produção bruta nos campos caiu de 96 milhões de toneladas para 35 milhões. Também a agropecuária teve uma queda drástica de produção. Mas a maior queda teria sido na produção industrial. O autor aponta dados nos quais, para o índice 100 (relativo a 1913), a produção de tecidos de algodão teria caído para 5,1; a de sal, para 30,0; a de cimento, para 3,1; a de máquinas e suplementos agrícolas, para 3,2; a de ferro fundido, para 2,4; entre outras que tiveram quedas altíssimas na produção. Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão, *A revolução russa 1917–1921*, 4. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 99.

¹⁷⁴ Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão, *Uma revolução perdida: a história do socialismo soviético*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 91.

série de greves nas fábricas, com a “Oposição Operária”, a “Rebelião da Kronstadt” e uma insatisfação generalizada da população rural.

O “Comunismo de Guerra” possibilitou a vitória na guerra civil, mas falhou como orientação econômica diante do estágio de desenvolvimento das forças produtivas do país. Segundo Lênin, era necessário um recuo. Então, no X Congresso do Partido, em março de 1921, Lênin apresentou a NEP – Nova Política Econômica, a qual, em suas palavras representaria “uma retirada – para um novo ataque”¹⁷⁵.

De acordo com Carr, “quando Lênin apresentou ao congresso a resolução que encerrava as propostas da NEP, o debate foi apenas formal. O desencanto com o comunismo de guerra era geral e a crise era demasiada aguda para permitir demoras”¹⁷⁶. Os que possuíam alguma dúvida sobre a NEP, segundo Carr, teriam se “consolidado pela afirmação de Lênin de que ‘as rédeas do comando’ da indústria continuariam nas mãos firmes do Estado, e de que o monopólio do comércio exterior permaneceria intacto”¹⁷⁷.

O objetivo central da NEP era estimular os camponeses a desenvolver um sistema eficiente de distribuição de alimentos e fortalecer um mercado consumidor interno, de modo a ativar a economia. Portanto, a primeira medida da NEP foi restabelecer a circulação de mercadorias no campo em substituição às requisições¹⁷⁸. A intenção bolchevique era, por intermédio da reintrodução de certa liberdade para os camponeses comercializarem sua produção, apaziguar as relações com o campo e estimular a produção agrícola.

Outra medida da NEP foi a liberação de espaço para o capital privado na indústria e no comércio. O Estado continuaria com a propriedade das grandes empresas industriais, dos transportes, dos bancos, dos meios de comunicação e do monopólio do comércio com o exterior. Mas, com a introdução da NEP, houve um fortalecimento das empresas privadas, pois as empresas que

¹⁷⁵ Cf. Lênin, *apud* CARR, E. H. *op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁶ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁷ Cf. *Idem, ibidem*.

¹⁷⁸ Conforme visto no capítulo anterior, a política de requisições forçadas do “Comunismo de Guerra” foi um dos fatores centrais da falência de tal política, que havia gerado uma drástica redução da produção camponesa. Pois, sabendo que o excedente de sua produção seria confiscado pelo Estado, e insatisfeitos com os rumos da Revolução, os camponeses plantavam apenas para a sua subsistência, e até escondiam os eventuais excedentes.

“empregassem mais de 20 trabalhadores estavam isentas de nacionalização”¹⁷⁹. Com a NEP, também “as grandes empresas que já haviam sido confiscadas poderiam ser arrendadas de volta a empresários individuais, com frequência aos seus proprietários originais”¹⁸⁰.

O crescimento da produção industrial e agrária trouxe de volta a moeda, como instrumento de cálculo, meio de troca e pagamento. O rublo foi restaurado entre 1922–1924. Com a NEP, também o salário retornou. Segundo Rodrigues, “ficou claro que ainda não se podia prescindir do interesse individual como elemento motor do mecanismo produtivo”¹⁸¹. A remuneração salarial parecia necessária como fator estimulante e catalisador da produção.

A NEP levou novo fôlego à devastada URSS, a agricultura recuperou-se rapidamente. A partir de 1922, a produção de cereais deslanchou, também os rebanhos e a oferta de produtos de origem animal voltaram a crescer. De 1923 em diante, a indústria reanimou-se. Em 1926, a indústria atingiu o mesmo nível de antes da Primeira Guerra.

Porém, apesar das tentativas de estimular a autogestão coletiva no campo e de exercer certa forma de controle público sobre o comércio, as medidas econômicas que constituíram a NEP resultaram no aumento de componentes capitalistas na economia soviética¹⁸². Já no final de 1921, uma nova classe de comerciantes se constituiu, os chamados “nepmen”. Com eles, veio a presença de empreendimentos de iniciativa privada no setor industrial e comercial. No meio rural houve o enriquecimento de uma parcela do campesinato: os *Kulaks*¹⁸³.

Segundo Carr, a NEP teria sido “triunfalmente justificada”, entretanto, “uma vez passado o perigo e esquecidas as lembranças das privações do comunismo de guerra, a sensação de alívio e o espírito de tolerância desapareceram lentamente, sendo substituídos por um sentimento de

¹⁷⁹ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 54.

¹⁸⁰ Cf. *Idem, ibidem*.

¹⁸¹ Cf. RODRIGUES, Rogério P., *O colapso da URSS: um estudo das causas*, orientador Osvaldo Coggiola, Tese de Doutorado, Departamento de História Econômica, Universidade de São Paulo – USP, 2006, p. 70.

¹⁸² “À medida que o comércio começou a fluir numa crescente abundância, um ar de prosperidade voltou aos bairros ricos da capital. Muitas características do passado, eliminadas pela revolução, reapareceram na paisagem [...]. Os visitantes estrangeiros comentavam, com amargura ou triunfo, segundo suas propensões, o renascimento de fenômenos ‘capitalistas’ como prostitutas nas ruas [...]”. Cf. CARR, E. H. *op. cit.*, p. 55.

¹⁸³ “Observou-se que a NEP reintroduzira no campo os processos de mercado, inverteu as políticas de nivelamento do comunismo de guerra e estimulou o reaparecimento do camponês rico, ou *kulak*, como a figura-chave da economia rural [...]. O *kulak* produzia para o mercado e tornou-se um pequeno capitalista [...]”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 41.

constrangimento”¹⁸⁴. As esperanças e expectativas que haviam motivado a Revolução bolchevique pareciam cada vez mais distantes.

2.2. “convido o leitor a assistir nas páginas seguintes o ‘batismo’ [...] da ‘maestria produtivista’”¹⁸⁵

É indispensável lembrar a importante sessão do Instituto de Cultura Artística (*INKhUK*), que se deu em 24 de novembro de 1921, durante a qual Ossip Brik apresentou o relatório sobre a transferência desse organismo [*INKhUK*] do Commissariado da Educação (*NARKOMPROS*) para Conselho de Economia Nacional. Vinte e cinco importantes artistas de esquerda, que haviam rejeitado a arte de cavalete como finalidade em si mesma, para adotar a plataforma produtivista, reconheceram que esta mudança era não apenas necessária, mas inevitável. Pela primeira vez nos anais da vida artística, o pintor rechaçava definitivamente o terreno onde havia crescido e, mudando de orientação, aparecia como um sismógrafo extremamente sensível, apontando para o futuro.¹⁸⁶

É muito difícil definir os limites entre o construtivismo e o produtivismo. Não é fácil achar um consenso entre os teóricos que estudam tais vanguardas. Fala-se do produtivismo como uma exacerbação do construtivismo, como sinônimo do construtivismo, ou como o fundamento teórico do mesmo. Para alguns teóricos, o construtivismo seria a manifestação artística aplicada da teoria

¹⁸⁴ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁵ A frase “e invito el lector a sistir en las páginas siguientes el ‘bautizo’”, foi usada por Tarabukin, em *El último cuadro: Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, enquanto uma analogia à “continuação da arte”, após a “morte da pintura” e uma forma de apresentar o que para ele representava a continuação da arte, o produtivismo, a “maestria produtivista”. “Mas a morte da pintura, da arte de cavalete não significa a morte da arte em geral [...] no entanto: enquanto se enterram suas formas típicas e temos assistido a seus funerais [...] a arte vê a abertura diante dela de um horizonte de uma amplitude excepcional, e convido ao leitor a assistir nas páginas seguintes o ‘batismo’ das novas formas e do novo conteúdo da arte. Estas novas formas levam o nome de ‘maestria produtivista’” (texto em espanhol: “*Pero la muerte de la pittura, de la arte de caballete no significa ni mucho menos la muerte del arte en general. [...] todavía: mientras se entierran sus formas típicas y hemos asistido a sus funerales [...] el arte ve abrirse frente a él un horizonte de una amplitud excepcional, e invito al lector a asistir en las páginas siguientes al ‘bautizo’ de las nuevas formas e del nuevo contenido del arte. Estas nuevas formas llevan el nombre de ‘maestria produtivista’*”). Cf. TARABUKIN, N., *El último cuadro: Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, trad. Rosa Feliu e Patrícia Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 49.

¹⁸⁶ Texto em espanhol: “*Es indispensable recordar la importante sesión del Instituto de Cultura Artística (INKhUK), que tuvo lugar el 24 de noviembre de 1921, en el curso de la cual Ossip Brik presentó un informe sobre el traslado de este organismo del Comisariado de Educación (Narkompros) al Consejo Superior de Economía Nacional. Veinticinco importantes artistas de izquierda que habían rechazado el arte de caballete como finalidad en sí, para doptar una plataforma produtivista, reconocieron que esto cambio era no solamente necesario, sino inevitable. Por primeira vez en los anales de la vida artística, el pintor rechazaba resueltamente el terreno donde había crecido y, cambiando de orientación, aparecía como un sismógrafo extremadamente sensible, señalando hacia el futuro*”. Cf. *Idem, ibidem*.

produtivista; para outros, o produtivismo e o construtivismo seriam sinônimos. Existem, ainda, estudiosos que apontam o produtivismo enquanto um desdobramento crítico do construtivismo.

Lodder¹⁸⁷, em *Aleksandr Rodchenko: ¿constructivista o produtivista?*¹⁸⁸, afirma que o termo produtivismo se popularizou entre os artistas e teóricos durante a segunda metade da década de 1920, e que talvez tivesse algum valor “propagandístico na hora de convencer os departamentos oficiais da importância da atividade construtivista”¹⁸⁹. Lodder também supõe que a utilização do termo produtivista possa ter ajudado a “minimizar as associações vanguardistas que faziam que tanto o construtivismo como seu enfoque fundamental resultassem tão suspeitos aos olhos do regime”¹⁹⁰.

A pesquisadora italiana Maria Zalambani, em *L'arte nella produzione*¹⁹¹, explica que devido às ambiguidades e indefinições do próprio construtivismo, as tentativas de estabelecer a relação entre construtivismo e produtivismo são um tanto difíceis. Mas, segundo a autora, pode-se afirmar que a concepção de construtivismo que se confundiria com o produtivismo seria aquela de Gan, Rodchenko e Stepanova. Zalambani também afirma que a interpretação desses dois termos como sinônimos seria fruto de um documento publicado pela *INKhUK* em 1923¹⁹².

No entanto, a estudiosa italiana identifica uma sutil e ao mesmo tempo efetiva diferença entre o construtivismo e o produtivismo. Tal diferença teria origem na composição interna dos dois movimentos. Os proponentes do produtivismo eram principalmente teóricos, enquanto os expoentes do

¹⁸⁷ Cabe ressaltar que Lodder, no texto *Aleksandr Rodchenko: ¿constructivista o produtivista?*, bem como em seu livro *El constructivismo ruso*, resalta a dificuldade de definição dos limites entre o produtivismo e o construtivismo. Lodder apresenta também a hipótese de que estes poderiam ser sinônimos; que o produtivismo poderia ser o desdobramento do construtivismo; ou mesmo, que o produtivismo responderia pelo campo teórico e o construtivismo pelo prático. Cf. LODDER, Christina, “Aleksandr Rodchenko: ¿constructivista o produtivista?”, in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 93–101, 2008, (Catálogo da Exposição), pp. 93–94, e Cf. LODDER, C., *El constructivismo ruso*, trad. Maria Condor Orduña, Madrid, Alianza, 1988, pp. 102–109.

¹⁸⁸ Cf. LODDER, C., “Aleksandr ...op. cit.

¹⁸⁹ Texto em espanhol: “*propagandístico a la hora de convencer a los estamentos oficiales de la importancia de la actividad constructivista*”. Cf. *Idem*, p. 94.

¹⁹⁰ Texto em espanhol: “*minimizar las asociaciones vanguardistas que hacían que tanto el constructivismo como su enfoque fundamental resultaran tan sospechosos a los ojos del régimen*”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

¹⁹¹ Cf. ZALAMBANI, M., *L'arte nella produzione: Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*, Roma, Longo Editore, 1998.

¹⁹² Segundo Zalambani, em 1923, a seção de informações da *INKhUK* teria publicado um documento que narrava a história das sucessivas recomposições ocorridas no interior do instituto. Nesse documento, os termos construtivistas e produtivistas teriam sido usados como sinônimos. Cf. ZALAMBANI, M., *L'arte nella.... op.cit.*, p. 116.

construtivismo eram na sua maioria artistas. Assim, segundo Zalambani, a distinção entre as duas correntes se daria devido a um maior direcionamento da corrente produtivista à teorização e reflexão sobre o processo da produção industrial, enquanto os construtivistas estariam mais direcionados à construção do objeto¹⁹³.

Apesar da dificuldade de se precisar com exatidão a relação e as fronteiras entre um e outro, pode-se afirmar que o produtivismo corresponderia a uma espécie de radicalização teórica da proposta construtivista¹⁹⁴. Também se pode constatar que as duas correntes, se não se fundiram, aturam sempre em conjunto¹⁹⁵.

2.2.1. o redirecionamento para a produção...

Em 1921, foi publicada em Moscou uma pequena coletânea de artigos intitulada *A arte na produção*. A coletânea foi publicada por uma subseção de Arte e Produção da IZO. De acordo com Lodder e Zalambani, esta coletânea, ao passo que registrava os discursos sobre arte e produção do período, mostrava a inexistência de uma proposta consolidada e coesa. “A coletânea revelava que naquele momento não havia uma teoria da arte de produção aceita e generalizadamente e desenvolvida coerentemente”¹⁹⁶.

Zalambani faz referências a algumas discussões sobre a arte na produção, que teriam ocorrido antes de 1922, na revista *Iskusstvo Kommuny* e

¹⁹³ Na mesma direção de Zalambani, Albera ressaltou as dificuldades de definição e afirmou que seria prudente considerar que essas duas doutrinas recobrem campos diferentes. Posto nestes termos, Albera cita a definição de A. A. Strigalev: “Stringalev distingue assim o construtivismo como ‘método artístico’ [...] ‘que visa dar forma a objetos realmente funcionais’, e o produtivismo como ‘teoria sociológico-estética que prevê um impulso e um domínio das artes vinculados à produção de objetos socialmente úteis, considerando a arte contemporânea uma forma particular de produção”. Cf. ALBERA, F., *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia de forma em Stuttgart*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, pref. Luiz Renato Martins, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 168.

¹⁹⁴ Martins, em *O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin*, afirma que o produtivismo seria uma radicalização materialista do construtivismo. Conforme será discutido a seguir, pode-se dizer que a proposta produtivista, parece sim, conter em si uma espécie de radicalização do construtivismo, pois nela estaria presente (para além da discussão do objeto socialmente justificado), uma proposta de ‘transformação do social’ por meio da revolução do próprio processo de produção e circulação do objeto.

¹⁹⁵ Como veremos a seguir, o construtivismo e o produtivismo surgem no mesmo ano, 1921, no interior da *INKhUK*. Os artistas do *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação* estavam sempre em diálogo com os teóricos do produtivismo. Os teóricos do produtivismo, todo o tempo, se referiam aos construtivistas em suas discussões e propostas. A partir de 1922, ambos participaram da Frente de Esquerda das Artes – LEF. A LEF adotou oficialmente a plataforma Produtivista.

¹⁹⁶ Texto em espanhol: “la colección revelaba que en aquel momento no había una teoría del arte productivo generalmente aceptada y coherentemente desarrollada.” Cf. LODDER, C., *El constructivismo... op.cit.*, p. 103.

mesmo no interior da *Proletkul't*¹⁹⁷. Entretanto, segundo a autora, seria apenas com o surgimento da Frente de Esquerda das Artes (1922–1928) que esse debate tomaria uma forma mais clara. De acordo com Zalambani, os principais teóricos que elaboraram o produtivismo teriam sido: Osip Brik (1888–1971), Boris Kushner (1888–1937), Boris Arvatov (1896–1940), Nikolay Tarabukin (1889–1956) e Sergei Tretiakov (1892–1937).

Tarabukin, em “Do cavalete à...”, afirma que em 24 de novembro de 1921, numa importante sessão da *INKhUK*, vinte e cinco artistas de esquerda haviam adotado a plataforma produtivista. Entretanto, Tarabukin não nomeia esses artistas. Lodder, Zalambani e Albera, ao discutirem o surgimento do produtivismo, apresentam essa passagem do livro de Tarabukin, mas afirmam a “dificuldade de reconstituir a lista dos 25 signatários”¹⁹⁸.

No mesmo ensaio, Tarabukin supõe, também, o construtivismo e o produtivismo enquanto fases do desenvolvimento das artes plásticas. Para tanto, ele reconstrói o percurso da arte moderna até a proposta dos construtivistas de morte da arte de cavalete. A morte da arte, proclamada pelos construtivistas, é vista por Tarabukin não como destruição da arte, mas como um desenvolvimento histórico e reflexivo. Um desenvolvimento em decorrência do próprio esgotamento das formas artísticas precedentes, assim como pautado pelas

¹⁹⁷ A *Proletkul't* (*proletarskaya kultura* – Cultura Proletária) foi um movimento cultural ativo na União Soviética entre os anos de 1917 e 1925. Um dos principais teóricos da *Proletkul't* foi Alexander Bogdanov (1873–1928). A ideia central da *Proletkul't* era trazer o operariado para os campos cultural e artísticos, com o objetivo de criar uma cultura revolucionária popular. Para os *proletkultistas*, a arte deveria colaborar na organização política dos trabalhadores. Muitos vanguardistas participaram do Proletkul't. Zalambani identifica alguns elementos de aproximação entre a proposta da *proletarskaya kultura* e o programa produtivista da LEF. De acordo com a historiadora italiana, alguns elementos da proposta produtivista dialogariam diretamente com as propostas encontradas no texto *Elementos da Cultura Proletária no desenvolvimento da classe operária* (1919), de Bogdanov (Segundo Zalambani, este texto seria um resumo das propostas da *Proletkul't*). Nestes termos, ela afirma: “O texto de Bogdanov já contém as sementes de algumas das ideias do *proizvodstvennicestvo* [produtivismo], dentre as quais a ideia de um trabalhador que funde em si a figura do organizador e do executor, o princípio do trabalho compreendido como um processo criativo (origem da noção “processo de produção de bens materiais = processo de produção artística”), a concepção de trabalho como um forjador do *byt*, conforme o pressuposto de que toda a existência do operário é determinada por sua existência na fábrica” (texto em italiano: “*Lo scritto di Bogdanov contiene già in nuce alcune delle idee portanti del proizvodstvennicestvo [produtivismo], tra cui l'idea dell'operaio che fonde in sé la figura dell'organizzatore e dell'esecutore, il principio del lavoro inteso come processo creativo (da qui l'identità processo produttivo di beni materiali = processo produttivo di beni artistici), la concezione del lavoro come forgiatore del byt, in base al presupposto che tutta l'esistenza dell'operaio è determinata dalla sua esistenza in fabbrica*”). Cf. ZALAMABI, M., *L'arte nella...* op. cit., p. 24.

¹⁹⁸ Cf. ALBERA, F., op. cit., p. 196; ZALAMBANI, M., *L'arte...* op. cit., p. 25; LODDER, C., *El constructivismo...* op. cit., pp. 90–94.

demandas sociais da sociedade revolucionária em construção¹⁹⁹. Segundo ele, com Manet (1832–1883), a pintura perdera a primeira pedra de seu pedestal, dando início a uma decomposição irreversível do organismo pictórico e de seus elementos constituintes, o que teria conduzido à proposta produtivista de dissolução da arte no processo de produção da vida²⁰⁰.

Segundo Tarabukin²⁰¹, a abolição do campo artístico realizada pelos construtivistas²⁰² seria uma resposta ao que ele chamou de “encomenda social”. Com a Revolução de Outubro, de acordo com Tarabukin, teria surgido a demanda de uma nova proposta artística, a qual, de acordo com o contexto, deveria ser justificada socialmente²⁰³.

Albera²⁰⁴, em *Eisenstein e o construtivismo russo*, busca, com base em Tarabukin, definir a proposta de “encomenda social” em três pontos:

- 1– não há obra nem escritor “universais”. Tudo o que um autor, um artista faz é atividade em prol de uma classe determinada. Para realizar essa finalidade social, esses autores devem se dar conta, claramente, da tarefa da classe para a qual trabalham;
- 2– não há inovação em geral, inovação por si só. Apenas uma inovação que sequer na contracorrente do gosto dominante será, por conseguinte reconhecida;
- 3– a encomenda social não exclui a autonomia dos trabalhadores literários:
 - a) porque a encomenda em questão não é uma encomenda feita por representantes individuais da própria classe nem de organizações distintas. Trata-se de uma compreensão autônoma dessa encomenda,

¹⁹⁹ Sobre o esgotamento da forma artística e a proposta construtivista de morte da arte de cavalete, é importante ressaltar a discussão feita por Tarabukin (na conferência pronunciada na *INKhUK*, 1921, intitulada “Foi pintado o último quadro” e ao longo do texto *Do Cavalete à Máquina*, 1922), sobre a tríptico monocromático de Rodchenko. Segundo Tarabukin, o tríptico monocromático de Rodchenko representava a morte da pintura. Logo, a arte, tal como era entendida pela burguesia, enquanto forma que se justificava no reconhecimento autoral burguês, estava morta. Dessa morte, de acordo com Tarabukin, surgiria uma nova arte, uma arte que seria justificada socialmente. A obra de Rodchenko, discutida por Tarabukin, foi exposta pela primeira vez em 1921, na exposição construtivista *5 x 5 = 25* (Moscou, setembro-outubro de 1921). O tríptico era composto por três planos monocromáticos – azul, amarelo e vermelho –, intitulados: “Cor vermelha pura”, “Cor amarela pura” e “Cor azul puro”. (imagem 1 do capítulo 3)

²⁰⁰ Sobre o processo de “decomposição irreversível do organismo pictórico e de seus elementos constituintes”, ver as discussões realizadas no início do subcapítulo “1.5.1. O ‘elo umbilical’”, do capítulo 1.

²⁰¹ Cf. TARABUKIN, N., *El último cuadro: Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, trad. Rosa Feliu e Patrícia Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

²⁰² No *Manifesto Construtivista*, A. Gan, A. Rodchenko e V. Stepanova declaram uma “Guerra irreconciliável contra a arte”. Cf. RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., “Quiénes somos. Manifiesto del Grupo de Trabajo de los Constructivistas”, (1922), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 104–105, 2008, (catálogo da exposição), p. 105.

²⁰³ O subcapítulo “3.1.2. ‘A crise da *faktura*’”, do capítulo 3, retoma esta discussão de Tarabukin sobre a abolição do campo artístico.

²⁰⁴ Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, pp. 180–182.

que pode entrar em contradição com as encomendas reais dos representantes dessa classe;

b) essa autonomia é a autonomia não de um grupo social, e sim de um coletivo de produção. Que pode declarar ao “cliente” que ele mesmo não compreende o que encomenda.

Nestes termos, a noção de “encomenda social” se relacionaria intrinsecamente com as demandas do seu contexto histórico e de sua classe social. Mas, de forma alguma, corresponderia à “submissão a diretivas exteriores – políticas – ou encomenda formal de uma instituição ou de um organismo de Estado, mas como compreensão daquilo que a sociedade ‘quer’, ‘pede’”²⁰⁵. Segundo Arvatov, a encomenda social seria responsável por programar a obra “em função de sua tarefa de reconstrução do ‘modo de vida’ e da percepção”²⁰⁶.

A tarefa “de reconstrução do ‘modo de vida’ e da percepção” estaria relacionada, de acordo com a proposta produtivista, com as noções de *cultura material*²⁰⁷ e *byt* (vida cotidiana)²⁰⁸ desenvolvidas por Arvatov. Segundo Arvatov, “o tipo cultural de uma pessoa é criado pela totalidade do ambiente material que a cerca, assim como o estilo cultural de uma sociedade é criado por todas as suas construções materiais”²⁰⁹. Desta forma, segundo Arvatov, a relação do indivíduo ou do coletivo com o objeto seria um fundamento determinante das relações sociais.

²⁰⁵ Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 180.

²⁰⁶ Cf. *Idem, ibidem*.

²⁰⁷ De acordo com Arvatov, “A cultura material de uma sociedade é o sistema universal de Objetos, as formas materiais socialmente úteis criadas pela humanidade através da transformação das assim chamadas formas naturais. A cultura material é tanto a produção quanto o consumo de valores materiais” (texto em inglês: “*The material culture of a society is the universal system of Things, i.e., the socially expedient material forms created by humanity through the transformation of so-called natural forms. Material culture is both the production and consumption of material values*”). Cf. ARVATOV, Boris, “Everyday Life and the Culture of the Thing”, trad. Christina Kiar, *October 81*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 119–128, Summer 1997, p. 120.

²⁰⁸ “As formas materiais de cultura, precisamente como formas que são, como formações esqueléticas isoladas, representam uma força extraordinariamente conservadora, conhecida como cotidiano [*byt*]. Compreender as tendências do desenvolvimento do material *byt* significa estar apto a direcioná-las para transformá-las sistematicamente, i.e., transformar a força conservadora do *byt* em progressista” (texto em inglês: “*The material forms of culture, precisely as forms, that is, as detached skeletal formations, represent an extra-ordinarily conservative force known as the everyday [byt]. Understanding the developing tendencies of material byt means being able to direct them, to trans-form them systematically, i.e., to turn byt from a conservative force into a progressive one*”). Cf. ARVATOV, B., *Every day life...op.cit.*, p. 121.

²⁰⁹ Texto em inglês: “*A person’s cultural type is created by all of his material surroundings, just as a society’s cultural style is created by all of its material construction*”. Cf. *Idem, ibidem*.

Imagem 1. Modelos de móveis multifuncionais: uma cama se transforma em cadeira e uma cama dobrável. Fotografia reproduzido na *Lef*, nº 3, 1923.

Imagem 2. ZEMLYANITSYN, B., cadeira dobrável (*skladnoi stul*), 1927–1928, realizada sob orientação de Lissitzky, em seu atelier. Fotografia reproduzida no *Stroil'stvo Mosky*, nº 10, 1929.

Imagem 3. TATLIN, V., desenho para um aparato de cozinha multifuncional: prato + pote + bule + frigideira, 1923. In: A. A. Bakhrushin Museu Estatal Central de Teatro, Moscou.

Imagem 4 .
RODCHENKO, A.,
Desenho de traje,
masculino, para o
trabalho, 1922.

Imagem 5 . KAUFMAN, M.,
fotografia de A. Rodchenko em
pé, antes de desmontar a
construção espacial (usando
uma roupa projetada por ele e
costurada por Stepanova), 1922.

Segundo Arvatov, a relação “indivíduo X objeto” precisaria ser estudada e transformada por meio do religamento criativo da produção com a circulação. Pois, somente compreendendo o objeto como forma criadora da base cultural seria possível construir uma “Cultura Proletária”²¹⁰. Para tanto, segundo os produtivistas, o artista revolucionário deveria tornar-se “artista-engenheiro”.

A figura do “artista-engenheiro” foi pensada, nesse contexto, como a de um trabalhador especializado incumbido de reconfigurar os meios de produção²¹¹, com a função de criar novos objetos, dissociados dos modelos de

²¹⁰ “A construção da Cultura Proletária, isto é, de uma cultura conscientemente organizada pela classe trabalhadora, requer a eliminação da ruptura entre objetos e pessoas que caracterizou a sociedade burguesa. Esta construção pressupõe, em adição, o estabelecimento de um singular ponto de vista metodológico que entende o inteiro mundo de objetos como a forma material criadora da base da cultura. A sociedade proletária não irá conhecer este dualismo das coisas nem na prática nem na consciência. Ao contrário, esta sociedade será ideologicamente embebida pelo mais profundo senso dos objetos” (texto em inglês: “*The construction of proletarian culture, that is, of a culture consciously organized by the working class, requires the elimination of that rupture between Things and people that characterized bourgeois society. This construction presupposes, in addition, the establishment of a single methodological point of view that understands the entire world of things as the material form-creating basis of culture*”). Cf. *Idem*, p. 121.

²¹¹ A fábrica, de acordo com a proposta produtivista, se tornaria um centro de pesquisas, no qual, por meio da arte, a criatividade dos trabalhadores seria estimulada, e as práticas coletivas do setor produtivo seriam reformuladas.

produção capitalistas²¹². O “artista engenheiro” seria a figura central da proposta produtivista; segundo Arvatov, ele deveria “ser capaz de organizar o processo produtivo em sua totalidade, se tornar um engenheiro, compreender a produção e os problemas de desenvolvimento da própria produção e criar um processo produtivo altamente qualificado”²¹³.

Nestes termos, de acordo com Arvatov, ao observar e atuar dentro do processo de produção material, ao estudar a necessidade e a finalidade social (a encomenda social), o “artista engenheiro” adquiriria o “ponto de vista produtivo”. A consolidação desse processo, segundo Arvatov, expressaria o êxito da rejeição das composições abstratas em prol de uma organização concreta dos materiais²¹⁴.

A proposta de um “artista engenheiro” estaria diretamente ligada à noção de “encomenda social” e às mudanças econômico-políticas da URSS²¹⁵. O “artista engenheiro” teria nascido em oposição ao “artista artesão”. A produção artística, segundo a proposta produtivista, deveria superar os processos artesanais e entrar nas grandes indústrias²¹⁶. Pois a indústria seria o meio pelo

²¹² Conferir Imagens 1, 2, 3 e 4.

²¹³ Texto em italiano: “*deve essere in grado di organizzare il processo produttivo nel suo complesso, diventare ingegnere, capire la produzione e i problemi di sviluppo della produzione stessa e creare un processo produttivo altamente qualificato*”. Cf. ARVATOV, B., *Iskusstvo i proizvodstvo. Protokol doklada*, p. 258, apud ZALAMBANI, M., *L’arte nella ... op. cit.*, p. 72.

²¹⁴ Assim como Tarabukin, Arvatov traça o produtivismo como um desenvolvimento histórico e reflexivo da arte. Nesse desenvolvimento, segundo Arvatov, os processos de abstrações e desconstruções das vanguardas russas representariam “a ponte histórica pela qual a classe operária deve necessariamente passar para chegar ao porto de sua criatividade autônoma” (texto em italiano: “*il ponte storico attraverso il quale la classe operaia deve necessariamente passare per raggiungere la Riva della sua creatività autonoma*”). Cf. ARVATOV, B., “Proletariat i levee iskusstvo”, in *Vestnik iskusstv*, 1922, 1, p. 10, apud ZALAMBANI, M., *L’arte nella... op. cit.*, p. 74. Zalambani explica que, segundo Arvatov, “a arte de esquerda (construtivismo, futurismo, arte abstrata) tem desempenhado um papel importantíssimo, seja para o novo uso do material, seja para a nova concepção da forma. Se é verdade que para construir formas socialmente justificadas [finalizadas] é necessário partir do material [...], um primeiro passo, nesse sentido, foi dado pelos artistas abstratos. Esses, de fato, atravessaram o cubismo, o futurismo e chegaram aos materiais puros. ‘Eles foram os primeiros a demonstrar que o material tem suas próprias leis e que conhecê-las é a primeira obrigação do artista’. E é sempre graças a eles que a forma não é mais o ponto de partida, mas, o ponto de chegada do processo artístico” (texto em italiano: “*l’arte di sinistra (construtivismo, futurismo, arte astratta) ha rivestito un ruolo importantissimo, sia per il nuovo uso dei materiali, che per la nuova concezione della forma. Se è vero che per costruire delle forme socialmente finalizzate è necessario partire dal materiale [...], un primo passo in questo senso è stato fatto dai fautori dell’arte astratta. Essi, infatti, attraverso il cubismo e il futurismo, sono giunti all’uso dei materiali puri. ‘Essi, per primi hanno dimostrato che il materiale ha le sue leggi e che conoscerle è il primo obbligo dell’artista’. Ed è sempre grazie a loro che la forma non è più considerata il punto di partenza, bensì il punto di arrivo del processo artistico*”). Cf. ZALAMBANI, M., *L’arte nella... op. cit.*, p. 74.

²¹⁵ Conforme apresentado no cap. 1, em 1920–1921, com o término da guerra civil, houve, na Rússia, um redirecionamento dos fronts de batalha para a gestão da produção industrial.

²¹⁶ É importante ressaltar que, na dicotomia “artista engenheiro x artista artesão”, segundo a proposta de Arvatov, encontra-se também uma dicotomia entre produção coletiva x produção individual. Sobre as noções de “encomenda social” e demanda de uma produção coletiva, em 1922, Arvatov afirmou que: “A nova cultura, a cultura da cidade industrial, não podia corresponder à técnica reacionária do artista-individualista” (texto em

qual a arte conseguiria atingir as massas e entrar na vida cotidiana, isto é, construir os objetos do novo *byt* socialista. Para os produtivistas, “o fenômeno artístico tem, portanto, não apenas um aspecto estético, mas econômico-político”²¹⁷.

De acordo com Tarabukin, este aspecto econômico-político atingiria sua potência máxima²¹⁸ na consolidação da proposta de “Maestria produtivista”. Pois, segundo ele, a “Maestria produtivista” seria capaz de reestruturar as relações sociais por intermédio da transformação do processo de produção.

Em “Do cavalete à ...”, Tarabukin explica que “ao passar pelo crisol da criação, que lhe comunica uma tendência à perfeição, o trabalho penoso e opressivo do operário converte-se em maestria, arte”²¹⁹. Isto é, o trabalhador, ao entrar em contato com o trabalho criativo, ao ser “animado pelo desejo de fazer o seu trabalho à perfeição, deixa de ser um operário artesão para converter-se em um mestre-criador”²²⁰.

A inserção dos artistas nas fábricas, de acordo com a “Maestria produtivista”, proporcionaria a ligação entre “o trabalho e a liberdade, a criação e a maestria inerente à arte”²²¹. E, de acordo com Tarabukin, “ao vincular a arte ao trabalho, o trabalho à produção, a produção à vida, à existência cotidiana, resolve-se de uma vez um problema social extremamente difícil”²²². Ou seja, se estabeleceria um novo processo de produção não alienante.

italiano: “*la nuova cultura, la cultura della città industriale, non poteva corrispondere alla tecnica reazionaria dell’artista-individualista*”). ZALAMBANI, M., *L’arte nella...* op.cit., pp. 69–70.

²¹⁷ Texto em italiano: “*Il fenomeno artistico non ha quindi un risvolto soltanto estetico, quanto economico-politico*”. Cf. *Idem*, p. 71. O caráter econômico-político do fenômeno artístico é ressaltado na citação do início do subcapítulo “2.2 ‘Convido o leitor a assistir nas páginas seguintes o ‘batismo’ [...] da ‘maestria produtivista’””, na qual Tarabukin resalta a inevitabilidade da “transferência desse organismo [INKhUK] do Commissariado da Educação (NARKOMPROS) para Conselho de Economia Nacional”. Cf. TARABUKIN, N., op.cit., p. 49.

²¹⁸ Conforme discutido anteriormente (subcapítulo “2.2 ‘Convido o leitor a assistir nas páginas seguintes o ‘batismo’ [...] da ‘maestria produtivista’””), Martins identificaria na “maestria produtivista” uma “radicalização materialista” da proposta construtivista. Cf. MARTINS, L. R., “O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin”, *ARS*, ECA-USP, São Paulo, v. 2, Ano 1, n. 2, p. 57–71, dez., 2003.

²¹⁹ Texto em espanhol: “*al pasar por el crisol de la creación, que le comunica una tendencia a la perfección, el trabajo penoso y opresivo del obrero se convierte en maestría, arte*”. Cf. TARABUKIN, N., *Do cavalete a...* op.cit., p. 52.

²²⁰ Texto em espanhol: “*animado por la voluntad de hacer su trabajo a la perfección, deja de ser un obrero artesano para convertirse en un maestro-creador*”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

²²¹ Texto em espanhol: “*el trabajo y la libertad, la creación y la maestría inherente al arte*”. Cf. *Idem*, p. 53.

²²² Texto em espanhol: “*al vincular el arte al trabajo, el trabajo a la producción y la producción a la vida, a la existencia cotidiana, se resuelve de una vez un problema social sumamente difícil*”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

2.3. “fluxos e refluxos da Revolução”²²³

Creio que o fundamental no problema da estabilidade, desde este ponto de vista, são tais membros do CC, como Stalin e Trotsky. As relações entre eles, a meu modo de ver, encerram mais da metade do perigo desta divisão que se poderia evitar, e a cujo objetivo deveria servir entre outras coisas, segundo meu critério, a ampliação do CC a 50 ou até 100 membros.

O camarada Stalin, tendo chegado ao Secretariado Geral, tem concentrado em suas mãos um poder enorme, e não estou seguro que sempre irá utilizá-lo com suficiente prudência. Por outro lado, o camarada Trotsky, segundo demonstra sua luta contra o CC em razão do problema do Comissariado do Povo de Vias de Comunicação [sic], não se distingue apenas por sua grande capacidade. Pessoalmente, embora seja o homem mais capaz do atual CC, está demasiado ensoberbecido e atraído pelo aspecto puramente administrativo dos assuntos.

Estas características de dois destacados dirigentes do atual CC podem levar, sem querê-lo, à ruptura, e se nosso Partido não tomar medidas para impedi-lo, a divisão pode vir sem que se espere²²⁴.

Em 26 de maio de 1922, Lênin teve seu primeiro derrame; ficou impossibilitado de trabalhar por alguns dias, mas logo se recuperou. Em dezembro do mesmo ano, a situação se repetiu, mas, dessa vez ele passou a trabalhar em seu domicílio. Apesar de sua debilidade, conseguiu ter uma participação ativa nas decisões e reuniões até 10 de março de 1923, data de seu terceiro derrame. O terceiro derrame o afastou definitivamente do cenário político.

Imagem 6 .
anônimo, *Lênin em*
Gorki, Ago./Set. de
1922.

²²³ Cf. TROTSKY, Leon, *Literatura e Revolução*, trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira, Rio de Janeiro, Zahar, 1986, p. 205.

²²⁴ Cf. LENIN, V., “II Continuação das notas”, 24 de dezembro de 1922, in LENIN, V., *Cartas ao Congresso: Testamento político de Lênin*, trad. Rafael L. W. Góes, in MIA – Marxists Internet Archive, disponível in <<<http://www.marxists.org/portugues/lenin/1923/01/04.htm>>>, acessado em 15 de abril de 2012.

Após o terceiro derrame de Lênin, as esperanças de sua recuperação começavam a desaparecer. “A questão da sucessão pairava no ar e obscurecia todos os outros problemas”²²⁵.

Stalin foi nomeado secretário geral em 4 de abril de 1922. “Quando Lênin voltou a trabalhar após o seu primeiro ataque, ficou evidentemente alarmado com a maneira pela qual Stalin havia, pacientemente, acumulado poder e autoridade em seu cargo, [...] agora era pela primeira vez, uma figura destacada no partido”²²⁶. Após o segundo derrame, em dezembro de 1922, Lênin ditou um testamento, no qual anunciou alguns pontos, segundo ele, preocupantes para o rumo do partido. “Lênin começava com o perigo de uma divisão ‘entre duas classes’ – o proletariado e o campesinato – de cuja aliança dependia o partido [...]. A divisão que ele considerava como uma ameaça para o ‘futuro próximo’ seria entre os membros do comitê central, e as relações entre Stalin e Trotsky”²²⁷.

2.3.1. “as contradições que a revolução comporta”²²⁸

O aumento da produção industrial ainda era lento, estando atrasado em relação à recuperação da agricultura privada. Assim; surgiu uma discrepância entre os dois setores da economia, refletindo-se nas “tesouras” que se abriam entre os elevados preços industriais e os baixos preços agrícolas. [...] Como os camponeses não podiam comprar os produtos industriais e não tinham nenhum incentivo real para vender sua produção, a “tesoura” ameaçava cortar novamente os laços econômicos entre a cidade e o campo e destruir a aliança política entre o trabalhador e o camponês. A “tesoura” deveria ser fechada reduzindo-se os preços industriais e não se elevando os preços agrícolas. Era necessário racionalizar, modernizar e concentrar a indústria e isso exigia planejamento.²²⁹

No início de 1923, uma grande crise econômica eclodiu na URSS. Após a adoção da NEP, em 1921, ocorreu: o fortalecimento das empresas privadas; a alteração no regime de trabalho obrigatório para trabalho assalariado; e o

²²⁵ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 62.

²²⁶ Cf. *Idem*, p. 63.

²²⁷ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 63.

²²⁸ Cf. TROTSKY, L., *Literatura e...* *op. cit.*, p. 205.

²²⁹ Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 112.

enfraquecimento dos sindicatos²³⁰. Com isso, em 1922 foi registrado, um alto índice de desemprego e redução do salário nas grandes cidades, o que acarretou uma onda de greves nos primeiros meses de 1923. Em 1923, ocorreu também um descompasso entre o valor dos produtos do campo e os da cidade.

No XII Congresso do Partido, em abril de 1923, Trotsky apresentou um diagrama “que mostrava graficamente, como a ‘tesoura’, representando as lâminas dos preços agrícolas e industriais, se havia aberto cada vez mais nos últimos seis meses”²³¹. Devido a tal disparidade, os camponeses não podiam mais comprar os produtos industriais, e também não tinham estímulos para vender seus próprios produtos. De acordo com Trotsky, as lâminas da tesoura ameaçavam cortar o vínculo econômico entre a cidade e o campo, construído pela NEP.

Segundo Deutscher, “a [...] atuação de Trotsky no XII Congresso [...] não melhorou sua posição na luta que o aguardava. [...] As poucas implicações do seu pensamento que a massa dos delegados pôde apreender eram capazes de despertar a preocupação e até mesmo a desconfiança”²³².

Na primeira semana de outubro de 1923, a tesoura se abriu ao máximo; ocorreu uma nova onda de insatisfação e greves generalizadas. “Os líderes do partido alarmaram-se ante a tempestade que se formava e o Comitê Central nomeou uma comissão, chamada de ‘a comissão da tesoura’, de 17 membros, para fazer um relatório sobre o problema, com referência especial aos preços”²³³.

Em 8 de outubro de 1923, Trotsky escreve a carta: “Flagrantes erros radicais de política econômica”, endereçada ao Comitê Central do partido. Nesta carta, ele se posiciona abertamente contrário às decisões que estavam sendo tomadas pela cúpula do partido, em relação aos preços. Trotsky questionava a ausência de medidas com relação à crise econômica; denunciava a inexistência de um “plano econômico” e a burocratização do partido; e afirmava a

²³⁰ Conferir subcapítulos “1.4. ‘Bata os brancos com a cunha vermelha’” do capítulo 1, e “2.1. ‘Um passo atrás para dar dois à frente’” deste capítulo 2.

²³¹ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 58.

²³² Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 114. Carr e Deutscher apontam que após o XII congresso “A tensão econômica [...] foi eclipsada por uma nova tensão política: era o momento em que a campanha contra Trotsky começava com toda intensidade”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 60. A fala de Trotsky no XII congresso causou algumas interpretações errôneas que possibilitaram a distorção de suas ideias e a propagação, entre os delegados, de que Trotsky estava propondo encerrar a NEP e era contrário aos camponeses.

²³³ Cf. *Idem*, p. 59.

necessidade de uma maior concentração de forças no desenvolvimento das indústrias governamentais²³⁴. Segundo ele, a racionalização das indústrias estatais seria a chave para baixar o preço dos produtos da cidade e fechar a tesoura²³⁵.

Uma semana após à carta de Trotsky, 46 membros do partido, escrevem a “Declaração dos 46”²³⁶ e a encaminham ao Comitê Central do partido. Alinhado à carta de Trotsky, “o documento falava de uma ‘grave crise econômica’, provocada pelo caráter casual, impensado e não sistemático das decisões do Comitê Central”²³⁷. O documento também atacava o “regime opressivo, que havia sufocado as opiniões no partido”²³⁸.

Em 25 de outubro de 1923, o comitê central do partido aprovou uma resolução que condenava a *carta de 8 de outubro*, considerando-a um “‘erro político profundo’ que havia ‘servido como sinal para um agrupamento fracional’”²³⁹. Esta mesma resolução também retomou a proibição de grupos e frações, aprovada em 1921, para censurar os 46 e ameaçar “aplicar sanções

²³⁴ Nos primeiros meses de 1923, Maiakovski e Rodchenko montaram uma agência publicitária, “Os anúncios–construtivos: Maiakovski e Rodchenko”. No artigo *Agitação e publicidade* (publicado em 10 de junho de 1923, na revista *Camarada Tieriénti*, nº 14), Maiakovski ressaltou o caráter social–político–econômico envolvido na decisão de criar uma agência publicitária. De acordo com Maiakovski, “publicidade é agitação comercial e industrial”, e a agitação seria responsável por 9/10 de toda vitória militar e todo êxito econômico. Portanto, segundo ele, apesar da publicidade ser um instrumento burguês, com a NEP, era “preciso utilizar para a popularização das organizações estatais e proletárias, das organizações e dos produtos, todas as armas empregadas pelos inimigos, inclusive a publicidade”. Nestes termos, opondo-se aos “*nepmen*”, Maiakovski concluiu o artigo declarando: “Não devemos deixar esta arma, a agitação comercial, nas mãos do nepmaniano [sic], nem do burguês estrangeiro. Na URSS, tudo deve atuar no sentido do bem–estar do proletário. Pensem na publicidade!”. Cf. MAIAKOVSKI, V., “Agitação e publicidade”, trad. B. Schnaiderman, 1923, in SCHNAIDERMAN, Boris, *A poética de Maiakovski*, coleção debates, São Paulo, Perspectiva, pp. 127–130, 1971, pp. 127–129.

²³⁵ De acordo com Carr, após outubro de 1923, a crise da tesoura se amenizou naturalmente. “Os preços industriais, tendo alcançado o máximo em outubro, caíram acentuadamente. A tesoura começou a fechar-se. A colheita [...] foi excelente pelo segundo ano consecutivo. A indústria, longe de ser prejudicada pelos preços menores, pôde aumentar sua eficiência e ampliar seu mercado. As fábricas e instalações ociosas voltaram a produzir. Até mesmo a pressão sobre os salários diminuiu um pouco”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, pp. 59–60. Em 1924, a resolução aprovada pelo *politburo*, sobre a “crise da tesoura”, constituía-se numa espécie de “meio–termo”. “O predomínio da agricultura camponesa foi ressaltado; nada se devia dizer que justificasse a insistência de Trotsky na prioridade à indústria. Exortava-se esta a manter baixos preços, racionalizar-se e aumentar a produtividade”. Cf. *Idem*, p. 60.

²³⁶ O movimento dos 46 e seus seguidores ficou conhecido como Oposição de Esquerda.

²³⁷ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 60

²³⁸ Cf. *Idem, ibidem*. Ao atacar o “regime opressivo do partido”, os 46 pediam que as normas disciplinares, como, por exemplo, a proibição da criação de grupos e frações dentro do partido, fossem revogadas e relaxadas.

²³⁹ Cf. *Idem*, p. 66. Segundo Deutscher, não se pode afirmar com toda a certeza que Trotsky fora organizador, ou “patrocinador direto desta colisão”, mas, complementa Deutscher, seria muito difícil que ele não tivesse conhecimento prévio da ação dos 46. Sabe-se que alguns dos 46 membros do partido que assinaram a declaração eram seus amigos íntimos, como era o caso de Yuri Piatkov, Eugenii Preobrazenski e outros. No entanto, havia entre os 46 participantes da antiga Oposição Operária, e “decemistas [centralistas democráticos] como V. Smirnov, Sapranov [...] cujas opiniões divergiam das trotskystas”. Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, pp. 126–127.

disciplinares, se os signatários fizessem circular o documento entre os membros do partido”²⁴⁰.

Imagem 7 .
anônimo,
Trotsky e alguns
membros da
oposição de
esquerda, 1927.

Os “46” eram membros de destaque do partido. Todos haviam ocupado posições importantes no governo e no partido; alguns deles inclusive no comitê central. A maioria tinha um histórico heroico; eram bolcheviques desde 1904, ou haviam ingressado no partido em 1917. O protesto dos “46” não podia ser facilmente ignorado, nem eles poderiam ser difamados e condenados com facilidade. “O Partido foi tomado por rumores alarmantes. Os triúnviros²⁴¹ tinham de abrir pelo menos uma válvula de segurança”²⁴².

Em 7 de novembro de 1923, Zinoviev, em comemoração ao 6º aniversário da revolução, fez uma declaração solene, “prometendo restabelecer a democracia dentro do partido”²⁴³. Como primeira ação, o Comitê Central abriu as páginas do jornal *Pravda* a discussões e convidou os membros do partido a escreverem abertamente.

²⁴⁰ Cf. *Idem*, pp. 127–128.

²⁴¹ Triunvirato ou Troika foi como ficou conhecido a associação de Stalin (1878–1953), Zinoviev (1883–1936) e Kamenev (1883–1936). Entre 1923 e 1924, os três líderes bolcheviques, integrantes do Comitê Central e do *politburo*, formaram uma espécie de oposição informal a Trotsky e à plataforma dos 46. O triunvirato dominava importantes setores da organização partidária. Stalin era o secretário geral, portanto controlava uma grande parte da burocracia do partido, bem como podia facilmente manipular a nomeação para cargos em órgãos públicos e de administração econômica. Zinoviev era um importante líder do Partido. Antes da revolução, substituíra Lênin inúmeras vezes. Kamenev era dirigente da região partidária de Petrogrado.

²⁴² Cf. *Idem*, p. 129.

²⁴³ Cf. *Idem*, *ibidem*.

Entre outubro e novembro de 1923, um longo debate foi travado por meio de artigos e notas no *Pravda*. O debate ganhou grande repercussão. “As células partidárias de Moscou estavam em revolta. Receberam os líderes oficiais com hostilidade e aclamaram a Oposição”²⁴⁴. Rapidamente, um grande número das células estudantis de Moscou, assim como o Exército Vermelho declararam seu apoio à “plataforma dos 46” e a Trotsky.

O triunvirato imediatamente tentou contornar a situação. Comandou uma reorganização forçada da Komsomol²⁴⁵ (maior célula da juventude do Partido) e uma grande parte da liderança estudantil e da juventude operária foi substituída. “Represálias disciplinares foram aplicadas a outros partidários da Oposição e todo recurso imaginável foi empregado para obstruir a generalização do debate”²⁴⁶.

Imagem 8. anônimo, *Lev Kamenev* (1883–1936).

Imagem 9. anônimo, *Grigory Zinoviev* (1883–1936).

Imagem 10. anônimo, *Iosif Stalin* (1878–1953).

Em 5 de dezembro de 1923, Trotsky assinou, juntamente com o Comitê Central, uma resolução que, por meio de várias concessões, parecia tomar uma série de medidas que contribuiriam para a instituição de mais democracia partidária. A resolução gerou bastante confusão e terminou por desarticular o debate, especialmente pelo fato de que nela constava uma reafirmação da

²⁴⁴ Cf. *Idem, ibidem*.

²⁴⁵ *Komsomol* é a abreviação do russo de União da Juventude Comunista (*Kommunisticheskiy Soyuz Molodiozhi*), criada em 1918. A Komsomol comportava um grande número de filiados, os quais deveriam ter entre 14 e 28 anos.

²⁴⁶ Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 130.

resolução de 25 de outubro de 1923, que condenava a carta de Trotsky e a “Declaração dos 46”²⁴⁷.

Três dias após essa declaração, Trotsky deu continuidade aos debates do *Pravda*. Em 8 de dezembro, Trotsky escreveu uma *Carta aberta à assembleia do Partido* na qual deixou clara a sua posição e alinhou-se aos 46. Nesta carta, Trotsky fez uma série de denúncias ao burocratismo do Partido e falou sobre a necessidade de “renovação do aparato partidário”. Após o texto de Trotsky, o triunvirato iniciou, principalmente por meio de textos no *Pravda*, um processo de difamação e desmoralização pública da figura de Trotsky²⁴⁸.

2.3.2. “Uma noiva vermelha!”²⁴⁹

O percevejo é uma comédia fantástica²⁵⁰ em cinco atos e nove cenas. Acho muito difícil considerar-me o autor desta comédia. O material elaborado e introduzido na comédia é um amontoado de fatos pequeno-burgueses, que me chegavam às mãos e à cabeça por todos os lados,

²⁴⁷ Segundo Carr, a assinatura de Trotsky nessa resolução teria gerado a confusão de que Trotsky estaria se voltando contra a plataforma dos 46. Deutscher afirma que tal resolução teria sido uma tática do triunvirato para criar mal entendidos e desarticular a Oposição de Esquerda. Em 16 de janeiro de 1924, na XIII Conferência do partido, Trotsky e os 46 foram oficialmente declarados culpados de “desvio pequeno-burguês do leninismo”. Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 145. Em 22 de maio de 1924, a questão foi levada para o XIII Congresso do partido. Trotsky, assim como os membros da Oposição, foram denunciados nominalmente e convocados a subirem à tribuna, para confessar seu erro e afirmar que o partido estava certo. Cf. CARR, E.H., *op. cit.*, p. 71.

²⁴⁸ De acordo com Carr, o triunvirato teria tratado a carta aberta de Trotsky como uma declaração de guerra. “A 15 de dezembro, Stalin, num artigo no *Pravda*, lançava um ataque em grande escala à oposição, terminando com acerbas zombarias pessoais contra Trotsky. Era o sinal de uma campanha de vituperação [...]. Os artigos favoráveis à oposição deixaram de ser publicados no *Pravda*”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 67.

²⁴⁹ A expressão “Uma noiva vermelha!”, foi retirada do livro *O Percevejo* (1928). *O Percevejo* é uma comédia fantástica escrita por Maiakovski em 1928. O texto foi encenado em 1929, com um figurino produzido por Rodchenko. No momento inicial de *O Percevejo*, Maiakovski retrata um proletário que abandona os ideais revolucionários e tenta se transformar numa espécie de burguês. O personagem principal, Prissípkín (o ex-operário), após a revolução, rompe com a sua classe planejando um casamento com a filha do dono do salão de beleza, o cabeleireiro David O. Renaissance. Com o intuito de adquirir bons modos e se refinar, o ex-proletário faz-se aconselhar por Baian (ex-proprietário e autodidata). No decorrer do primeiro ato da comédia, enquanto planejam o casamento, Baian explica a Prissípkín como deveria ser o casamento: “Eu vejo, como que por através de um prisma, o triunfo de sua classe, cheio de grandeza, de energia, de elegância! Vejo também um casamento com consciência de classe! A noiva desce da carruagem, ela está toda vestida de vermelho! Uma noiva vermelha! [...] A mesa! A mesa está coberta de presuntos vermelhos e todas as garrafas têm um lacre vermelho!”. Cf. MAIAKOVSKI, V., *O Percevejo*, trad. Luis A. M. Corrêa, posf. Boris Schnaiderman, editora 34, São Paulo, 2009, p. 19. De acordo com Boris Schnaiderman, “aparecem nesse texto os elementos típicos do teatro de Maiakovski: o espetacular, o circense, o sarcasmo feroz, neste caso dirigido contra o aburguesamento e a kitschização suscitadas pela NEP”. Cf. SCHNAIDERMAN, B., “Um texto decisivo” (posfácio), pp. 85–103, in MAIAKOVSKI, V., *O Percevejo ... op. cit.*, p. 88. Pode ser interessante refletir sobre as conotações que a cor “vermelho” adquire ao longo do diálogo. A cor que simbolizaria a revolução, os ideais revolucionários, aparece como um elemento decorativo, nos lacres das garrafas e nas roupas da noiva. A própria palavra “consciência de classe” é esvaziada, também, parece ser apenas decorativa. (imagens 22, 23, 24 e 25)

²⁵⁰ O termo fantástico é empregado, nesta situação, para designar o gênero literário da comédia *O Percevejo*.

durante todo o tempo de meu trabalho jornalístico e publicitário, principalmente no *Komsmolskaia Pravda*²⁵¹.

[...]

O trabalho jornalístico tomou forma nesta minha comédia, que é publicitária, tendenciosa e dedicada a um problema.

O problema: o desmascaramento da burguesia atual.

[...]

1- Com o dinheiro da mãezinha, Renaissance, Prissípkin e Baian compram presunto vermelho, garrafas com tampas vermelhas e todo o resto vermelho para um iminente casamento vermelho.

2- Num alojamento, os jovens discutem a fuga de Prissípkin das trincheiras de trabalho e depois do tiro da suicida Zoia Bieriôzkina, amante de Prissípkin, expulsam o “noivo”, que rompe com sua classe de forma barulhenta.

3- O trem levava os convidados para o casamento vermelho...

[...]

O primeiro contato da peça com os espectadores, com aqueles que vão realizá-la, foi favorável a ela. Aqueles para quem a peça foi escrita deram o seu “está bom”. [...] A peça é uma arma de nossa luta. É preciso aperfeiçoá-la e poli-la através da grande coletividade²⁵².

Em 1923, Trotsky lançou o livro *Questões do modo de vida*. De acordo com o autor²⁵³, o objetivo do livro era “apresentar o problema do modo de vida operário como objeto digno dum estudo atento”²⁵⁴ e seria destinado “aos membros do Partido, aos dirigentes sindicais, das cooperativas e dos organismos culturais”²⁵⁵.

Em 1923, a NEP, instituída há dois anos, já apresentava suas contradições. Um novo estilo de vida distante dos anseios revolucionários havia surgido²⁵⁶, o que, segundo Trotsky, demandava uma maior atenção da direção

²⁵¹ Jornal do *Komsomol* (União da Juventude Comunista).

²⁵² Texto escrito por Maiakovski para apresentar a peça *O Percevejo*, antes de sua estreia em 1929. Cf. MAIAKOVSKI, V., “Izbranie sotchiénii”, trad. Nivaldo dos Santos, Moscou, Khudojstvennaia Literatura, 1949, *apud* MAIAKOVSKI, V., *O Percevejo ... op. cit.*, pp. 78-82.

²⁵³ No prefácio da primeira edição, Trotsky explica os objetivos e o processo de discussão que o teriam levado ao livro: “dirigi-me ao secretário do comitê de Moscou, camarada Zelensky, e pedi-lhe que reunisse uma pequena assembleia de agitadores, durante a qual seria possível permutar os nossos pontos de vista acerca dos meios e dos métodos literários da nossa propaganda. A reunião ultrapassou de imediato os limites do projeto inicial. Os problemas relativos à família e ao modo de vida apaixonaram todos os participantes. No decurso das três sessões que em conjunto duraram dez a doze horas, pôde-se, quando não resolver, pelo menos aflorar e em parte aclarar os diferentes aspectos da vida operária numa época de transição, bem como os nossos meios de ação sobre o modo de vida operário”. Cf. TROTSKY, L., *Questões do modo de vida*, (1923), intro. Anatole Kopp, trad. A. Castro, Lisboa, Marguerite Bonnet / Edições Antídoto, 4ª ed., 1979, p. 19.

²⁵⁴ Cf. *Idem*, p. 20.

²⁵⁵ Cf. *Idem*, *ibidem*.

²⁵⁶ “A N.E.P. – economicamente inevitável nas condições que eram as de 1921 – está, ao mesmo tempo, cheia de ameaças para a revolução. Permite o desigual enriquecimento dos camponeses, chegando rapidamente à constituição de uma categoria de camponeses ricos, os “Kulaks”, cujos domínios se vão alargando, e que empregam cada vez mais camponeses pobres, ou “Biedniaks”, como operários assalariados. Nas cidades [...] constituiu-se uma nova classe operária. Esta, saída do campesinato pobre e desprovida de toda a tradição política proletária, mostra-se por isso particularmente sensível à influência da nova burguesia engendrada pela N.E.P., que rapidamente se apresentará aos olhos das massas como um modelo de “modo de vida”, totalmente estranho aos ideais revolucionários”. Cf. *Idem*, p. 8.

do partido ao modo de vida da classe operária²⁵⁷. Dois outros fatores devem ser considerados nas reflexões sobre o surgimento da necessidade de um maior direcionamento nas esferas artísticas e culturais:

1. A situação internacional e a constatação de um isolamento crescente da URSS²⁵⁸.
2. O crescente burocratismo do Partido²⁵⁹.

Segundo Deutscher, em 10 de julho de 1923, quando Trotsky publicou *Nem só de política vive o homem*²⁶⁰ no jornal *Pravda*, ele “transformou a luta pelo poder numa luta pela ‘alma’ da Revolução e com isso deu novas dimensões e nova profundidade ao conflito em que estava envolvido”.

O livro *Questões sobre o modo de vida* foi duramente atacado. Assim como o foi *Literatura e Revolução*, publicado um ano depois, 1924. De acordo com Deutscher, nesse segundo livro, Trotsky “ofendia aos membros semi-instruídos do partido, pela sua amplitude e complexidade. Ultrajava o burocrata, a quem negava o direito de controlar e arregimentar a vida intelectual. Também antagonizava as seitas literárias ultrarevolucionárias, cujas pretensões rejeitava”²⁶¹. As opiniões de Trotsky sobre a arte e a cultura tornaram-se alvo de

²⁵⁷ O Livro *Questões do modo de vida* traz em anexo algumas das perguntas feitas por Trotsky nas reuniões que embasaram o livro. A pergunta número três se referia à relação entre o operariado e a NEP. Trotsky perguntou: “Como reagem os operários aos fenômenos da N.E.P.?, Fala-se muito da nova burguesia?; Manifestam-se receios sobre o possível restabelecimento do domínio burguês?”. As respostas apontam um claro descontentamento dos operários frente à NEP, e mais precisamente à nova classe de comerciantes burgueses, apelidada de “nepmen”. Como exemplo, podemos citar as respostas de Kazakov, Koltsov, Borissov e Lagutine e Kazanski. Segundo Kazakov, “fala-se da pequena burguesia unicamente quando o operário vê que lhe são usurpados os seus direitos, isto é, os dias feriados, quando os locais das suas digressões [sic] são assaltados por viaturas cheias de damas bem vestidas”. Koltsov afirmou que “as pândegas dos administradores, dos diretores, dos especialistas empresariais são uma das causas de descontentamento e por vezes de irritação para com as células do partido comunista; é o que explica as dificuldades da nossa agitação nos locais de produção e junto das massas”. Borissov apontou que “o operário se sente por vezes ofendido, visto ser ele, que tomou o poder, quem mal se alimenta, ao passo que aquele a quem retirou o poder vive na abundância”. Mais incisivos Lagutine e Kazanski declararam que “a aversão e a irritação para com a nova burguesia são fortes em extremo”. Cf. TROTSKY, L., *Questões... op. cit.*, pp. 118–121.

²⁵⁸ “Em 1923, existe na Alemanha uma situação revolucionária explosiva, mas, no fim desse ano, a revolução alemã está esmagada, enquanto que a revolução búlgara de Setembro de 1923 termina em catástrofe. Estes acontecimentos dão-se no seguimento da liquidação da República dos Soviotes na Hungria, em agosto de 1919, do revés da greve geral italiana em agosto de 1922 e da subida de Mussolini ao poder, em outubro de 1922. A revolução russa encontra-se isolada no plano internacional”. Cf. KOPP, Anatole, “Introdução”, in TROTSKY, L., *Questões... op. cit.*, p. 19.

²⁵⁹ Sobre a crescente burocratização do Partido, conferir final do Capítulo 1.

²⁶⁰ *Nem só de política vive o homem...* é o capítulo 1 do livro *Questões do modo de vida*, publica por Trotsky no mesmo ano. Cf. TROTSKY, L., *Questões... op. cit.*, p. 2.

²⁶¹ Cf. *Idem*, p. 214.

críticas, por parte dos vários segmentos sociais em questão, da *Proletkult* à cúpula partidária.

As principais e mais contundentes críticas giravam em torno da negação de Trotsky acerca da existência de uma Cultura Proletária. Lunachárskií criticou-o, alegando que Trotsky tratara a “ditadura proletária” como um vazio cultural, identificando o presente como um hiato estéril entre um passado e um futuro criador²⁶². Segundo Bukharin, o erro de Trotsky foi o de imaginar que a “ditadura do proletariado”, ou seja, a transição para o socialismo teria curta duração²⁶³.

A preocupação com o “modo de vida”, assim como as discussões em torno das ideias sobre arte e cultura de Trotsky, são sintomáticas das transformações em curso na URSS, entre 1921 e 1925. A saber: a ascensão de uma nova burguesia (no campo, os *Kulaks* e nas cidades, os “*nepmen*”) e a ameaça que ela representava ao “modo de vida” socialista; a crescente burocratização do partido; a disputa pela sucessão de Lênin; e a constatação do isolamento da URSS (no final de 1923, as esperanças de uma “onda revolucionária” que dominaria a Europa estavam cada vez mais distantes).

2.3.3. “um iminente casamento vermelho”²⁶⁴

Com a doença de Lênin, a crise da tesoura e o surgimento da Oposição de Esquerda, a disputa prevista por Lênin, em 1922, começou a tomar forma. Em 21 de janeiro de 1924, quando após o quarto derrame Lênin faleceu, o partido já estava dividido em dois blocos, de um lado Trotsky e a Oposição de Esquerda, do outro lado o triunvirato. Nas artes, o “duelo mortal” estava em curso²⁶⁵.

²⁶² Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 215 e BANDEIRA, L. A. M., “Marxismo e a questão cultural”, (1968), pp.21–32, in TROTSKY, L., *Literatura ... op. cit.*, p. 26.

²⁶³ “A posição do companheiro Trotski é errônea por uma simples razão. O companheiro Trotski, em primeiro lugar, não leva em conta a duração da ditadura do proletariado. [...] Encontramo-nos diante de uma premissa: o prolongamento do caminho da ditadura do proletariado”. Cf. BUKHARIN *apud* BANDEIRA, L. A. M., “Marxismo e a questão cultural”, (1968), pp. 21–32, in TROTSKY, L., *Literatura ... op. cit.*, p. 26.

²⁶⁴ Cf. MAIAKOVSKI, V., *O Percevejo*, trad. Luis A. M.Corrêa, posf. Boris Schnaiderman, editora 34, São Paulo, 2009, p. 19.

²⁶⁵ Conforme será abordado a seguir (no subcapítulo “2.3.2. ‘O Duelo mortal’”), nesse mesmo período estabeleceu-se, no campo artístico russo, uma acirrada disputa entre os grupos ligados à arte figurativa (a AkhRR foi um dos grupos mais agressivos e fortes dessa vertente) e os grupos de vanguarda (reunidos em torno da LEF – Frente de Esquerda das Artes). Entre 1922 e 1923, resurge uma série de grupos artísticos que se

Em 26 de janeiro de 1924, às vésperas do funeral de Lênin, numa sessão especial do Congresso dos Sovietes da União, “o tributo de Stalin distinguiu-se de seus colegas por uma nota fervorosa de dedicação e adoração, ainda pouco comum no vocabulário marxista ou bolchevique”²⁶⁶. Nesta sessão, Stalin liderou a adoção de duas medidas. A primeira foi renomear Petrogrado de Leningrado e a segunda foi fortalecer o partido com um recrutamento em massa, nomeado de “recrutamento Lênin”²⁶⁷.

O fervoroso discurso, a renomeação de Petrogrado e o “recrutamento Lênin” foram as primeiras medidas de Stalin na construção de sua imagem como devoto e fiel seguidor de Lênin. Durante o “recrutamento Lênin”, Stalin realizou uma série de conferências na Universidade de Sverdlov, intitulada *As bases do leninismo*²⁶⁸.

No outono de 1924, a Editora do Estado, acatando uma decisão anterior do Comitê Central, publicou vários volumes de textos e discursos de Trotsky, escritos ainda em 1917. Na ocasião, Trotsky escreveu um prefácio intitulado *As Lições de Outubro*. “Os discursos e escritos de Trotsky, datados de 1917, constituíam uma eloquente resposta à acusação que lhe fora assacada, de menchevique irrecuperável, pois lembrava ao Partido o seu papel na Revolução e a incansável militância que, então, opôs aos mencheviques”²⁶⁹. Para além do impacto da coletânea de textos de 1917, o prefácio de Trotsky acirrou a ira de seus adversários. Em *As Lições de Outubro*, entre outras denúncias, Trotsky atacou diretamente Kamenev, Zinoviev e outros velhos bolcheviques, por discordarem das “teses de abril” de Lênin.

autodenominam realistas e buscam opor-se às vanguardas na disputa pela constituição de uma estética revolucionária.

²⁶⁶ Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 68.

²⁶⁷ Em 18 de janeiro de 1924, Trotsky partira para o sul. Por motivo de doença, fora aconselhado por médicos a se retirar por um tempo de Moscou, até conseguir se recuperar. Quando Lênin faleceu, Trotsky estava em Tiflis, à caminho de Cáucaso. Por este motivo, ele não esteve junto aos líderes bolcheviques nas aparições públicas de sepultamento e saudação ao líder morto. De acordo com Deutscher, a ausência de Trotsky no velório e nas decisões logo após a morte de Lênin teriam significado grande perda de espaço para Trotsky. “As multidões que passavam junto ao esquife de Lênin observavam tensamente os membros do *politburo*, que montavam guarda a ele e notavam sua ausência. A imaginação do povo fora incendiada pelo simbolismo das solenidades e nesse espírito se indagava por que Trotsky não se encontrava ali. Talvez fosse devido às diferenças que, segundo os triúmviros, o haviam distanciado do morto e devido ao seu ‘desvio pequeno-burguês em relação ao leninismo’?”. Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 147.

²⁶⁸ As palestras “As bases do leninismo”, de Stalin, foram transformadas em texto e publicadas logo em seguida no *Pravda*.

²⁶⁹ Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 165.

As respostas não tardaram. “A denúncia de Trotsky tornou-se um exercício rotineiro na imprensa e nas reuniões do Partido”²⁷⁰. “Durante todo o outono e o inverno, a vida política do país ficou totalmente obscurecida por essa controvérsia que passou aos anais do partido sob o nome [...] de ‘debate literário’”²⁷¹. Enquanto o debate esteve centrado nos acontecimento de 1917, Trotsky manteve uma posição favorável. Mas, logo os triunviratos focaram o debate no momento pré-revolucionário e exploraram o que, segundo eles, seria a raiz do desentendimento entre Trotsky e Lênin: a teoria da “Revolução Permanente”²⁷².

Descobriu-se finalmente que a fonte de todos os erros e desvios de Trotsky era a sua teoria da Revolução Permanente. Foi ela considerada sua principal heresia. Não obstante, desde 1917 o Partido não tivera nenhuma objeção a àquela teoria. [...] Os polemistas desenterraram algumas observações feitas por Lênin em 1906: sustentava ele que a Revolução era burguesa apenas no seu caráter e que Trotsky falava de uma consumação socialista porque ‘pulava’ a fase burguesa e ‘subestimava’ a importância do campesinato²⁷³.

De acordo com Deutsch, retomar as discussões de Lênin e Trotsky sobre teoria da “Revolução Permanente” teve um grande impacto no enfraquecimento político de Trotsky. A afirmação de que Trotsky subestimava o campesinato deu continuidade às acusações do ano anterior, de que Trotsky era inimigo do *mujiqe*. Também a dependência que a teoria da “Revolução Permanente” tinha da difusão da Revolução no exterior entrava em choque com o sentimento de isolamento que os bolcheviques viviam naquele momento²⁷⁴.

O “debate literário”, ocorrido entre 1924 e 1925, teve um papel decisivo no enfraquecimento da posição de Trotsky, Zinoviev e Kamenev. Assim como criou a

²⁷⁰ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 72.

²⁷¹ Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 168.

²⁷² “Em 1905 Trotsky argumentara que a revolução na Rússia atrasada, embora em sua primeira fase permanecesse como uma revolução burguesa antifeudal, passaria automaticamente à fase de revolução socialista e anticapitalista. Lênin não se inclinava a aceitar a perspectiva dessa transição a menos que, como tanto ele como Trotsky esperavam, a revolução na Rússia fosse a fagulha que incendiaria a revolução nos países adiantados do Ocidente. A discussão tinha pouca importância, e havia sido esquecida muito antes de 1917, quando Lênin em suas teses de abril pareceu adotar uma posição muito próxima de Trotsky”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 73.

²⁷³ Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 170.

²⁷⁴ Para além do crescente isolamento que a própria liderança bolchevique vinha sentindo, Deutsch ressalta que “a compreensão popular de Revolução Permanente sugeria uma perspectiva de levantes contínuos e lutas intermináveis e a impossibilidade, para a Revolução Russa, de consolidar-se e atingir certa margem de estabilização”. Segundo Deutsch, “ao denunciar a Revolução Permanente, os triúmviros apelaram para o desejo popular de paz e estabilidade”. Cf. *Idem*, p. 171.

situação ideal para o surgimento de Stalin e da doutrina do “Socialismo num só país”. Stalin “usou sua denúncia da teoria de Trotsky como trampolim para uma nova doutrina: a do ‘socialismo num único país’”²⁷⁵.

A doutrina do “Socialismo num só país” foi desenvolvida em 1924, por Stalin e Bukharin. A proposta foi formada em contraposição à proposta de “Revolução Permanente”, de Trotsky, e era pautada pela ideia central de consolidação do socialismo na URSS, independentemente da internacionalização da revolução. Segundo Stalin e Bukharin, “para uma vitória completa do socialismo, para uma garantia completa contra a restauração da velha ordem de coisas, os esforços combinados do proletariado de vários países são indispensáveis”²⁷⁶. Entretanto, para Stalin e Bukharin, a Rússia socialista, a despeito dos países capitalistas da Europa, deveria erguer-se e consolidar um regime socialista próprio.

De acordo com Carr, “a argumentação [de Stalin e Bukharin] era complicada e casuísta, baseando-se exclusivamente em citações fora do contexto [...]. Desenvolvia-se em condições que nem Lênin nem Trotsky haviam considerado possíveis – a sobrevivência do regime revolucionário na Rússia, na ausência de revolução em outros países”²⁷⁷. Entretanto, o “Socialismo num só país” teve um grande impacto. Pois, “oferecia uma meta positiva e definível. Acabava com as vãs expectativas de ajuda do exterior. Lisonjeava o orgulho nacional, apresentava a revolução como realização especificamente russa”²⁷⁸. A construção do socialismo, segundo a proposta do “Socialismo num só país”, seria então uma tarefa importantíssima da Rússia e serviria de exemplo para o proletariado do mundo.

2.3.4. Oposição Unificada

No XIV Congresso, em dezembro de 1925, o “Socialismo num só país” seria adotado como plataforma oficial. Entretanto, já no XIV Congresso, algumas

²⁷⁵ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p.73.

²⁷⁶ Cf. STALIN, J., *apud* CARR, E. H., *op. cit.*, p. 73.

²⁷⁷ Cf. *Idem, ibidem*.

²⁷⁸ Cf. *Idem, ibidem*.

discordâncias entre Zinoviev, Kamenev e Stalin começaram a aparecer. De acordo com Deutscher, os dois primeiros haviam adotado a plataforma stalinista mais por ser esta uma contraposição à figura de Trotsky do que por realmente estarem de acordo com a proposta. Ao perceberem a consolidação de Stalin e a degeneração burocrática, ocorrida no interior do partido, começaram a negociar com Trotsky uma aliança política. Em 1926, surge, então, a Oposição Unificada.

A Oposição Unificada reunia antigos integrantes da Oposição Operária, da Oposição de Esquerda, trotskystas e zinovievistas. Já no início, a Oposição gozava de uma grande simpatia nas fileiras do partido, entretanto, havia falta de confiança e coesão internas. Trotsky, Zinoviev e Kamenev retiraram publicamente as acusações que haviam feito uns aos outros nos últimos três anos. Mas, ainda assim, estavam unidos ali grupos que até poucos meses atrás se digladiavam publicamente.

A Oposição Unificada havia retomado as pautas da “Declaração dos 46” e acrescentado uma rejeição categórica ao “Socialismo num só país”. “A Oposição afirmava que eliminando a revolução internacional de sua concepção teórica, Stalin e Bukharin tendiam a eliminá-la também de suas políticas práticas”²⁷⁹.

De dezembro (1925) a dezembro (1927), houve na Rússia um violento conflito partidário²⁸⁰. A Oposição Unificada possuía um alto número de ativistas, entretanto, estes eram constantemente perseguidos pelas autoridades. Stalin dominava plenamente a máquina partidária. Ainda em 1926, Zinoviev perdeu o seu posto no *politburo*, Kamenev perdeu seus postos governamentais e, pouco tempo depois, Trotsky também foi afastado do *politburo*.

Em maio de 1927, a Oposição lançou um documento que ficou conhecido como a “Declaração dos 83”²⁸¹. Trotsky e Zinoviev foram chamados imediatamente à comissão de controle do partido²⁸² e ameaçados de expulsão. A

²⁷⁹ Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 298.

²⁸⁰ Segundo Carr, a discussão chegou a acusações pessoais. “A violência entre os dois protagonistas da luta chegou ao seu auge. Numa agitada sessão do *politburo*, Trotsky acusou Stalin de ser ‘o coveiro da revolução’”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 109.

²⁸¹ A declaração consistia numa espécie de atualização da “Declaração dos 46”. Eles denunciavam a atual política agrícola “por negligenciar o camponês pobre para dar apoio ao *kulak*”. Acusavam os “líderes do partido de colocar a ‘teoria pequeno-burguesa do Socialismo num só país’ no lugar da ‘análise marxista da situação real da ditadura do proletariado na URSS’, e de favorecer ‘elementos direitistas não proletários e antiproletários’, dentro e fora do partido”. A “declaração dos 83” também “exigia a publicação irrestrita das opiniões da oposição”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 109.

²⁸² A comissão de controle do partido era um órgão encarregado do controle da disciplina partidária.

questão foi transferida para o Comitê Central. Trotsky e Zinoviev tiveram que “assinar uma declaração reafirmando a sua fidelidade incondicional à defesa nacional da URSS e negando qualquer desejo de dividir o partido, ou de fundar um novo partido”²⁸³.

Um pouco antes do XV Congresso do partido, a Oposição redigiu uma “plataforma” de suas opiniões e apresentou ao Comitê Central, exigindo que esta fosse impressa e distribuída na preparação para o congresso. A exigência foi rejeitada e a Oposição tentou imprimi-la ilegalmente. “A 12 de setembro, a GPU descobriu a oficina ilegal e prendeu os que se empenhavam nesse trabalho. Catorze membros do partido foram expulsos. [...] Após esse episódio, foram organizadas reuniões de massa para denunciar a oposição e exigir a expulsão de seus líderes”²⁸⁴.

Em 7 de novembro de 1927, no décimo aniversário da revolução, Trotsky e outros oposicionistas foram reprimidos pela polícia, enquanto faziam passeatas com faixas e slogans em Moscou. Na semana seguinte, uma votação do comitê central determinou a expulsão de Trotsky e Zinoviev do partido bolchevique russo. Segundo Carr, Kamenev e vários outros líderes e defensores da Oposição também foram afastados do partido.

No XV Congresso do Partido, novamente retomando a resolução (“sobre os desvios sindicalistas e anarquistas em nosso partido”²⁸⁵) aprovada no X Congresso, a Oposição Unificada foi derrotada. O Congresso determinou a expulsão partidária de “75 ‘trabalhadores ativos da oposição trotskysta’ e de 15 outros dissidentes”²⁸⁶. Também foi determinado o afastamento do Comitê Central de doze membros da Oposição. Pouco tempo depois, Trotsky seria deportado²⁸⁷, para Alma-Ata, uma cidade nos confins da Ásia central soviética.

²⁸³ Cf. *Idem*, p. 110.

²⁸⁴ Cf. *Idem*, *ibidem*.

²⁸⁵ Conferir subcapítulos “1.4.1. O fim do ‘Comunismo de Guerra’” e “1.4.2. Oposição Operária” do capítulo 1.

²⁸⁶ Cf. *Idem*, p. 111.

²⁸⁷ Em janeiro de 1928, Trotsky foi deportado sob acusação de praticar “atividades contra-revolucionárias”. Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 111.

“Um processo não totalmente pacífico”²⁸⁸

Sobre a velha podridão, nasce o fruto da revolução proletária, que liquida cada método artístico artesanal e individual, seja esse de direita ou de esquerda. Um processo não totalmente pacífico, que passa por meio de manifestações de rigidez de classe por parte dos intelectuais, que tentam se entrincheirar atrás daquele mesmo cavalete que se queria destruir: ‘Houve uma reação psicológica que, como resultado, levou à comovente unificação dos artistas de direita e de esquerda sob um terreno da resistência, da autodefesa contra o fantasma do produtivismo. O cavalete se torna mais caro do que as profundas divergências que os afetaram’²⁸⁹.

De acordo com Arvatov, o processo de crise que levou à Revolução de Outubro (isto é, o processo de transição que constituiu as bases materiais para o nascimento e desenvolvimento do novo sistema social – o socialismo) foi correlato à falência da “arte pura” e ao surgimento do produtivismo (isto é, à tentativa de construir a passagem de ‘arte e produção’ para ‘arte na produção’²⁹⁰).

Segundo Zalambani, o produtivismo teria resultado da correlação de três forças: a revolução artística que “sancionou a passagem da ‘representação’ à ‘construção’”²⁹¹; a revolução social, que “impôs uma reorganização total da

²⁸⁸ A expressão “Um processo não totalmente pacífico” foi extraída de ARVATOV, B., *apud* ZALAMBANI, M., *L’arte nella... op. cit.*, pp. 73–74.

²⁸⁹ Texto em italiano: “*Sul Vecchio putridume, nasce il frutto della rivoluzione proletaria, che liquida ogni metodo artistico artigianale e individuale, sia esso di destra o di sinistra. Un processo comunque non totalmente pacifico, che passa attraverso manifestazioni di rigidità di classe da parte degli intellettuali che tentano di arroccarsi dietro quello stesso cavalletto che si voleva distruggere: ‘Si ebbe una reazione psicologica che, come risultato, portò alla commovente unificazione degli artisti di destra e di sinistra su un terreno di resistenza, di autodifesa contro lo spauracchio incombente del produttivismo. Il cavalletto diviene più caro delle stesse profonde divergenze che lo avevano riguardato’*”. Cf. *Idem, ibidem*.

²⁹⁰ Conforme Zalambani, a questão central da proposta produtivista, segundo Arvatov, seria a realização da passagem da “arte e produção” para a “arte na produção”. Isso é, “o problema consiste, então, em retrair uma ligação entre a criação artística e o processo produtivo” (texto em italiano: “*Il problema consiste dunque nel ritracciare un legame fra la creazione artistica e il processo produttivo*”). Cf. ZALAMBANI, M., *L’arte nella... op. cit.*, p. 70.

²⁹¹ Texto em italiano: “*ha sancito il passaggio dalla ‘rappresentazione’ alla ‘costruzione’*”. Cf. *Idem*, p. 76.

vida”²⁹²; e a revolução técnica que “introduziu novas formas na vida cotidiana”²⁹³. Esses três fatores, de acordo com a pesquisadora italiana, também teriam dado origem, no final de 1922, à LEF (*Lev Front Iskusstvo* – Frente de Esquerda das Artes).

Aglutinados em torno de Maiakovski (1893–1930), durante a NEP, alguns integrantes das vanguardas russas montaram a LEF²⁹⁴. Emergindo como espaço de resistência frente à imposição do “Realismo Heroico”²⁹⁵ que se instaurava na produção artística e cultural, as páginas da revista *Lef*²⁹⁶ (1923–1926) e de sua continuadora *Novyi Lef* (1927–1928)²⁹⁷ reuniam as discussões de um grupo bastante heterogêneo, constituído por artistas construtivistas, teóricos produtivistas, escritores do formalismo russo, e diretores do novo cinema soviético.

Longe de ter apoio do governo, a LEF constituiu-se como uma espécie de “resistência de esquerda”, composta por inúmeros artistas que buscavam desenvolver uma arte cuja gramática estivesse ligada aos princípios da Revolução de Outubro²⁹⁸.

Apesar da heterogeneidade dos artistas que formaram a LEF, esta adotou a plataforma produtivista. Portanto, o programa elaborado pelos *Lefistas*²⁹⁹ conjugava a leitura de seu momento histórico com o objetivo de “realizar um

²⁹² Texto em italiano: “*ha imposto una riorganizzazione totale della vita [...] che ha sancito il passaggio dalla ‘rappresentazione’ alla ‘costruzione’*”. Cf. *Idem, ibidem*.

²⁹³ Texto em italiano: “*ha introdotto nuove forme nella vita quotidiana*”. Cf. *Idem, ibidem*.

²⁹⁴ Cf. ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 17.

²⁹⁵ Conforme será discutido a seguir, a oposição da LEF ao “Realismo Heroico” estaria relacionada, segundo Albera, à associação desta prática artística e literária ao recuo nas frentes econômicas e sociais realizado pela adoção da NEP. Conferir sucapítulo “2.3.2. O ‘Duelo Mortal’”, deste capítulo 2. Conferir também ALBERA, F., *op. cit.*, p. 185.

²⁹⁶ Entre abril e maio de 1923, o grupo LEF lançou a primeira edição da revista *LEF*. Nela eles anunciavam o ideário do grupo e convidavam os artistas a assumir a missão de organizar a vida real. Cf. *Idem*, p.19. Conforme discutido anteriormente, com a consolidação da NEP, o “modo de vida revolucionário” foi ameaçado pela nova burguesia ascendente. Portanto, entre 1922 e 1923, conforme o livro *Questões do modo de vida*, de Trotsky, indica, a questão do “modo de vida” operário se tornou um polo de discussão. Conferir o subcapítulo “2.3.2. ‘Uma noiva vermelha!’” deste capítulo 2.

²⁹⁷ Cabe ressaltar que a *Novyi Lef*, também, foi contemporânea à ascensão do “Socialismo num só País”.

²⁹⁸ Em 1926, no texto *Arte e Produção na história do movimento operário*, Arvatov vincula a LEF ao produtivismo e sublinha o elo histórico do produtivismo com a Revolução de Outubro. Em suas palavras: “O problema da arte ‘produtivista’ nasce desta forma como um produto natural da revolução proletária” (texto em italiano: “*il problema dell’arte ‘produttivistica’ nacque in tal modo come un prodotto naturale della rivoluzione proletaria*”). Cf. ARVATOV, Boris, *Arte produzione e rivoluzione proletaria*, org. Hans Gunther e Karla Hielscher, Firenze, trad. Maria Olsûfieva e Oretta Michaelles, Guaraldi Editore, 1973, p. 70.

²⁹⁹ Segundo Zalambani, Arvatov designava, de forma genérica, os partidários da LEF de *lefovcy* (Lefistas).

vínculo orgânico entre arte e produção de valores materiais, entre arte e indústria”³⁰⁰.

Ao discutir o programa da LEF, Arvatov ressalta um ponto importante. O teórico produtivista ressalta que “para a LEF, o ingresso da arte na produção não é um meio para salvar a arte ou tornar as coisas estéticas, mas para melhorar a própria produção”³⁰¹. O critério artístico da LEF era o da funcionalidade, da utilidade social³⁰². Segundo Arvatov, um objeto de alta funcionalidade e qualidade, um objeto construído de modo mais ágil e adequado e com uma forma que realize do melhor modo o objetivo ao qual é destinado, representaria uma guinada na produção industrial e a obra de arte ideal³⁰³.

³⁰⁰ Texto em italiano: “realizzare un legame organico fra arte e produzione dei valori materiali, fra arte e industria”. Cf. ARVATOV, B., *Iskusstvo i proizvodstvo. Sbornik statej*, Moskva, 1926, p. 89, apud ZALAMBANI, M., *L'arte nella ... op. cit.*, p. 76.

³⁰¹ Texto em italiano: “per il LEF, l'introduzione dell'arte nella produzione è un mezzo non di salvare l'arte, non di rendere estetiche le cose, ma di migliorare la produzione stessa”. Cf. ARVATOV, Boris, *Arte produzione... op. cit.*, p. 73. Sobre a preocupação dos integrantes da LEF com o desenvolvimento da produção (proletária e estatal) russa, consultar: nota de rodapé 234 e MAIAKOVSKI, V., “Agitação e publicidade”, trad. B. Schnaiderman, pp. 127–130, 1923, in SCHNAIDERMAN, Boris, *A poética de Maiakovski*, coleção debates, São Paulo, Perspectiva, 1971.

³⁰² “O método da LEF se coloca no limite entre a ação estética e a prática utilitária. Esta posição fronteiriça da LEF entre a “arte” e a “vida” determina a própria essência do movimento. A LEF não é uma corrente, nem uma tendência artística. A LEF se lança para além dos confins da arte, diretamente na atividade prática. E ao mesmo tempo, reverte habilidades excepcionais do campo da arte para a construção da vida” (texto em italiano: “Il metodo del LEF si colloca al limite tra l'azione estetica e la viva prassi utilitaristica. Questa posizione limitrofa del LEF fra l'arte e la vita determina l'essenza stessa del movimento. Il LEF non è una corrente, né una tendenza artistica. Il LEF balza oltre il confine dell'arte nell'attività pratica diretta. E, nello stesso tempo, riversa dal campo dell'arte nella costruzione della vita un'intera serie di capacità d'eccezionale importanza”). Cf. PERCOV, “Grafik sovremennodo LEF”, in *Novyi Lef*, pp. 15–19, apud ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 19.

³⁰³ “O objeto de alta qualidade, aquele mais elástico e adequado por [suas] estruturas e formas, aquele que melhor cumpre a sua destinação, é também a mais perfeita obra de arte” (texto em italiano: “Lo oggetto di alta qualità, quello più elastico e adatto per strutture e forma, quello che meglio adempie alla propria destinazione, è anche la più perfetta opera d'arte”). ARVATOV, Boris, *Arte produzione... op. cit.*, p. 74. Conforme discutido anteriormente, entre o final de 1922 e início de 1923, a Rússia foi tomada por uma grave crise econômica e uma onda de insatisfação e greves. De acordo com a análise apresentada por Trotsky, em abril de 1923, no XII Congresso do Partido e com a “Declaração dos 46”, a base desta crise seria a ausência de um “plano econômico” e o baixo desenvolvimento das indústrias governamentais. Conferir subcapítulo “2.3.1. ‘as contradições que a revolução comporta’”.

2.4.1. O “Realismo Heróico”³⁰⁴

Em janeiro de 1922, um grupo de artistas fundou em Moscou, a AKhRR (Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária – *Assotsiatsia Khudozhnikov Revolutsionnoi Rossiï*). De acordo com *Declaração da Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária*, a AKhRR possuía o “dever cívico perante a humanidade de estabelecer, artística e documentalmente, o impulso revolucionário deste grande momento da história”³⁰⁵.

Na declaração de 1922, os integrantes da AKhRR também afirmavam que “os dias da revolução, o momento da revolução, são os dias de heroísmo, o momento do heroísmo – e agora é nosso dever despertar nas experiências artísticas as formas monumentais do estilo do Realismo Heroico”³⁰⁶. Nestes termos, eles declaravam que, de acordo com os imperativos revolucionários³⁰⁷, iriam: “pintar o dia presente: a vida do Exército Vermelho, os trabalhadores, os camponeses, os revolucionários, e os heróis do trabalho”³⁰⁸.

³⁰⁴ O “Realismo Heroico” deu origem ao “Realismo Socialista”, escola literária e artística escolhida pela direção do partido, em 1932, como modelo oficial para toda a produção artística. Em suas declarações, a AKhRR não define especificamente o que seria o “Realismo Heróico” como método artístico. De acordo com Lodder, o “Realismo Heroico” “na prática deveria representar, com [suposta] precisão documental, temas relativos à Revolução e à reconstrução social, e opor-se agressivamente a toda investigação artística formal” (texto em espanhol: “*en la practica suponía representar con precisión documental temas relativos a la Revolución y a la reconstrucción social, y oponerse agresivamente a toda investigación artística formal*”). Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 184.

³⁰⁵ Texto em inglês: “*civic duty before mankind is to set down, artistically and documentarily, the revolutionary impulse of this great moment of history*”. Cf. AKhRR, “Declaration of Association of Artists of Revolutionary Russia”, (1922), in BOWLT, John (edit.) E., *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934*, The Viking Press, NY, pp. 265–267, 1976, p. 266.

³⁰⁶ Texto em inglês: “*The day of revolution, the moment of revolution, is the day of heroism, the moment of heroism—and now we must reveal our artistic experiences in the monumental forms of the style of heroic realism*”. Cf. AKhRR, “Declaration of Association of Artists of Revolutionary Russia”, 1922, in BOWLT, John (edit.) E., *THE ... op. cit.*, pp. 265–267, p. 267.

³⁰⁷ No texto *The Immediate Tasks of AkhRR: A Circular to All Branches of AkhRR – An Appel to All the Artists pf the U.S.S.R.*, a AKhRR, os integrantes da AKhRR buscaram vincular a produção artística deles ao realismo de Coubert. Coubert (1819–1877) foi uma figura de destaque na Comuna de Paris (1871) e um dos fundadores do realismo pictórico. “Deixe a trágica figura de Coubert servir como o melhor protótipo e lembrança dos objetivos e das tarefas que a arte contemporânea é chamada a resolver” (texto em inglês: “*Let the tragic figure of Coubert serve as the best prototype and reminder of the aims and the tasks that contemporary art is called on to resolve*”). Cf. AkhRR, “The Immediate Tasks of AkhRR: A Circular to All Branches of AkhRR – An Appel to All the Artists pf the U.S.S.R.”, 1924, in BOWLT, John (edit.) E., *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934*, The Viking Press, NY, pp. 268–271, 1976, p. 270.

³⁰⁸ Texto em inglês: “*We will depict the present day: the life of the Red Army, the workers, the peasants, the revolutionaries, and the heroes of labor*”. Cf. AKhRR, “Declaration of Association of Artists of Revolutionary Russia”, 1922, in BOWLT, John (edit.) E., *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934*, The Viking Press, NY, pp. 265–267, 1976, p. 266.

A AKhRR foi a Associação Artística do período que mais se alinhava com as demandas governamentais³⁰⁹. Os artistas vinculados à AKhRR buscavam produzir pinturas “documentais”³¹⁰, abordar temas revolucionários e proclamavam um retorno ao figurativismo. Devido ao Realismo Heroico, as pinturas da AKhRR, terminavam por ter um grande valor propagandístico dos “feitos da revolução”. De acordo com Diniz, “a simples descrição das imagens vistas na União Soviética pelos artistas vinculados à AKhRR, acabou por ser muito importante para o estado, já que proporcionavam um painel das belezas do país”³¹¹.

Imagem 11. CHEPTSOV, E. M., *Sessão de uma célula rural*, 1924.

³⁰⁹ Segundo Albera, em 1928, a AKhRR foi “indubitavelmente reconhecida, quando o *politburo* do PC visita sua exposição”, privilégio este nunca antes concedido a um grupo artístico. Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 185. Oficialmente, até a instauração do “Realismo Socialista”, o partido não adotou nenhum parâmetro oficial para as artes. Entretanto, progressivamente, associações como AKhRR e a VAPP obtiveram reconhecimento oficial. Conferir os subcapítulos “1.7. ‘Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc.’” do capítulo 1 e “4.2. Frente à ‘Realidade das Impressões’ a LEF convocou os fatos” do capítulo 4.

³¹⁰ A AKhRR se propõe, segundo a sua declaração de 1922, a registrar “artística e documentalmente” a vida revolucionária em curso. Entretanto, nesta mesma declaração, a AKhRR associa o registro documental ao “Realismo Heroico”, demonstrando uma noção um tanto confusa do que seria o registro “documental”. O pesquisador brasileiro Marcos Henrique Silva, em seu artigo *Pintura Realista Russa no Século XX – A Construção da Realidade Proletária*, identifica na proposta “documental” “heroica” da AKhRR uma projeção histórica. Segundo ele, existiria uma discrepância entre as obras da AKhRR e seu propósito realístico-naturalista documental. Por exemplo, “os tipos sociais [pintados pela AKhRR], embora pareçam incrivelmente reais são, em certo sentido, idealizados, até porque, este indivíduo enérgico, saudável, comumente identificado com o novo homem soviético, é apenas uma projeção, uma ideia que se tem do humano e que se deseja promover”. Nestes termos, segundo Silva, o teor documental e realista das obras e manifestos da AKhRR, na verdade, diria menos sobre o realismo dos fatos e mais sobre projeções românticas e heroicas. Cf. SILVA, Marcos Henrique, “Pintura Realista Russa no Século XX – A Construção da Realidade Proletária”, *Revista de História e Estudos Culturais*, pp. 1–21, V. 5, ano 5, nº 4, out./nov./dez., 2008, disponível em: <<www.revistafenix.pro.br>>, acessada pela última vez em 28 de julho de 2012, p. 8. (Imagens 10, 11, 12 e 13 deste capítulo 2 e imagem 8 do capítulo 4).

³¹¹ Cf. MIGUEL, Jair Diniz, *Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutén (Rússia/URSS, 1920–1930)*, Orientador Dr. Marcos Silva, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006, p. 107.

Imagem 12.
KATSMAN, E.
A., 1927, in:
(AKhR)
*Exhibition
Catalogue*,
Kazan: The
House of
Tatar Culture,
1929.

Imagem 13. KATSMAN, E.
A., 1924, in: (AKhR)
Exhibition Catalogue,
Kazan: The House of Tatar
Culture, 1929.

Imagem 14.
KATSMAN, E.
A., 1927, in:
(AKhR)
*Exhibition
Catalogue*,
Kazan: The
House of
Tatar Culture,
1929.

Diniz afirma que “as lutas políticas–institucionais que ocorreram durante os anos de 1924–1929, em que Stalin impõe um modelo de socialismo e administração estatal próprio foi também uma fase de ampliação e reforço dos grupos artísticos de pintura ligados ao chamado Realismo Heroico e figurativistas em geral”³¹². Segundo Diniz, também o *NARKOMPROS* teria acompanhado “tais mudanças enfatizando a AkhRR e a RAPP, entidades que buscavam promover uma arte mais ao gosto do Partido”³¹³.

2.4.2. O “Duelo Mortal”³¹⁴

Já na Declaração de 1922, a AKhRR demarca a sua oposição às vanguardas russas. De forma bastante agressiva, eles declaram: “Nós vamos proporcionar um retrato verdadeiro dos eventos e não invencionices abstratas que desacreditam a nossa revolução diante do proletariado internacional”³¹⁵.

³¹² Cf. *Idem*, p. 75.

³¹³ Cf. *Idem*, *ibidem*.

³¹⁴ A expressão “Duelo Mortal” foi extraída de ALBERA, François, *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia de forma em Stuttgart*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, pref. Luiz Renato Martins, São Paulo, Cosac & Naify, 2002. Albera usa o termo para descrever a relação conflituosa entre a LEF e a AKhRR.

³¹⁵ Texto em inglês: “We will provide a true picture of events and not abstract concoctions discrediting our Revolution in the face of the international proletariat”. Cf. AKhRR, “Declaration of Association of Artists of Revolutionary Russia”, (1922), in BOWLT, John (edit.) E., *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934*, The Viking Press, NY, pp. 265–267, 1976, p. 266. A essa afirmação da AKhRR, os artistas da LEF respondem com a fotografia e o cinema. Segundo os artistas de vanguarda, um verdadeiro retrato da realidade poderia ser proporcionado, de forma bem mais concreta e real, pela fotografia. O texto de Rodchenko, *Contra o retrato sintético, pelo instantâneo* (1928), realiza uma extensa discussão sobre a capacidade documental da fotografia *versus* a da pintura. Cf. RODCHENKO, A., “Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot”, (1928), in BOWLT, John (edit.) E., *The documents of 20th-century Art/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934*, The Viking Press, NY, pp. 250–254, 1976. Conferir o subcapítulo “4.2 Frente à ‘Realidade das Impressões’ a LEF convocou os fatos” e “4.3. ‘a fotografia está suplantando a pintura. A pintura resiste e não quer se render’” do capítulo 4.

Num texto de 1924³¹⁶, a AKhRR dá continuidade à disputa com os artistas de vanguarda, ao acusar de forma direta os integrantes da LEF. De acordo com a AKhRR, a “assim chamada tendência esquerdista da arte” teria manifestado o seu “caráter pequeno-burguês, pré-Revolucionária, a sua substância decadente” ao tentar “transferir as formas fraturadas de arte ocidental – principalmente francesas (Cézanne, Derain, Picasso) – para um solo estrangeiro, tanto econômica como psicologicamente”³¹⁷.

Segundo Lodder, a AKhRR não teria sido o único grupo artístico a reafirmar o “realismo naturalista” em oposição aos artistas de vanguarda. “Durante os primeiros anos da década [1920] se fizeram sentir com força outros movimentos artísticos, os quais enunciaram concepções da arte [...] que diferiam das de vanguardas”³¹⁸.

Diante das críticas e restrições governamentais, do retorno do realismo figurativo, e do surgimento de vanguardas como a AKhRR, entre 1922 e 1923, a Frente de Esquerda das Artes foi constituída.

Em 1923, no segundo número da revista LEF os integrantes da Frente de Esquerda declararam:

Hoje, *Primeiro de Maio*, os trabalhadores do mundo demonstrarão em milhões com músicas e festividades.
Cinco anos de realizações cada vez maiores.
Cinco anos de *slogans* renovados e realizados a cada dia.
Cinco anos de vitória.
E –
Cinco anos de projetos monótonos para a celebração.
Cinco anos de arte apática³¹⁹.

³¹⁶ AKhRR, “Declaration of Association of Artists of Revolutionary Russia”, (1922), in BOWLT, John (edit.) E., *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, NY, pp.265-267, 1976.

³¹⁷ Texto em inglês: “the extreme, so-called leftist trends in art; it displayed their petty-bourgeois, pre-Revolutionary, decadent substance, which was expressed in their attempt to transfer the fractured forms of western art – mainly french (Cézanne, Derain, Picasso) – to a soil alien both economically and psychologically”. Cf. *Idem*, p. 268.

³¹⁸ Texto em espanhol: “Durante los primeros años de la década se hicieron sentir con fuerza otros movimientos artísticos, los cuales enunciaron concepciones del arte [...] que diferían de los de la vanguardia”. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p.184. Em 1921, foi organizado o grupo *Bytie* (Realidade Objetiva), o qual, segundo Lodder, teria nascido como um “protesto contra o extremismo da arte de esquerda”. “protesta contra el extremismo del arte de izquierda”. Cf. *Idem*, p. 185.

³¹⁹ Texto em inglês:

“Today, the first of May, the workers of the world will demonstrate in their millions with song and festivity.
Five years of attainments, ever inscreasing.
Five years of slogans renewed and realized daily.

Nesse mesmo manifesto, reafirmando a postura das vanguardas futuristas, construtivistas e produtivistas³²⁰, a LEF convoca os “*Lefistas* do mundo” a formar uma única Frente de Esquerda das Artes. Demarcando seu caráter internacionalista em oposição ao nacionalismo da AKhRR, eles convocam todos os poetas, artistas, *Lefistas* à construção de uma “Arte Internacional Vermelha”³²¹. Ainda nesse manifesto, eles escrevem o endereço da revista e convidam todos a manter-se em contato com a “sede de Moscou”³²².

Imagem 15. RODCHENKO, A., *Vladimir Maiakóvski*, 1924.

Imagem 16. RODCHENKO, A., *O escritor Serguei Tretiakóv*, 1928.

Imagem 17. anônimo, *Aleksandr Ródchenko e Varvara Stepanova*, 1923, in: Arquivo A. Rodchenko e V. Stepanova, Moscou.

Imagem 18. anônimo, *Serguei Eisenstein (1898–1948)*.

Imagem 19. RODCHENKO, A., *Osip Brik (imagem produzida para a capa da revista LEF)*, 1924.

Imagem 20. anônimo, *Dziga Vertov, (1896–1954)*.

Five years of victory.

And–

Five years of monotonous desings for celebrations.

Five years of languishing art”.

Cf. LEF, Declaration: Comrades Organizers of Life!, (1923), in BOWLT, John (edit.) E., THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934, The Viking Press, NY, pp. 199–201, 1976.

³²⁰ “Nós convocamos os ‘lefiistas’: os revolucionários futuristas, que deram às ruas e praças a sua arte; os produtivistas [...]; os construtivistas” (texto em inglês: “*We summon the ‘leftists’: the revolutionary futurists, who have given the streets and squares their arte; the productivists [...]; the constructivists*”). Cf. *Idem*, p. 201.

³²¹ Na Declaração *Comrades Organizers of Life!*, os integrantes da LEF definem como tarefa da arte de esquerda fortalecer a Revolução (dentro da URSS) e construir a revolução Europeia (fora da URSS). Nestes termos, eles convidam os demais artistas de esquerda do mundo para construir a “Arte Internacional Vermelha”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

³²² “Mantenha contato com sua equipe em Moscou (Jornal *Lef*, 8 Nikitsky, Boulevard, Mouscow)” (texto em inglês: “*Keep in contact with your staff in Moscow (Journal Lef, 8 Nikitsky, Boulevard, Mouscow)*”). Cf. *Idem*, *ibidem*.

21

22

Imagem 21, 22 e 24. anônimo, fotos da primeira encenação de *O Percevejo*, Moscou, 1929.

Imagem 23. anônimo, equipe de produção de *O Percevejo*, reunida em 1929. (De pé, Rodchenko e Maiakovski, sentados, Dmitri Shostakóvstch e Vsiévolod Meyerhold).

24

Albera usa o termo “Duelo Mortal” para descrever a relação conflituosa entre a LEF e a AKhRR. Segundo Albera, a AKhRR e a VAPP³²³ representariam, para os *Lefistas*, um retrocesso frente à revolução artística não concretizada, uma espécie de “NEP cultural”³²⁴ que se chocaria de frente com a própria ideia de vanguarda ou até de revolução: “Pedir aos artistas um mesmo ‘realismo’ é por sua vez pedir à vanguarda que se suprima como tal no momento em que suas tarefas são ainda maiores, devido ao ‘recuo’ nas frentes econômicas e sociais”³²⁵.

³²³ VAPP é uma abreviação do russo para *União das Associações dos artistas revolucionários*. A VAPP (1920–1932), seria uma correspondente na literatura da AKhRR. Em 1928, a VAPP mudou de nome, passou a se chamar RAPP – *Associação Russa dos Escritores Proletários*.

³²⁴ “Para a LEF, é evidentemente um erro político do poder privar-se de uma alavanca importante na luta ideológica, negligenciando a ‘organização do psiquismo’. Seria possível uma NEP cultural, quando na frente da arte a revolução não está realizada?”. Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 185.

³²⁵ Cf. *Idem*, p. 183.

Capítulo 3

A “guerra irreconciliável contra a arte” “mata o romance”

*_da faktura a factografia*³²⁶

3.1. Preâmbulo

Em 1927, Alfred Barr³²⁷ (1902–1981) fez uma viagem à Rússia para observar a produção da vanguarda construtivista. Barr estava interessado nas produções geométricas, nos objetos tridimensionais e nas pinturas. De acordo com os relatos encontrados em seu diário de viagem³²⁸, o americano surpreendeu-se em suas visitas aos *ateliers* dos artistas russos. Ao invés de lhe apresentarem o esperado clichê geométrico “construtivista”, os artistas russos mostraram fotomontagens e fotografias e falaram acerca de seus trabalhos na *VKhUTEMAS*³²⁹ e da Frente de Esquerda das Artes – ou seja, discorreram sobre muitas coisas, menos sobre o que Barr esperava.

Há um trecho do diário de Barr relatando sua visita a Lissitzky (1890–1941) que ilustra bem esta situação: “Ele também nos mostrou livros e suas fotografias, muitas delas eram bem engenhosas [...]. Perguntei se ele pintava. Ele me respondeu que só pintava quando não tinha mais nada para fazer e, como isso não ocorria nunca, ele nunca pintava”³³⁰.

No ensaio *From faktura to factography*, Buchloh propõe a tese segundo a qual a noção de *faktura* da vanguarda construtivista teria sido sucedida pela de *factografia*, desenvolvida pelo grupo LEF. Para o autor, a experiência fotográfica estaria no cerne da proposta *factográfica*. Assim, na perspectiva *factográfica*, de registro primário dos fatos, encontrar-se-ia a força da “condição indiciária”

³²⁶ A expressão “guerra irreconciliável contra a arte” foi usada no manifesto construtivista lançado pelo *Primeiro Grupo de Construtivistas em Ação*, em 1921. Cf. RODCHENKO, A., *La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, 2008. Catálogo da Exposição. Já o termo “mata o romance”, foi extraído de ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: Dall'avanguardia al "realismo socialista"*, Roma, Carocci Editore, 2003.

³²⁷ Na época, Barr, era diretor técnico do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque).

³²⁸ Cf. BARR, A., “Russian Diary”, *October* 7, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 10–51, winter de 1978, p. 18.

³²⁹ Oficinas Técnico-Artísticas Avançadas (Moscou, 1920–1930). Cf. MIGUEL, J. D., *Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920–1930)*, orientador Marcos Antonio da Silva, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

³³⁰ Texto em inglês: “He showed also books and photographs, many of them quite ingenious [...] I asked whether he painted. He replied that he painted only when he had nothing else to do, and as that was never, never”. Cf. BARR, A., *op. cit.*, p. 18.

(*indexical*)³³¹ da imagem fotográfica – ou seja, a possibilidade mesma de se supor, na experiência da fotografia, a relação direta com a realidade, sem interferência ou mediação³³².

Lodder, no livro *Russian Constructivism*³³³, propõe uma leitura pouco usual sobre o desaparecimento do construtivismo. Este, segundo ela, desaparece não simplesmente pela imposição progressiva do “Realismo Socialista” nas artes e na cultura, após a guerra civil russa³³⁴, mas, antes, por um esgotamento interno. Esgotamento devido justamente à busca de um vínculo maior com a realidade³³⁵.

Com o intuito de construir subsídios para o debate da fotografia no interior da LEF³³⁶, o capítulo 3 tem como objetivo central abordar a transição da *faktura* para a *factografia* – sendo dividido em duas partes.

A primeira parte do capítulo será centrada no movimento de saída do “construtivismo de laboratório” em direção às esferas de construção da vida.

³³¹ Buchloh, em seu texto, explica que toma o conceito de “índice” do estudo sobre a obra de Duchamp, desenvolvido por Rosalind Krauss em *Notes on the Index*, publicado na revista *October* 3 e 4 (verão e outono de 1977). Na mesma nota, Buchloh faz, também, uma rápida referência a Peirce (1839–1914). Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, p.124. Peirce, ao examinar a relação entre o signo e seu objeto, propõe a divisão daquele em três espécies: ícone, símbolo e índice. No sentido implicado pela assertiva de Buchloh, o índice, segundo a divisão proposta por Peirce, diria respeito à representação imediata ou por contiguidade física do signo com o seu referente: “Chamo de índice o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele”. Cf. PEIRCE, C.S., *Collected papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 8 vols., de 1931 a 1958. (3.361) *apud* DUBOIS, P., *O ato fotográfico e outros ensaios*, trad. Marina Appenzeller, ed. 12, Campinas, Papirus, 2009, p. 63. Cf., também, NETTO, J.T.C., *Semiótica, informação e comunicação*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1983, p. 58.

³³² A afirmação de Buchloh, com base em Peirce, deve ser posta em termos precisos para não suscitar contrassensos e mal-entendidos. Assim, a relação com a realidade, dita sem interferência ou mediação, refere-se à dimensão físico-química presente no processo de apreensão da luz e fixação da imagem no filme, que implica contiguidade física com elementos da realidade.

³³³ LODDER, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983. Versão traduzida para o espanhol em: LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, trad. María Cándor Orduña, Madrid, Alianza, 1988.

³³⁴ Logo após o término da guerra civil, os futuros membros da LEF começaram progressivamente a perder espaço. Conferir os subcapítulos “1.7 ‘Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc.’” do capítulo 1 e “4.2. Frente à ‘Realidade das Impressões’ a LEF convocou os fatos” do capítulo 4.

³³⁵ Segundo Lodder, a “interpretação tradicional da decadência da atividade de vanguarda russa em geral e do construtivismo em particular foi sempre a de uma atividade artística vital censurada em sua infância por um regime repressivo e reacionário. Os capítulos finais desse estudo [...] apresentam uma interpretação diferente sobre o desaparecimento do construtivismo. Eles argumentam que o reaparecimento desse mesmo realismo que tem sido contraposto tradicionalmente ao construtivismo tocou uma corda que já era potencialmente ressoante no próprio desenvolvimento do construtivismo e que, logicamente, emergiu da nova estética tecnológica à qual este aderiu” (texto em espanhol: “*La interpretación tradicional de la decadencia de la actividad de la vanguardia rusa en general y del constructivismo en particular ha sido siempre la de una vital actividad artística cortada en su alcores por un régimen represivo y reaccionario. Los capítulos finales de este estudio, [...] Y presentan una diferente interpretación de la desaparición del constructivismo. Y presentan una diferente interpretación de la desaparición del constructivismo. Se arguye en ellos que la reaparición de ese mismo realismo que se ha yuxtapuesto tradicionalmente al constructivismo toco una cuerda que ya era potencialmente resonante en el propio desarrollo del constructivismo y que, lógicamente emergió de la nueva estética tecnológica a la que este se adhirió*”). Cf. LODDER, C., *El constructivismo...* *op. cit.*, p. 5.

³³⁶ O debate sobre a fotografia no interior da Frente de Esquerda das Artes é tema central do capítulo 4.

Para tanto, buscará inicialmente apresentar a crise da *faktura* (1920–1922). Em seguida, na esteira das hipóteses de Buchloh e Lodder, o capítulo irá abordar as tentativas de superação da crise da *faktura* – por meio da inserção de suas atividades nas fábricas, da fotomontagem, da fotografia, do cinema etc. Ou seja, o capítulo irá abordar as tentativas, por parte dos artistas construtivistas–produtivistas, de atender às demandas de uma arte que deveria ser socialmente justificada. A segunda parte do capítulo estabelecerá a discussão da *factografia* mediante o estudo deste debate na literatura. Assim, se notará que a proposta *factográfica* foi consolidada, tardiamente, no período 1927–1929, no campo da literatura, servindo como uma espécie de corolário do acúmulo de debates (de todo o redirecionamento iniciado com a crise da *faktura*, em busca da dissolução da arte na realidade concreta) da Frente de Esquerda das Artes (LEF).

3.2. A crise da *faktura*

E cada vez que um pintor quis liberar-se realmente da representação, não o pode fazer sem que o custo fosse a destruição da pintura e de seu suicídio como pintor. Penso em uma tela que Rodchenko expôs recentemente. [...] Esta tela demonstra eloquentemente que a pintura como arte de representação – o que tem sempre sido até o presente – chegou ao final do seu caminho³³⁷.

O teórico produtivista Nikolay Tarabukin (1889–1956), no ensaio *El último cuadro...* (1923)³³⁸, buscou determinar alguns elementos da crise da *faktura*. Para o teórico produtivista, os elementos dessa crise estariam localizados não só no “[...] aspecto profissional, especificamente técnico e no sentido pictórico, onde reside o problema da ‘crise da arte’”³³⁹. Segundo o autor, “Os horizontes

³³⁷ Texto em espanhol: “Y cada vez que un pintor há querido liberarse realmente de la representación, no há podido hacerlo sino al precio de la destrucción de la pintura y de su suicidio como pintor. Pienso en una tela que Rodtchenko[sic] há expuesto recientemente. [...] Esta tela demuestra elocuentemente que la pintura como arte de la representación – lo que siempre ha sido hasta el presente – ha llegado al final del camino”. Cf. TARABUKIN, Nikolay, *El último cuadro: Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, trad. Rosa Feliu e Patricia Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 43–44.

³³⁸ *Idem*.

³³⁹ Texto em espanhol: “[...] aspecto profesional, especificamente técnico en el sentido pictórico, donde reside el problema de la ‘crisis del arte’”. Cf. TARABUKIN, N., *op. cit.*, p.46.

que [tais elementos] abarcam são muito mais amplos e as raízes não são somente de caráter formal, mas também ideológico e social”³⁴⁰.

Imagem 1. RODCHENKO, A., “Cor vermelha”, “Cor amarela pura” e “Cor azul puro”, 1921.

Para Tarabukin, a crise da *faktura* decorria, no âmbito formal, do processo de decomposição e degeneração da pintura. De acordo com o teórico produtivista, o processo de decomposição e degeneração da pintura teria sido iniciado com as pinturas de Manet e anunciado por Cézanne:

Durante as últimas décadas, toda a vida artística da Europa se desenvolveu sob o signo da “crise da arte”. Quando há sessenta anos as telas de Manet fizeram sua aparição nas exposições parisienses, provocando uma verdadeira revolução nos meios artísticos de Paris da época, a pintura perdeu ali a primeira pedra de seu pedestal [...], o que assinala de um lado a decomposição irreversível do organismo pictórico, em seus elementos constituintes, de outro, a degeneração da pintura como forma típica de arte³⁴¹.

Nestes termos, quando, em 1921, na exposição construtivista *5x5=25*, Rodchenko apresentou o tríptico monocromático “vermelho puro, azul puro e

³⁴⁰ Texto em espanhol: “*Los horizontes que abarca son mucho más amplios y las raíces no son solidamente de carácter formal, sino también ideológico y social*”. Cf. *Idem*, p. 47.

³⁴¹ Texto em espanhol: “*Durante las últimas décadas toda la vida artística de Europa se ha desarrollado bajo el signo de la ‘crisis del arte’.* Cuando hace sesenta años las telas de Manet hicieron su aparición en las exposiciones parisinas, provocando una verdadera revolución en los medios artísticos del París de la época, la pintura perdió la primera piedra de su pedestal. [...] que señala por una parte la descomposición irreversible del organismo pictórico en sus elementos constituyentes y por otra la degeneración de la pintura como forma típica de arte”. Cf. TARABUKIN, N., *op. cit.*, p. 37.

amarelo puro” (imagem 1), ele estava expondo, segundo Tarabukin, a morte da pintura. Foi como se, naquele momento, a arte, tal como era entendida – leia-se, a arte burguesa –, não tivesse mais razão de ser.

O outro elemento de ordem formal responsável pela crise da *faktura* teria sido, para Tarabukin, o desenvolvimento da oposição entre composição e construção. A composição, segundo o autor, diria respeito aos elementos da pintura que buscavam efeitos ilusórios (por exemplo: os efeitos volumétricos e de profundidade, obtidos mediante o uso da cor). A construção, por sua vez, consistiria na organização dos elementos materiais reais (por exemplo: a textura, a cor, a massa, a pincelada ou a técnica de tratamento do material). Deste modo, o desenvolvimento da técnica de construção teria levado artistas como Rodchenko e Tatlin a lidar com materiais reais (como o ferro, o vidro e a madeira) e realizado a passagem da superfície plana da pintura para o espaço real³⁴².

Como afirmou Tarabukin, a crise da *faktura* não estaria relacionada apenas aos elementos formais, mas dizia respeito também às questões de caráter ideológico e social. A estas últimas, fundamentalmente, se referia a razão de ser da arte. De acordo com o autor, “A forma pura desprovida de todo conteúdo, em torno da qual evoluiu a arte das últimas décadas, terminou revelando brutalmente sua inconsistência, para descobrir até que ponto era estéril e distante da vida corrente”³⁴³.

É preciso ter em vista que, para Tarabukin, na nova sociedade revolucionária, a arte burguesa – distante da vida, destinada a museus e justificada no reconhecimento autoral – não possuía mais razão de ser. Segundo o teórico produtivista, com a Revolução de Outubro, o público de massas toma o lugar do consumidor de classe alta e do mecenas. E este público de massas “[...] exige da arte umas formas que expressem as ideias das massas, da sociedade, do povo em seu conjunto”³⁴⁴. De acordo com esta lógica, a proposta

³⁴² Exemplos de obras que representam passagem da superfície plana, da pintura para o espaço real, são as esculturas tridimensionais de Rodchenko. (Imagem 15 do capítulo 1)

³⁴³ Texto em espanhol: “*La forma pura desprovista de todo contenido, alrededor de la cual ha evolucionado el arte de la última década, ha terminado revelando brutalmente su inconsistencia, para descubrir hasta que punto era estéril y alejada de la vida corriente*”. Cf. TARABUKIN, N., *op. cit.*, p. 47.

³⁴⁴ Texto em espanhol: “[...] *que exige del arte unas formas que expresan las ideas de las masas, de la sociedad, del pueblo en su conjunto*”. Cf. *Idem, ibidem*.

construtivista toma um novo rumo (após o termino da guerra civil – 1921), e se esforça por construir uma arte justificada socialmente, realizando, assim, a passagem do “laboratório”³⁴⁵ em direção às “esferas de construção da vida”.

3.2.1. A transição segundo o esquema de Buchloh

Assim, a *faktura*, como elemento essencial [...] presente em toda a produção de vanguarda soviética até 1923, viu-se substituída por uma atenção renovada pela suposta capacidade *factográfica* da fotografia, de salientar aspectos da realidade, sem interferência ou mediação³⁴⁶.

No ensaio *From faktura to factography*, Buchloh propõe uma continuidade entre a noção construtivista de *faktura* e a proposta *factográfica* desenvolvida pelo grupo LEF. Buchloh baseia tal continuidade nas intenções e condições históricas concretas da prática construtivista–produtivista. Para o autor, a experiência fotográfica estaria no cerne da proposta *factográfica*. Assim, na perspectiva *factográfica* de registro primário dos fatos, se encontraria a “condição indiciária” (*indexical*) da imagem fotográfica – ou seja, a suposição de que, na experiência da fotografia, a relação com a realidade se dá de maneira direta, sem interferência ou mediação.

Segundo Buchloh, o que qualificaria, especificamente, a prática da *faktura* pelos construtivistas seria:

1. A sistematicidade quase científica com a qual os construtivistas investigavam a construção pictórica e escultórica. Segundo Buchloh, isso reduziu³⁴⁷ sua

³⁴⁵ Lodder utiliza a denominação de Nakov, “construtivismo de laboratório”, para se referir à fase inicial do construtivismo e diferenciar o período em que os artistas faziam construções de natureza puramente estéticas do período em que os mesmos artistas estavam mais voltados à produção de objetos artísticos justificados socialmente. Cf. LODDER, C., *El constructivismo ruso*, trad. María Córdor Orduña, Madrid, Alianza, 1988, p.3. Tarabukin não utiliza explicitamente essa denominação “construtivismo de laboratório”, mas usa um termo similar, “experiência de laboratório”, para caracterizar a prática construtivista prévia à produção de objetos artísticos justificados socialmente. Cf. TARABUKIN, N., *op.cit.*, pp. 50–51.

³⁴⁶ Texto em espanhol: “*Así, la factura, como rasgo esencial [...] subyacente en toda la producción de la vanguardia soviética hasta 1923, se vio reemplazada por una atención renovada por la supuesta capacidad factográfica de la fotografía para poner de manifiesto aspectos de la realidad sin interferencia o mediación*”. Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, p. 135.

³⁴⁷ Sobre a decomposição da pintura, Buchloh explica que, quando em 1920–1921, Rodchenko chegou ao tríptico monocromático (imagem 1) e à sua série de construções tridimensionais (imagem 15 do cap.1), ele “[...] havia levado às últimas consequências lógicas a separação entre cor e linha e a integração forma e plano, que os cubistas haviam iniciado com tanto ímpeto” (texto em espanhol: “[...] *havia llevado hasta sus*

produção a elementos primários de unidades significativas (signos “*indiciários*”): “era como se o material gerasse sua própria representação sem mediação”³⁴⁸.

2. A contraposição entre construção e composição³⁴⁹, enquanto uma contraposição de caráter político, relacionava-se com a necessidade de incorporação da arte ao processo de construção social³⁵⁰.
3. A tentativa de incorporar nas obras os meios técnicos de construção, vinculados com o estágio de desenvolvimento dos meios de produção da sociedade em geral. Desse modo, a prática construtivista da *faktura* buscava estar em dia com os avanços técnicos dos processos produtivos e seus limites³⁵¹.
4. O tipo de interação perceptiva que eles buscavam gerar no espectador³⁵², o que levou à demanda de novos modos de recepção coletiva.

últimas consecuencias lógicas la separación color y línea y la integración de forma y plano que los cubista habian iniciado con tanto impeto). Cf. *Idem, Ibidem*.

³⁴⁸ Texto em espanhol: “*Era como si los materiales generaran su propia representación sin mediación*”. Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, p. 125.

³⁴⁹ Em 1921, Stepanova ressaltou a diferença entre composição e construção, ao afirmar que: “A composição consiste no enfoque contemplativo que o artista adota em sua obra. A técnica e a industrialização obrigaram a arte a enfrentar o problema da construção como processo ativo e não como reflexão contemplativa. O caráter ‘sagrado’ de uma obra de arte, como objeto único, foi destruído. O museu deixou de ser um local onde se entesoura este tipo de objetos para se transformar em um arquivo” (texto em espanhol: “*La composición es el enfoque contemplativo que adopta el artista en su obra. La técnica y la industrialización han obligado al arte a afrontar el problema de la construcción como proceso activo y no como reflexión contemplativa. El carácter ‘sagrado’ de una obra como objeto único queda destruido. El museo deja de ser un lugar donde se atesora este tipo de objetos para convertirse en un archivo*”). Cf. STEPANOVA *apud* BUCHLOH, B., *op. cit.*, p. 126. Também em 1921, Rodchenko afirmou, no seu programa de aula para o *Vkuthemas*, que “a construção – é a organização de elementos [...] e a condição contemporânea para a organização é o uso utilitário do material”. Cf. RODCHENKO, A., “Construction is a contemporary worldview”, in LAVRENTIEV, Alexander (Org.), *Aleksandr Rodchenko: Experiments for the future*, trad. Jamey Gambrell, intro. John Bowlt, New York, The Museum of Modern Art, 2005, p. 142.

³⁵⁰ A incorporação da arte ao processo de construção social, no caso, se traduziria, por exemplo, na inserção de artistas nas fábricas.

³⁵¹ Isso pode ser constatado, inclusive, no vocabulário e nas afirmações de Rodchenko, em 1928. Ao defender suas propostas fotográficas, o artista russo afirma: “Nós estamos combatendo a pintura de cavalete não por um motivo estético, mas por que ela não é contemporânea, sua representação é tecnicamente fraca, pesada, única, e não pode servir às massas” (texto em inglês: “*We are fighting against easel painting not because it is aestheticize but because it is not contemporary, its representation is technically weak, cumbersome, unique, and cannot serve the masses*”). Cf. RODCHENKO, A., “Warning!”, publicado em (Novyi LEF, nº 11, de 1928), *apud* LAVRENTIEV, A. (org.), *Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future*, trad. Jamey Gambrell, intro. John Bowlt, New York, Museum of Modern Art, pp. 212–214, 2005, p. 212.

³⁵² Buchloh cita uma exposição de Litssitzky, ao se referir às pesquisas construtivistas de interação com o espectador. Em 1926, Litssitzky instala em Dresden e Hannover a obra intitulada *salas de exposição*. Esta obra consistia em cabines do tamanho de uma habitação, onde as pessoas podiam entrar e contemplar a arte não figurativa da época. O autor explicava que as “construções em relevo, no formato de treliças verticais, que cobriam a superfície expositiva da cabine que muda do branco para o preto, passando pelo cinza, de acordo com a posição em que eram observadas, obrigava o espectador a realizar um exercício fenomenológico que desafiava a atitude contemplativa tradicional frente à obra de arte. Além disso, as paredes eram compostas por painéis móveis, nos quais os próprios espectadores podiam deslizar segundo suas necessidades e interesses no

Buchloh procurou determinar, simultaneamente, os termos da busca do objeto artístico socialmente justificado e do registro da realidade por parte dos construtivistas. Para ele, tais processos combinados à crise da arte moderna (a partir da radicalização dos pressupostos formais, realizado durante o “construtivismo de laboratório”), levaram à mudança paradigmática da *faktura* à *factografia*. Em tal processo histórico, a fotomontagem representaria o modo de transição entre o desenvolvimento da crítica moderna às convenções e representações da arte burguesa e a tomada de consciência da necessidade de construções com representações indiciárias para o novo público de massas. A partir de 1922, na esteira da colagem pictórica³⁵³, começaram a surgir, nas produções dos construtivistas, fotomontagens³⁵⁴ ou colagens fotográficas. Tais fotomontagens (juntamente com o desenho utilitário³⁵⁵, a tentativa de inserção nas fábricas, o cinema e a própria fotografia) surgiriam como resposta às problemáticas que apareceram no decorrer da “prática de laboratório” construtivista.

momento, escondendo ou revelando os suportes expositores que regiam as treliças” (texto em espanhol: “*La construcción en relieve en forma de celosía vertical que cubre las superficies expositivas de la cabine y que cambia del blanco al negro pasando por el gris dependiendo de la posición desde la que se lo observa, obliga al espectador a realizar un ejercicio fenomenológico que desafía la actitud contemplativa tradicional ante la obra de arte. Además, las paredes, compuestas de paneles móviles que los propios espectadores pueden deslizar según sus necesidades e intereses del momento, ocultando o revelando los soportes de exhibición que cuelgan de ellas*”). Buchloh se refere, ainda, a um evento de pouco impacto realizado por Lissitzky alguns anos antes de *salas exposições*, que buscava uma maior interação entre obra x espectador – o artista russo colocou um painel suprematista enorme na entrada de uma fábrica em Vitebsk. Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, p. 126.

³⁵³ Buchloh identifica a utilização das técnicas de colagem nas obras construtivistas a partir de 1919.

³⁵⁴ Segundo Buchloh, a fotomontagem começou a aparecer efetivamente na produção dos construtivistas por volta de 1922. Em 1923, Rodchenko fez a série de fotomontagens para a ilustração do livro “Sobre Isso” (*Pro Eto*), de Maiakovski (imagens 4, 5, 8 e 9). Sobre a invenção da fotomontagem, Buchloh assinala a existência de controvérsias. Klutskis, em texto datado de 1931, afirma ter sido o primeiro a utilizá-la e propõe, como período de incorporação da técnica pelas vanguardas russas, os anos de 1919 ou 1920. Klutskis determina ainda a fotomontagem *Cidade dinâmica* (imagem 7), como a primeira fotomontagem russa. Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, p.129.

³⁵⁵ Entre 1921 e 1922, muitos integrantes do construtivismo, como Stepanova e o próprio Rodchenko, iniciam uma tentativa de criar objetos socialmente úteis para a construção da “nova vida cotidiana”, do novo *byt* (*bytovorchestvo* – modo de vida). Em tal período, foram esboçados peças de vestuários, móveis, construções arquitetônicas, entre outros. Arvatov, no texto *Vida Cotidiana e Cultura do Objeto* (*Everyday Life and the Culture of the Thing*), discute a noção de “cultura do objeto” e “vida cotidiana”. Arvatov propõe, assim, um confronto entre o papel do objeto na construção do cotidiano (na sociedade capitalista), e o papel que o objeto (“objeto socialista”, ou objeto socialmente justificado), que deveria existir na conformação da vida cotidiana de uma sociedade socialista. Cf. ARVATOV, B., “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)”, trad. Christina Kiaer, in *October 81*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 119–128, Summer 1997. (Imagens 1, 2, 3 e 4 do cap. 2)

2

3

Imagem 2. STEPANOVA, V., *Estrutura plana*.

Imagem 3. RODCHENKO, A., *Crise* (fotomontagem para a coletânea de poemas "Liot" [Voo]), 1923.

Imagem 4. RODCHENKO, A., Capa do livro "Pro eto" (Sobre Isso) de Maiakovski, 1923.

Imagem 5. RODCHENKO, A., Fotomontagem para a ilustração do livro "Pro eto" de Maiakovski, 1923.

4

5

3.3. A função da fotomontagem como transição

A fotomontagem só apareceu na frente da arte de esquerda quando a abstração já tinha feito seu curso [...]. A fotomontagem veio à luz através do aspecto de agitação da arte moderna. Mas o artista a usou de um modo diferente do naturalista. O fotomontador não vê a arte representativa como um fim, como o naturalista, mas apenas como um meio. Por essa razão torna-se mais uma vez um artista representativo, mas, sem por isso, virar a casaca. Seu caráter representativo constitui formalmente um novo elemento na obra de arte que, de modo algum, coincide com o papel estético da representação de quadros naturalistas³⁵⁶.

Imagem 6. KLUTSIS, G.,
Pintura Cidade dinâmica,
1919-1921.

Imagem 7. KLUTSIS, G.,
*Fotomontagem Cidade
dinâmica*, 1919-1921.

Ades³⁵⁷, em *Photomontage*, identifica uma interessante relação entre duas obras de Klutsis. As obras em questão são uma fotomontagem e uma pintura ou colagem pictórica, ambas intituladas *Cidade dinâmica* (imagens 6 e 7) e ambas datadas de 1919 ou 1921. De acordo com Ades, a fotomontagem “[...] *Cidade dinâmica* de Klutsis, de 1919 ou 1920, [...] é muito parecida, e é possível que

³⁵⁶ Cf. TARABUKIN, N., “The art of the day”, *October 93*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 57-77, 2000, *apud* FABRIS, Annateresa, “Entre Arte e Propaganda: Fotografia e Fotomontagem na Vanguarda Soviética”, *Anais do Museu Paulista*, nº 1, vol. 13, jan-jul. 2005, p. 103.

³⁵⁷ ADES, Dawn, *Photomontage*, London, Thames and Hudson, 1976. Versão traduzida para o espanhol: ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

precedesse a uma obra de mesmo título e data, uma pintura sobre madeira na qual se havia mesclado areia e concreto”³⁵⁸. Não se sabe exatamente a data destas obras, de modo que não se pode estabelecer com segurança a sequência entre elas. Todavia, independentemente da ordem cronológica, estas duas obras de Klutskis poderiam ilustrar claramente o processo proposto por Buchloh. Pois, as obras *Cidade dinâmica* (imagens 6 e 7) de Klutskis, retratariam dois momentos de uma pesquisa artística em desenvolvimento, na qual, ora o elo com a realidade é representado (na pintura *Cidade dinâmica* – imagem 6) pela areia e pelo concreto, ora é representado pela utilização de registros fotográficos (na fotomontagem *Cidade dinâmica* – imagem 7).

3.3.1. “A fotomontagem me levou à fotografia”³⁵⁹

Em 1928, Stepanova escreveu um texto onde refletia sobre a opção de Rodchenko pela fotomontagem e pela fotografia. Nesse texto, Stepanova tentou evidenciar os elementos que haviam levado (entre os anos de 1922 e 1923) esse artista à utilização de tais técnicas. Stepanova iniciou o texto esclarecendo que a escolha de Rodchenko pela fotomontagem e pela fotografia estava alinhada às discussões do grupo LEF:

Um grupo de artistas no *Front Artístico de Esquerda* tem dado atenção aos problemas da arte produtivista. Essa mudança de interesses tem ditado uma alteração no método básico de trabalho, isto é, no uso de meios técnicos e artísticos para expressar a verdade documental. Agora nós estamos usando fotografia como um método viável de comunicar realidades³⁶⁰.

Stepanova ora se refere ao caso singular de Rodchenko, ora se refere a todo o grupo LEF. Alternando o uso dos pronomes “ele”, “o”, “nós” e “os”,

³⁵⁸ Texto em espanhol: “*La Ciudad dinámica de Klutskis, de 1919 o 1920 [...] es muy parecida, y es posible que precediera, a una obra del mismo título y fecha, una pintura sobre madera en la que se habían mezclado arena y hormigón[...]*”. Cf. ADES, *op. cit.*, p. 67.

³⁵⁹ Cf. RODCHENKO, A., “reconstrução de um artista”, (1935), *apud Alexander Rodchenko: Revolução na fotografia*, curadora Olga Svíblova, org. Alexander Lavrentiev, trad. Bruno Gomide, Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, 2010, (catálogo da exposição), p. 12.

³⁶⁰ Cf. STEPANOVA, V., “Fotomontagem”, trad. Erika Zerwes, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, pp. 79–83, jan.–jun., 2008, p. 82.

Stepanova deixa claro que essa transição em direção à fotografia, apresentada por meio da trajetória de Rodchenko, dizia respeito a uma opção artística coletiva.

Stepanova afirmava que a “[...] complexidade mecânica das formas externas dos objetos e de toda nossa cultura industrial está forçando o artista preocupado com a produção – o artista construtivista – a passar do imperfeito método do desenho para a utilização da fotografia”³⁶¹, Stepanova evidencia que a fotomontagem e a fotografia são respostas diretas à necessidade da incorporação dos novos instrumentos da técnica moderna³⁶² e ao anseio desse grupo de artistas por uma arte inserida em seu tempo, ou seja, estabelecendo o diálogo com a produção industrial.

No texto de Stepanova, por intermédio de várias menções às editoras e às gráficas³⁶³, a fotomontagem também aparece como resposta à preocupação desse grupo de artistas com a construção de uma arte popular, de recepção massiva. A fotomontagem e a fotografia não possuem a aura³⁶⁴ da pintura, uma vez que elas podem ser reproduzidas inúmeras vezes, expandindo amplamente o seu alcance e sua inserção nas esferas do novo *byt* (*bytotvorchestvo* – modo de vida). Desse modo, Stepanova segue sublinhando que a “[...] necessidade da verdade documental é característica de nossa época”, apontando, assim, mais um elemento que teria levado alguns construtivistas à utilização da fotografia ou da “montagem fotográfica” em suas produções artísticas. O caráter documental da fotografia foi apontado também por um texto de autor anônimo³⁶⁵, publicado

³⁶¹ Cf. *Idem, ibidem*.

³⁶² A necessidade da incorporação dos novos instrumentos da técnica moderna fora apontada por Rodchenko entre 1920 e 1921. Rodchenko declarou a superação do pincel e a necessidade de incorporar no seu processo produtivo os “novos instrumentos da técnica moderna”. Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, pp. 123–124.

³⁶³ “Todas as nossas editoras aceitaram a fotomontagem; ela é um dos métodos mais comuns de *layout* tipográfico para capas de livros e pôsteres e pode até mesmo ser encontrada em pôsteres de cinema”. Cf. STEPANOVA, V., *op. cit.*, p. 83.

³⁶⁴ “O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. [...] Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. [...] Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Cf. BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaios sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin, S. Paulo, Brasiliense, 1994, p. 168.

³⁶⁵ Cf. ANÔNIMO, “Fotomontagem”, trad. Erika Zerwes, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79–83, jan.– jun. 2008. O texto “Fotomontagem” foi publicado em 1924, na revista *Lef*. Buchloh comenta que alguns estudiosos

na revista *Lef* (1924). Ao definir o que seria a fotomontagem, o texto ressalta a qualidade documental de registro dos fatos:

Nós entendemos que “fotomontagem” significa a utilização do instantâneo fotográfico como um meio visual. Uma combinação de instantâneos toma o lugar da composição em uma representação gráfica. O que essa substituição significa é que o instantâneo fotográfico não é o esboço de um fato visual, mas seu registro preciso. Tal precisão e tal caráter documentário da fotografia causam um impacto no observador que uma representação gráfica nunca poderá atingir³⁶⁶.

Por fim, Stepanova se atém a descrever as duas etapas³⁶⁷ que a fotomontagem percorreu no decorrer de sua “curta vida”. Ao apresentar o primeiro estágio da “colagem fotográfica”, ela aponta, na esteira do texto *fotomontagem*³⁶⁸, a montagem inerente a essa nova técnica. A montagem apresenta-se, assim, como uma continuidade técnica³⁶⁹ entre as produções do “construtivismo de laboratório” e o segundo estágio da fotomontagem, a saber, a fotografia³⁷⁰.

Stepanova assinala a ilustração feita por Rodchenko para o livro “Sobre isso” (1923, imagens 5, 8 e 9), de Maiakovski, como o “primeiro grande trabalho de fotomontagem”. Nessa série de fotomontagens ou “colagens fotográficas”, Rodchenko utilizou recortes de periódicos e fotografias de Abram Shterenberg, (1894–1979). No ano seguinte, Rodchenko passou a produzir suas próprias

atribuem a Rodchenko a autoria desse texto anônimo. Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, p. 130. Entretanto, autores como John E. Bowl atribuem a autoria deste texto a Klutsis. Cf. BOWLT, John E., *Life Painting and Light Painting: Photography and the early Russian avantgarde*, History of Photography, vol. 24, nº 4, winter 2000.

³⁶⁶ Cf. *Idem*, p. 81.

³⁶⁷ O segundo estágio será apresentado a seguir, mas, segundo Stepanova, dizia respeito a fotografias e não mais a montagem de fotografias.

³⁶⁸ Cf. ANÔNIMO, “Fotomontagem”, trad. Erika Zerwes, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79–83, jan.–jun. 2008, p. 81.

³⁶⁹ Cabe ressaltar que as fotomontagens de artistas como Rodchenko e Litssitzk eram construídas com um rigor quase científico e de acordo com os pressupostos estéticos construtivistas: “Parece que estes artistas se recusaram a sacrificar qualquer uma das virtudes modernas que haviam desenvolvido em sua pintura e escultura: a transparência dos procedimentos de construção; a autorreferencialidade dos dispositivos de significação pictórica; a organização reflexiva do espaço e a ênfase em geral no tátil (*en la tactilidade*), ou seja, à natureza construída de suas representações” (texto em espanhol: “*Parece como si estos artistas no hubiesen querido sacrificar ninguna de las virtudes modernas que habían logrado en su obra pictórica y escultórica: la transparencia de los procedimientos constructivos, la autorreferencialidad de los dispositivos de significación pictórica, la organización espacial reflexiva y el énfasis general en la tactilidad, es decir, en la naturaleza construída de sus representaciones*”). Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, p. 130.

³⁷⁰ “A fotografia possui suas próprias possibilidades quanto à montagem, o que não tem a ver com a composição da pintura. É necessário que isso seja revelado”. Cf. ANÔNIMO, *op. cit.*, p. 81.

fotografias. Segundo Stepanova, o “[...] próprio artista deve fazer a fotografia [...] fazer a montagem de fotografias de outros não atenderá às suas necessidades”³⁷¹.

[...] o artista passa de uma montagem artística de fragmentos fotográficos a seu próprio e peculiar registro fotográfico da realidade. Esse foi o caminho seguido por A. M. Rodchenko, o primeiro fotomontador [sic]. A partir de 1924, Rodchenko trabalhou com sua câmera. Ao invés da fotomontagem conglomerada, ele usou uma montagem de fotografias individuais ou uma série de fotografias individuais. O valor da fotografia em si passou a assumir importância primordial³⁷².

Na segunda etapa da fotomontagem, segundo a assertiva de Stepanova, a fotografia deixaria de ser a matéria-prima para a montagem e ganharia autonomia, destacando ainda mais o seu valor documental, isto é, de fato retratado.

Imagens 8 e 9. RODCHENKO, A., *Fotomontagem para a ilustração do livro “Pro eto” (Sobre Isso) de Maiakovski, 1923.*

8

9

³⁷¹ Cf. STEPANOVA, V., *op. cit.*, p.83.

³⁷² Cf. *Idem, ibidem.*

Imagens 10, 11,
12, 13 e 14.
RODCHENKO, A.,
Vladimir Maiakovski,
1924.

10

11

12

13

14

15

Imagem 15.
RODCHENKO, A.,
quarta capa do livro
"Conversa com um
inspetor financeiro
sobre poesia", de
V. Maiakovski,
1926.

3.4. "Do cavalete à máquina"³⁷³

O próprio Arvatov admite, sem grandes ressalvas, a impossibilidade de uma realização total e imediata do projeto produtivista [...] é então necessário tentar uma realização, pelo menos parcial, dessa teoria, que é a única que pode lançar a ponte entre "utopia" e conhecimento, isto é "ciência"³⁷⁴.

³⁷³ A expressão "Do cavalete à máquina" foi extraída de TARABUKIN, N., *El último cuadro: Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, trad. Rosa Feliu e Patricia Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

³⁷⁴ Texto em italiano: "Lo stesso Arvatov ammette, senza rumore, l'impossibilità di una realizzazione totale e immediata del progetto produttivista [...]. È dunque necessario tentare una realizzazione, almeno parziale, di questa teoria, che è l'unica che può gettare il ponte fra 'utopia' e conoscenza, cioè 'scienza'". Cf. ZALAMBANI, M., *L'arte nella produzione: Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*, Roma, Longo Editore, 1998, pp. 87-88.

Lodder, em *Russian Constructivism*, propõe uma leitura acerca do desaparecimento do construtivismo, que, segundo a própria autora, é pouco usual. Ela afirma que o construtivismo teria “[...] fracassado em seu objetivo primário de transformar totalmente o entorno”³⁷⁵. A autora aponta, nesse sentido, os fatores centrais que levaram à limitação da proposta construtivista e ao “fracasso de seu objetivo primário”. Lodder assinala que tanto o ressurgimento da “arte de cavalete” e do realismo como estilo artístico agressivamente ativo (protagonizado pela AKhRR e pela VAPP)³⁷⁶, quanto o grande interesse dos construtivistas pela tecnologia contemporânea teriam levado essa vanguarda a “[...] uma dependência artística a respeito do objeto real e a uma limitada volta a ele”³⁷⁷.

Segundo a autora, os construtivistas teriam sido obrigados a reduzir seus horizontes para elementos mais práticos, como: os desenhos de pequenas escalas para cartazes e exposições, a fotomontagem e a fotografia. Lodder acrescenta, ainda, que essa opção pela fotografia e pela fotomontagem foi “[...] por sua vez, sintoma e causa da decadência do construtivismo e de seu compromisso crescente com a realidade existente em oposição à projetada”³⁷⁸.

Frente à hipótese de Lodder, cabe, talvez, uma reflexão dialética, que relacione concretamente o paradigma construtivista–produtivista de uma arte fundida na vida e justificada socialmente, com a realidade própria daquele momento histórico.

³⁷⁵ Texto em espanhol: “[...] fracasado en su objetivo primario de transformar totalmente el entorno”. Cf. LODDER, C., *El constructivismo ruso*, trad. Maria Condor Orduña, Madrid, Alianza, 1988, p. 181.

³⁷⁶ Em 1922, com o surgimento da AKhRR [*Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária*] e de sua correspondente na literatura a VAPP [*União das Associações dos Artistas Revolucionários*] verifica-se um retorno, protagonizado por estas associações, da “arte de cavalete”. A AKhRR e a VAPP eram proponentes do “Realismo Heroico”, matriz oficial do chamado “realismo socialista”. Em fevereiro de 1921, com a criação do Colegiado Central para a Educação Política (*Glavpolitprosvet*), foi iniciado progressivamente o ciclo de controle ideológico de cultura por parte dos bolcheviques. O *Glavpolitprosvet* possuía o direito de vetar por razões políticas todas as produções em arte e ciência. Ainda sobre esse ponto, cabe ressaltar que a direção do partido nunca foi muito “entusiasmada” pela produção das vanguardas artísticas; e, após a guerra civil (1918–1921), a ausência de “entusiasmo” ganhou características repressivas. Conferir os subcapítulos “1.7 ‘Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc.’” do capítulo 1 e “2.3. ‘Um processo não totalmente pacífico’” do capítulo 2.

³⁷⁷ Texto em espanhol: “[...] a una dependencia artística respecto del objeto real y a una limitada vuelta a él” [sic]. Cf. *Idem, ibidem*.

³⁷⁸ Texto em espanhol: “[...] fueron a la vez sintoma y causa de la decadencia del constructivismo y de su compromiso creciente con la realidad existente en oposición a la proyectada”. Cf. *Idem, ibidem*.

3.4.1. As tentativas de inserção nas fábricas...

Ainda em 1923, Tarabukin³⁷⁹ escreveu sobre o fracasso das primeiras tentativas de entrada dos artistas nas fábricas. De acordo com o autor de “Do cavalete à máquina...”, a inserção de Tatlin (1885–1953) e Malévich (1878–1935) nas fábricas não teria passado de uma “arte aplicada”. Segundo o teórico produtivista, a prática destes dois artistas nas fábricas resumiu-se à transferência da superfície pictórica – a qual teria saído das telas para adornar xícaras e pratos de porcelana³⁸⁰.

Imagens 16. MALEVICH, K.;
CHASHNIK, N. S., Desenhos de
porcelanas suprematistas, 1922, in
Russkoe iskusstvo, nº 2/3, 1923

Caso análogo ao descrito por Tarabukin, teria sido a tentativa de Popova (1889–1924) e Stepanova nas fábricas têxteis. Conforme narra Zalambani, essa prática não se tornou permanente (sua duração foi de 1921 a 1925) e a proposta de dissolução da arte no processo de produção não teria sido efetivada³⁸¹. Nessa

³⁷⁹ TARABUKIN, N., *op. cit.*

³⁸⁰ Cf. *Idem*, pp. 51–52

³⁸¹ Segundo Zalambani, houve inclusive uma recusa dos membros do conselho artístico da fábrica às composições geométricas de Popova e Stepanova: “Muito cedo o conselho artístico da fábrica protestou vivamente contra o desenho geométrico delas, denominando a obra delas de ‘matemática’ e não arte [...] e é pedido a elas para ‘mascarar o construtivismo sob o véu da fantasia’”. Em 1925, a direção da Primeira fábrica de algodão estampado repropõe aos seus artistas o ornamento ‘floral’” (texto em italiano: “*Ma ben presto i*

experiência, verificou-se uma divisão do trabalho na qual coube aos artistas o papel criativo – que, de certa forma, resumia-se à transferência das pinturas em telas para as pinturas em tecido – e ao engenheiro, o papel técnico de gestão e elaboração do processo produtivo. As artistas não teriam conseguido encontrar o seu papel como participante de todo o processo de produção, conforme proposto inicialmente pelas vanguardas construtivista–produtivista.

Imagem 17.
STEPANOVA, V.,
Padronagem para
estampa de tecidos,
1924.

Imagem 18.
RODCHENKO, A.,
Stepanova (na foto
Stepanova está usando
um vestido com a
estampa desenhada
por ela), 1924.

Tarabukin, ao mesmo tempo em que criticava a prática de Tatlin e Malévich, realizava o esforço de determinar teoricamente o teor da proposta de inserção nas fábricas. Assim, o teórico produtivista afirmava que “O problema da maestria produtivista³⁸² não pode ser resolvido através de uma ponte superficial

*membri del consiglio artistico della fabbrica protestano vivamente contro i loro disegni geometrici, denominano la loro opera 'matematica' e non arte.[...] e si chiede a loro di 'mascherare il costruttivismo sotto il velo della fantasia'. Nel 1925, la direzione della Prima fabbrica di cotone stampato ripropone ai suoi artisti l'ornamento 'a fiori'"). Cf. ZALAMBANI, M., *L'arte... op.cit.*, p. 64.*

³⁸² A “maestria produtivista” é uma terminologia usada por Tarabukin para se referir às novas formas artísticas que sucedem a “arte de cavalete”. Martins apresenta as acepções da utilização do termo russo *mastersvo* combinado com o termo produtivismo. Com base nas traduções ocidentais do termo, Martins explica que “O tradutor inglês opta por ‘*production skill*’, algo como ‘habilidade de produzir’, enquanto que o francês traduz a mesma noção por ‘*maîtrise productiviste*’, algo como ‘maestria, soberania, domínio produtor ou potência produtivista’...”. Cf. MARTINS, L., *op. cit.*, p. 68. Conferir o subcapítulo “2.2. ‘convido o leitor a assistir nas páginas seguintes o ‘batismo’ [...] da ‘maestria produtivista’” do capítulo 2.

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 [...] É só no próprio processo de trabalho [...] que reside a marca reveladora da essência da arte”³⁸³. Em outros termos, o teórico produtivista estava propondo uma inserção artística que alterasse não só os produtos, mas a totalidade do processo de produção. Afetando, nestes termos, o próprio trabalhador³⁸⁴.

3.4.2. “e a impossibilidade de uma realização total e imediata do projeto produtivista”

Em síntese, as tentativas de transformação do entorno por meio da inserção dos artistas no processo de produção, de fato, não tiveram grandes êxitos. Entretanto, cabe ressaltar que havia uma escassez de materiais e tecnologias³⁸⁵ e, conforme as críticas da *Oposição Operária*³⁸⁶, as fábricas russas funcionavam sob um regime hierárquico severo e sob a égide de um “[...] planejamento restrito a um corpo de especialistas e à mão-de-obra realizando o que a cúpula técnica define como sendo os objetivos”³⁸⁷. Além disso, na direção das fábricas, encontravam-se membros da antiga burguesia russa.

Preocupados com o descalabro total das nossas indústrias, e ainda apegados ao modo de produção capitalista (remuneração do trabalho em dinheiro, diferenças de salário de acordo com a função), os dirigentes do nosso Partido, cheios de desconfiança na capacidade criadora das coletividades operárias, procuravam a salvação para este

³⁸³ Texto em espanhol: “*El problema de la maestría productivista no puede ser resuelto a través de un puente superficial entre el arte y la producción, sino únicamente por su relación orgánica, por los vínculos entre el proceso de trabajo y la creación [...] Es únicamente en el propio proceso de trabajo [...] donde reside la señal que desvela la esencia del arte.*”. Cf. TARABUKIN, N., *op. cit.*, p. 52

³⁸⁴ “Ao passar pelo cadinho da criação [...] o trabalho penoso e opressivo do operário se converte em maestria, arte” (texto em espanhol: “*Al pasar por el crisol de la creación [...] el trabajo penoso y opresivo del obrero se convierte en maestría, arte*”). Cf. *Idem, ibidem*.

³⁸⁵ Conferir o subcapítulo “4.2. Frente à ‘Realidade das Impressões’ a LEF convocou os fatos” do capítulo 4.

³⁸⁶ A *Oposição Operária* se formou na segunda metade de 1920, segundo Tragtenberg, e era formada por “trabalhadores revolucionários da primeira hora, participantes das revoluções de 1905 e 1917 e da guerra civil”. A *Oposição Operária* entrou em choque com a direção do partido quando essa colocou na direção das fábricas burgueses, técnicos e burocratas do antigo regime. Posteriormente, a *Oposição Operária* se juntou à oposição Trotskista – ambos os movimentos foram então exterminados pela direção do partido. Cf. TRAGTENBERG, M., *A revolução Russa*, São Paulo: Editora Unesp, 1988, p. 47; e KOLLONTAI, A., *Oposição Operária 1920–1921*, trad. Grupo Aurora, Global editora, São Paulo, 1980.

³⁸⁷ Cf. TRAGTENBERG, M., *op. cit.*, p. 46.

caos industrial. Onde? Nas mãos dos discípulos de antigos homens de negócios, técnicos cujas capacidades criadoras na esfera da produção estão sujeitas à rotina, aos hábitos e aos métodos do sistema industrial econômico capitalista. São eles que introduzem a crença, ridiculamente ingênua, de que é possível chegar ao comunismo por meios burocráticos³⁸⁸.

Ainda no ensaio *Do cavalete à máquina*, Tarabukin escreveu sobre a dificuldade de efetivação da proposta produtivista de transformação total de seu entorno, por meio da entrada dos artistas no processo de produção. O autor se referia a esse momento de transição como “a tragédia da época de transição”³⁸⁹ e afirmava que, nesse período, o papel do artista construtivista na produção era o “[...] de pura propaganda. E, considerando-o sob esta ótica, ele adquire um sentido definido, enquanto que, tentar atribuir a ele um significado autônomo na produção, parece frívolo”³⁹⁰. O autor também propõe a esfera pedagógica como uma esfera de atuação possível para os construtivistas–produtivistas durante o período de transição.

Arvatov afirmou, em 1926, que a teoria produtivista estava passando por uma “[...] incessante acumulação de experiências”³⁹¹, visto que “[...] a arte produtivista era possível apenas como arte de um proletariado economicamente vencedor, como arte de uma produção coletivizada”³⁹². No entanto, segundo o esquema arvatoviano, essa condição futura não deveria ser utilizada como desculpa para se evitar as tentativas no presente, visto que elas seriam fundamentais à pesquisa de novas táticas para a edificação da sociedade operária. Ao criticar a arte burguesa, Arvatov reafirmou a necessidade da

³⁸⁸ Cf. KOLLONTAI, A., *op. cit.*, p.16.

³⁸⁹ Texto em espanhol: “*La tragedia de la época de transición*”. Cf. TARABUKIN, Nikolay, *El último cuadro: Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*, trad. Rosa Feliu e Patricia Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 55.

³⁹⁰ Texto em espanhol: “[...] de pura propaganda. Y considerándolo bajo este prisma tiene un sentido definido, mientras que si se le quiere dar un significado autónomo en la producción, parece vano”. Cf. *Idem*, p. 56.

³⁹¹ Texto em italiano: “[...] un’ incessante accumulazione di esperienza”. Cf. ARVATOV, B., *Arte produzione e rivoluzione proletaria*, org. Hans Gunther e Karla Hielscher, Firenze, trad. Maria Olsúfieva e Oretta Michaelles, Guaraldi Editore, 1973, p. 76.

³⁹² Texto em italiano: “[...] l’ arte produttivista è possibile solo come arte di un proletariato economicamente vincitore, come arte di una produzione collettivizzata”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

proposta produtivista e argumentou que apenas uma arte socialista conseguiria estabelecer a ponte entre a utopia e a ciência.

Arvatov salienta, ainda, que a “[...] arte figurativa operária [...] necessita ligar-se estreitamente com a prática social e se transformar em arte de influência social, ou seja, em uma arte que aspire suscitar ações determinadas, concretas”³⁹³. Nesse sentido, o cinema, a fotografia, a arte gráfica, os cartazes, as propagandas, manifestos, textos e a proposta *factográfica* adquiriam, segundo ele, um caráter pedagógico³⁹⁴ e de continuidade, condizentes com a realidade e com as pretensões produtivistas.

Deste modo, apesar da proposta construtivista–produtivista não ter conseguido se consolidar integralmente na prática, ela buscou estabelecer nexo com as demandas histórico–sociais e dialogar concretamente com a sua realidade. De acordo com Buchloh:

Precisamente Lodder sustenta que Rodchenko e Lissitzky começaram a empregar a representação fotográfica e icônica e abandonaram a sintaxe radical da estética da montagem como resultado dessas mudanças e com o objetivo de competir com as forças reacionárias. Contudo, o problema dessa análise – como a de todos os que rechaçam a última etapa de Rodchenko e Lissitzky – é que aplica critérios que se desenvolveram originalmente no marco da arte moderna a atividades artísticas que se desassociaram deliberada e sistematicamente de dito contexto a fim de pavimentar uma produção estética que responderia às necessidades de uma sociedade coletivizada recém–industrializada. Dado que, como vimos, estas condições requeriam procedimentos produtivos e modos de apresentação e distribuição radicalmente diferentes, qualquer crítica ou avaliação histórica terá que desenvolver seus elementos de juízo a partir das intenções e condições reais que se encontravam na origem dessas práticas³⁹⁵.

³⁹³ Texto em italiano: “[...] arte figurativa proletaria [...] deve collegarsi strettamente con la prassi sociale e trasformasi in arte di influsso sociale, cioè in un’ arte che aspiri a suscitare azioni determinate, concrete”. Cf. *Idem*, p. 58.

³⁹⁴ Zalambani afirmou que, segundo o esquema arvatoviano, o produtivismo teria como “[...] sua tarefa a produção e a construção não apenas de objetos, mas, sobretudo de comportamentos e corpos” (texto em italiano: “[...] suo compito sono la produzione e la costruzione non solo di oggetti, ma soprattutto di comportamenti e di corpi”). Cf. ZALAMBANI, M., *L’ arte nella... op. cit.*, p. 88.

³⁹⁵ Texto em espanhol: “Precisamente Lodder sostiene que Rodchenko y El Lissitzky comenzaron a emplear la representación fotográfica icónica y abandonaron la sintaxis radical de la estética del montaje como resultado de estos cambios y con el objeto de competir con esas fuerzas reaccionarias. Sin embargo, el problema de este análisis – como el de todos los que rechazan la última etapa de Rodchenko y Lissitzky – es que aplican criterios que se desarrollaron originalmente en el marco del arte moderno a actividades artísticas que se disociaron deliberada y sistematicamente de dicho contexto a fin de cimentar una producción estética que respondiera a las necesidades de una sociedad colectivizada recién industrializada. Dado que, como hemos visto, estas

Assim, o que para Lodder representaria um fracasso, uma redução dos objetivos almejados, para os construtivistas–produtivistas talvez tenha sido uma opção condizente com a demanda social e a realidade em que se encontravam³⁹⁶.

3.5. “Romanticidas”³⁹⁷

[...] assim como os artistas construtivistas eliminaram a “figuratividade” de suas pinturas, para dar lugar à construção, proclamando a passagem de uma representação falsa e ilusória do mundo à sua criação material, os “*factógrafos*” declararam a morte do romance tradicional, o fim do enredo, a favor do fato. O salto do mundo da ilusão para aquele da realidade – desejado inicialmente pelos produtivistas – estava sendo completado. As vanguardas se conjugavam sobre a égide de um projeto comum³⁹⁸.

A consolidação da *factografia* é posterior à ênfase dada pela LEF ao cinema, à fotomontagem e à fotografia. Dessa forma, a *factografia* apareceria como uma espécie de “sistematização teórica”, no campo da literatura, de todo o redirecionamento – ocorrido no interior da LEF, a partir da crise da *faktura* – em busca da dissolução da arte na realidade concreta.

condiciones requerían procedimientos productivos y modos de presentación y distribución radicalmente diferentes, cualquier crítica o evaluación histórica tendrá que desarrollar sus elementos de juicio a partir de las intenciones y condiciones reales que se encontraban en el origen de esas prácticas”. Cf. BUCHLOH, B., *op. cit.*, p. 139.

³⁹⁶ Nessa perspectiva, cabe ressaltar a afirmação materialista de Rodchenko: “As mesmas leis de ‘economia’ e limitação de materiais devem reger a produção de um barco, uma casa, um poema ou um par de botas” (texto em espanhol: “*Las mismas leyes de ahorro y limitación material deben regir la producción de un barco, una casa, un poema o un par de botas*”). Cf. RODCHENKO, A., *apud* LISSITZSKI, EI, “ideological superstructures, en *Neues Bauen in der Welt: Russland*”, 1930, p. 371, *apud* ADES, D., *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 71.

³⁹⁷ A expressão “Romanticidas” foi usada por Strada para denominar os escritores *factográficos*. Cf. STRADA, V., *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Einaudi, Torino, 1969, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall'avanguardia al 'realismo socialista'*, Roma, Carocci, 2003, p. 15.

³⁹⁸ Texto em italiano: “[...] *così come gli artisti costruttivisti avevano cacciato la 'figuratività' (izobrazitel' nost') dai loro quadri, per ospitare la 'costruzione' (konstrukcija), proclamando il passaggio da una rappresentazione falsa e illusoria del mondo alla creazione materiale, allo stesso modo i fattografi dichiarano la morte del romanzo tradizionale, la fine dell' intreccio (sjuzet) a favore del fatto. Il salto dal mondo delle illusioni a quello della realtà – auspicato inizialmente dai produttivisti – si stava compiendo. Le avanguardie si coniugavano sotto l'egida di un progetto comune*”. Cf. ZALAMBANI, M., *La morte...* *op. cit.*, p. 19.

Frente à crise da *faktura*, os artistas que eram ligados, entre 1921 e 1923, ao construtivismo–produtivismo, direcionaram sua produção artística, simultaneamente, para a produção de fotomontagens e fotografias, para a arte gráfica, para o cinema e as tentativas de inserção em fábricas, em periódicos e em agências de propaganda³⁹⁹.

A *factografia* seria produto (entre 1927–1929) das discussões da Frente de Esquerda das Artes⁴⁰⁰. No livro *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"*, Zalambani⁴⁰¹ estuda a *factografia*, e afirma que essa assinalaria um momento de radicalização da própria literatura (uma ruptura, nestes termos, com a estrutura ficcional do romance) em busca de uma maior inserção na realidade. De acordo com a autora, a proposta *factográfica* representaria, na literatura, um movimento de ruptura análogo ao do construtivismo – rumo às esferas de produção da vida. Entretanto, a *Literatura do fato* traria em si, também, uma espécie de continuidade dessa proposta construtivista.

A proposta *factográfica* se relacionaria, então, diretamente com o debate sobre o cinema “encenado” ou “não–encenado”, bem como, com a discussão ocorrida em 1928, acerca da produção fotográfica de Rodchenko⁴⁰². Tais relações evidenciariam a conexão da proposta *factográfica* com a totalidade das discussões da LEF. Também estabeleceriam um vínculo nítido entre a proposta *factográfica* e as reflexões no campo do cinema e da fotografia.

³⁹⁹ Entre 1923–1925, Rodchenko e Maiakovski montaram uma agência publicitária, “Os anúncios–construtivos: Maiakovski e Rodchenko”. Explicando o objetivo desta agência publicitária, Rodchenko escreveu que “O trabalho na publicidade soviética, a criação de nossa nova publicidade, ia a toda marcha [...] Era uma agiotagem, entretanto não era por dinheiro, mas para impulsionar a nova publicidade por todas as partes. Toda Moscou estava decorada com nossas produções” (texto em espanhol: “*El trabajo en la publicidad soviética, la creación de nuestra nueva publicidad, iba a toda marcha. [...] Era un agiotaje, pero no era por dinero, sino para impulsar la nueva publicidad por todas partes. Todo Moscú estaba decorado con nuestras producciones*”). Cf. Rodchenko, A., “Trabajando con Mayakovski”, (1924), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 139–140, 2008, (catálogo da exposição), p. 139.

⁴⁰⁰ O principal documento sobre a *factografia*: a coletânea de textos publicada em 1929, intitulada *Literatura Fakta* (Literatura dos fatos), organizada pelo crítico literário e jornalista Nicolai Chuzhak (1876–1937), é composta por textos publicados inicialmente na revista *Novyi Lef* (1927–1928). Apenas dois textos não foram retirados da *Novyi Lef*: trata-se de dois textos escritos pelo organizador da coletânea em circunstância dessa publicação.

⁴⁰¹ ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*

⁴⁰² O debate sobre a relação da proposta *factográfica* com o debate sobre fotografia da LEF, bem como a relação entre a proposta de “Biografia do objeto” de Tretiakov e a proposta de mesmo nome de Rodchenko, serão trabalhados no próximo capítulo.

3.5.1. do cinema “não-encenado” à prosa “sem enredo”

“[...] nós respondemos: acima de tudo, com o cinema, bem como com nosso trabalho literário, objetivamos ensinar os homens a apreciar os fatos, os documentos e não a invenção artística que se refere a esses documentos”⁴⁰³.

Conforme explica Albera, o debate entre cinema “encenado” e “não-encenado” (em outros termos “cinema ficcional” e “cinema documental”) teria sido iniciado na revista *Kino-foto*⁴⁰⁴. Vertov (1896–1954) teria escrito uma acusação a Eisenstein (1898–1948), criticando-o por ter usado procedimentos do *Cine-olho*⁴⁰⁵ em um filme “artístico”⁴⁰⁶, isso é “encenado”. Eisenstein respondeu com o artigo “Sobre a questão da abordagem materialista da forma”, datado de 1925. Nesse artigo de 1925, Eisenstein não negaria a sua proximidade com o cinema artístico, mas também não abordaria a questão do “encenado” ou “não-encenado”. De acordo com Albera, a argumentação de Eisenstein, “não recai sobre o caráter encenado ou não encenado do filme [...] mas sobre sua lógica construtiva, sua ‘mise en scène’ [...] preconcebida para conquistar o espectador após tê-lo submetido a esses fragmentos em um confronto apropriado, associando-os de maneira apropriada ao motivo ideal final”⁴⁰⁷.

Os dois cineastas russos trocaram mais algumas acusações, entretanto, o debate só foi retomado em 1927 numa espécie de conferência da LEF, intitulada

⁴⁰³ Texto em italiano: “[...] noi rispondiamo: inanzi tutto, col cinema, come col nostro lavoro letterario, miriamo ad insegnare agli uomini ad apprezzare i fatti, i documenti e non l’invenzione artistica che concerne questi documenti”. Cf. BRIK, O., “Fiksacija fakta”, *Novyi Lef*, 11–12, pp. 44–50, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte...* *op. cit.* p. 34.

⁴⁰⁴ Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 218.

⁴⁰⁵ Cine-olho era uma proposta do cineasta D. Vertov. Consistia numa espécie de modelo de produção cinematográfica fundada estritamente no trabalho documental e na montagem de imagens tomadas de improviso do cotidiano. Cf. VERTOV, D., *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, trad. Kevin O’brien, ed. Annette Michelson, Berkley, Ca, University of California Press, 1984.

⁴⁰⁶ O filme de Eisenstein acusado por Vertov foi “A greve”.

⁴⁰⁷ Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 218.

“LEF e o cinema”⁴⁰⁸, na qual participaram O. Brik (1888–1971), S. Tretiakov (1892–1937), V. Chklóvskii (1893–1984), entre outros. O debate foi acrescido depois com artigos de Chklovskii, Arvatov e Eisenstein.

Em linhas gerais, para o futuro teórico e escritor *factográfico* S. Tretiakov, a discussão entre o cinema com ou sem encenação se resumiria como uma variante da discussão sobre a falsificação do material. E, posto nestes termos, o autor defendia a necessidade de se limitar ao máximo o nível de falsificação do material. Para Tretiakov, o fato deveria sobrepor-se à ficção.

Chklóvskii fez duas contribuições. A primeira consistiu em evidenciar o processo da montagem inerente à proposta de filme “não-encenado” de Vertov. De acordo com Chklóvskii, a fórmula “vida aprendida de improviso”, de Vertov, gerava, acima de tudo, um filme de montagem – o qual teria sido manipulado de acordo com os interesses do cineasta. O autor também argumentava que as pessoas, ao serem filmadas, modificariam seu comportamento. Assim sendo, no cinema “não-encenado” encontrar-se-ia uma grande quantidade de material “encenado”. Em sequência, Chklóvskii propôs uma mudança do foco do debate. Segundo ele, a discussão deveria se concentrar na questão do enredo, visto que o enredo é que seria o responsável pela violação do material e pela construção de obras fictícias.

Por sua vez, Brik propõe que, antes da discussão “encenado” ou “não-encenado”, se discuta as finalidades políticas do cinema. Para tanto, primeiramente se deveria refletir sobre “o que filmar? como? com que objetivo? o que é necessário mostrar?”⁴⁰⁹.

Fiel às suas premissas produtivistas, Arvatov distancia-se do produto e retoma o viés da sua produção. Segundo o teórico produtivista, o enfoque deveria estar no: “Por quem, como, com qual finalidade prática um filme é produzido: este é o critério que define a ‘produtividade’ ou a ‘não-produtividade’”⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Cf. “A LEF e o cinema”, estenograma da reunião publicado na *Novyi Lef*, n. 11–2, 1927, *apud* ALBERA, F., *op. cit.*, p. 219.

⁴⁰⁹ Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 220.

⁴¹⁰ Texto em italiano: “*Da chi, come, con quale fine pratico si produce un film: questo è il criterio che ne definisce la ‘produttività’ o la ‘non-produttività’*”. Cf. ARVATOV, B., “Kinoplatforma”, in *Novyi Lef*, 3, 1928, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 34–37, p. 35.

Eisenstein assumiu uma postura dialética, lançando o foco para além do filme com ou sem enredo. Ele propôs, então, o nascimento de um novo cinema soviético que fosse capaz de superar tanto o esteticismo do filme encenado, como a dominação do material do filme “não-encenado”.

Segundo Zalambani, Chklóvskii, no texto *Seguei Eisenstein e o filme não encenado*, estabeleceria uma espécie de trajetória histórica, relacionando a “cine-fábrica dos fatos” (de Vertov) à dissolução do enredo (da proposta *factográfica*). Para a autora italiana, Chklóvskii, nesse texto, sistematizaria uma espécie de transição do cinema “não-encenado” à prosa sem enredo. Nas palavras de Zalambani, “De um primeiro contato com o cinema não encenado, entendido como ‘vida apreendida de improviso’⁴¹¹, ao filme não encenado, compreendido como montagem, chega-se às obras [...] que vêm definidas como ‘obras materiais, privadas de enredo’”⁴¹².

3.5.2. A dissolução do Enredo

Os teóricos da *factografia* convergiam em alguns pontos centrais⁴¹³, contudo discordavam em outros. Um dos elementos centrais dessa discordância era a questão do enredo. Eles proclamavam o fim da ficção, a dissolução do enredo fictício, entretanto, ainda não possuíam regras estabelecidas sobre como construir uma literatura sem este enredo.

Chuzhak, em *o Manual do escritor*, escreveu que “V. Chklóvskii, em um de seus artigos, propôs uma pergunta mais ou menos desse tipo: agora que negamos a *ficção*, de que modo ligaremos a obra sem enredo?”⁴¹⁴. Brik,

⁴¹¹ A tradução literal do italiano para “*vita colta sul fatto*” seria algo como “vida apreendida no fato”, ou “vida colhida no fato”, entretanto, na tradução brasileira do livro *Eisenstein e o construtivismo russo*, de Albera, usa-se a expressão “vida apreendida de improviso” para referir-se a essa mesma proposta de Vertov. Portanto, optamos por utilizar a tradução já existente.

⁴¹² Texto em italiano: “*Da un primo approccio al cinema non recitato, inteso come ‘vita colta sul fatto’, al film non recitato, visto come film di montaggio, si giunge alle opere [...] che vengono definite ‘opere materiali, prive di intreccio’*”. Cf. ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 33.

⁴¹³ Em 1929, em ocasião do lançamento da coletânea *Literatura fakta*, Chuzhak escreveu um prefácio, em forma de um texto manifesto. Neste, Chuzhak, buscou, por meio da delimitação de três princípios orientadores, sistematizar didaticamente os pontos de convergência entre os teóricos da *factografia*. Estes princípios serão apresentados a seguir.

⁴¹⁴ Texto em iatliano: “*V. Sklovskij, in uno dei suoi articoli, pone una domanda più meno di questo tipo: ora che abbiamo annientato la fiction, in che modo legheremo le opere senza intreccio?*”. Cf. CHUZHAK, N., “II

Tretiakov, Chuzhak e Chklóvskii se esforçaram em fornecer respostas e propostas práticas para esta pergunta. As respostas apontaram para uma solução comum, entretanto, as premissas de tais respostas evidenciaram uma discordância interna entre Chklóvskii e a vertente mais sociológica, Chuzhak.

De um lado estava o crítico literário Chuzhak⁴¹⁵, que propunha a tarefa de encontrar o enredo natural – o qual segundo o autor dependeria da função social de cada obra *factográfica*. E, de outro lado, estava Chklóvskii⁴¹⁶ que propunha então a ausência de enredo. Conforme Chklóvskii, a ênfase deveria estar no material e em sua montagem, pois o próprio material seria capaz de fornecer o enredo.

Propondo o fim do enredo construído, da ficção e da literatura do personagem criado, as produções *factográficas*, segundo Chuzhak, deveriam buscar o enredo esboçado pela própria realidade⁴¹⁷, ou melhor, ater-se em retratar os fatos, de modo a evidenciar o processo de construção material da vida. Ele propunha, assim, que o autor renunciasse ao seu imaginário e se transformasse num pesquisador, num caçador de fatos.

Para Chuzhak, o processo artístico da composição literária estaria na habilidade do escritor em encontrar o enredo fornecido pela própria vida e transmitir esse enredo real, substituindo assim a ficção. O crítico literário afirmava expressamente que “Nós não eliminamos intencionalmente nenhum enredo; este último se dissolve sozinho. Se desintegra porque se está desintegrando o romance tradicional”⁴¹⁸. Segundo Chuzhak, “A vida é uma inventora não

vademecum dello scrittore”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 145–161, p. 156.

⁴¹⁵ De acordo com Zalambani, Chuzhak ocupava, entre os *factógrafos*, uma posição mais sociológica. Zalambani chega a afirmar que Chuzhak “[...] ideologicamente (ocupava) uma posição muito próxima àquela de Arvatov [...] (representava) a ala ideológica mais marcada do grupo factográfico” (texto em italiano: “[...] ideologicamente occupa una posizione molto vicina a quella di Arvatov [...] rappresenta l’ala ideologica più marcata del gruppo fattografico”). Cf. ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 63

⁴¹⁶ Chklóvskii era um escritor e crítico de literatura. Foi um dos fundadores da escola literária formalista russa. Ele Colaborou nas revistas *Lef* e *Novyi Lef* e integrou a Frente de Esquerda das Artes de 1927–1928.

⁴¹⁷ Na mesma direção de Chuzhak, Brik explica que é nesse sentido que gêneros literários secundários, como diários, biografias e reportagens, ganham destaque. Pois, segundo os teóricos da factografia, tais gêneros possuem enredos, tramas reais; não trazem a história de grandes heróis, grandes romances, mas possibilitam o conhecimento da realidade cotidiana. Cf. BRIK, O., “La dissoluzione dell’intreccio”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 170–172, p. 170.

⁴¹⁸ Texto em italiano: “Noi non eliminiamo intenzionalmente nessun intreccio; quest’ultimo si dissolve da solo. Si disgrega perché si sta disgregando il romanzo tradizionale”. Cf. CHUZHAK, N., “Il vademecum dello scrittore”, in

negligenciável e nós somos absolutamente favoráveis à vida, só somos contrários à invenção ‘que imita a vida’ [...] damos as boas vindas ao enredo natural [...]”⁴¹⁹.

Chuzhak argumentava que o enredo natural já existia na literatura (nas memórias, nos documentos humanos, nas biografias e até mesmo na história), apesar de, no passado, ter sido frágil ou quase insignificante. Entretanto, de acordo com o autor, devido ao caráter realista e produtivista da nova literatura, esta fragilidade e insignificância do enredo não seriam mais um problema na *literatura do fato*. Na *factografia* não existiria a necessidade de fugir dos argumentos “não interessantes”, “simples” ou “cotidianos”⁴²⁰. Mas, ao contrário disso, Chuzhak afirmava que ao “[...] intensificar a atenção para a atratividade das coisas, sobre a organização delas [...] transferir o centro de gravidade do interesse do escritor, da emoção do herói, para a emoção dos processos”⁴²¹, a simples exposição dos fatos conectados entre si, geraria, por si só, um enredo.

Para Chuzhak, a atenção despendida como “atratividade das coisas” era um dos elementos centrais na construção de uma *literatura fakta*. E esta “atratividade” só poderia ser evidenciada por meio de mudança de direcionamento no contato do escritor com o objeto⁴²². Segundo Chuzhak, era “[...] necessário compreender todos os objetos em suas especificidades e aproximar-se das coisas ‘como se fossem suas’”⁴²³.

A proposta de um redirecionamento do escritor era pautada na nova função que Chuzhak determinava para a literatura. A literatura, segundo ele, seria

CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 145–161, p. 156.

⁴¹⁹ Texto em italiano: “*La vita è un’ inventrice non transcurabile e noi siamo assolutamente favorevoli alla vita, siamo solo contrari all’invenzione ‘che imita la vita’. [...] diamo il benvenuto all’ intreccio naturale [...]*”. Cf. *Idem, ibidem*.

⁴²⁰ Para Chuzhak, na sociedade socialista não teria mais divisão entre o tempo de trabalho e o tempo de lazer, todas as atividades seriam criativas e felizes. Isso é, dignas de serem objetos da narração literária. Cf. *Idem*, p. 55.

⁴²¹ Texto em italiano: “*[...] intensificare l’ attenzione nei confronti dell’ attrazione esercitata dalle cose, della loro organizzazione [...] spostare il centro di gravità dell’ interesse dello scrittore, dalle emozioni dell’ eroe, alle emozioni dei processi*”. Cf. CHUZHAK, N., *op. cit.*, p. 157.

⁴²² Cabe ressaltar o teor desse redirecionamento do escritor em relação ao objeto, proposto por Chuzhak. Segundo ele, o escritor deveria manter uma postura quase científica ao retratar o objeto, deveria abordá-lo com materialidade, propriedade, conhecimento. Esta proposta se relaciona diretamente com o 2º princípio orientador, formulado por Chuzhak para a coletânea *Literatura fakta*.

⁴²³ Texto em italiano: “*Bisogna comprendere tutti gli oggetti nella loro specificità e avvicinarsi alle cose ‘come fossero proprie’ [...]*”. Cf. *Idem*, p. 158.

um instrumento de conhecimento e reorganização social. Deste modo, ele afirmava que a literatura *factográfica* possuía um papel ativo na edificação do socialismo o papel de criar consciência revolucionária. Chuzhak ainda afirmava que “A revolução da forma literária, assim como a revolução cultural, é antes de tudo a revolução da consciência. É a luta por exprimir a consciência revolucionária com meios revolucionários”⁴²⁴.

No texto “Em direção a uma técnica da prosa sem enredo”, Chklóvskii afirmou: “no momento atual, o significado adquirido pela inércia do enredo se tornou particularmente evidente e a deformação do material chegou a limites extremos”⁴²⁵. Essa frase expressava a sua relação com o enredo e, por conseguinte, ilustra o teor de sua proposta da dissolução do enredo.

Chklóvskii justificava a necessidade da dissolução do enredo devido ao seu caráter deformador do material. Segundo o autor, o processo de deformação do material iniciava já em seu processo de seleção: “O enredo deforma o material já pelo fato mesmo que o seleciona segundo critérios bastante arbitrários”⁴²⁶. A ênfase deveria estar no material. Para Chklóvskii cada material deveria indicar o seu próprio enredo, de modo que esse enredo violasse o mínimo possível o material ou mesmo se submetesse ao material.

O prefácio que Chklóvskii escreveu a seu romance “Zoo ou cartas não de amor”⁴²⁷ ilustra claramente a atenção dedicada pelo autor ao material:

“Este livro foi escrito da seguinte forma. Inicialmente, eu havia pensado em fornecer uma série de esboços sobre a Berlim russa, depois me pareceu interessante conectar-los por intermédio de algum tema comum [...] Neste ponto, o livro começou a escrever-se sozinho; necessitava conectar o material, exigia uma linha lírico amorosa e uma linha

⁴²⁴ Texto em italiano: “[...] *la rivoluzione delle forma letteraria, così come la rivoluzione culturale, è prima di tutto la rivoluzione della coscienza. È la lotta per esprimere la coscienza rivoluzionaria con mezzi rivoluzionari*”. Cf. CHUZHAK, N., “A literatura da construção da vida”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, apud ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 34–65, p. 63.

⁴²⁵ Texto em italiano: “*Al momento attuale il significato acquisito per inerzia dall’ intreccio è diventato particolarmente evidente e la deformazione del materiale è giunta a limiti estremi*”. Cf. CHKLÓVSKII, V., “Verso una tecnica della prosa senza intreccio”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, apud ZALAMBANI, *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 173–177, p. 175.

⁴²⁶ Texto em italiano: “*L’ intreccio deforma il materiale già per il fatto stesso che lo seleziona secondo criteri piuttosto arbitrari*”. Cf. *Idem*, p. 173.

⁴²⁷ Segundo Zalambani a obra *Zoo ou cartas não de amor*, de Chklovskii, apesar de ter sido citada muitas vezes como um exemplo de romance *factográfico*, não pode ser considerada uma produção estritamente *factográfica* – o prefácio, no entanto, apresenta elementos importantes para a compreensão da importância do material factual para o autor. Cf. ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 113.

descritiva. Obediente à vontade do material, eu conectei esses elementos comparando-os[...]"⁴²⁸.

Frente à pergunta “agora que negamos a *ficção*, de que modo ligaremos a obra sem enredo?”, Chklóvskii propôs um exercício prático: a transferência do ponto de vista da narração. Em suas palavras, “a substituição mais simples parece o método da transferência do ponto de vista da narração, espacial nos relatórios de viagem e temporal nas memórias”⁴²⁹. Também para Chklóvskii, a “literatura secundária” (a exemplo, diários e relatórios de viagem) apareceu como solução para a dissolução do enredo. Entretanto, para Chklóvskii, esta “literatura secundária” ganha destaque por ser capaz de manter a ênfase no material e, também, por representar um método “convencional” de ligação dos fatos.

Em linhas gerais, o “enredo natural”, de Chuzhak, e a “prosa sem enredo”, de Chklóvskii, eram ambos direcionados para o material – o qual autônomo, livre da intervenção externa se revelaria por si mesmo, distante de qualquer ilusão ou ficção. Portanto, a diferença entre os dois teóricos da *Literatura fakta* encontrava-se em suas premissas. Para Chuzhak, “A forma era inseparável da função social”⁴³⁰, enquanto que, para Chklóvskii⁴³¹, a forma possuía um conteúdo próprio, dotado de uma complexidade interna.

⁴²⁸ Texto em italiano: “Questo libro è stato scritto nel modo seguente. Inizialmente avevo pensato di fornire una serie di schizzi della Berlino russa, poi mi è parso interessante collegare con una sorta di tema comune. [...] A questo punto il libro ha cominciato a scriversi da solo; richiedeva di collegare il materiale, esigeva cioè una linea lirico amorosa e una linea descrittiva. Docile al volere del materiale, ho collegato questi elementi comparandoli [...]”. Cf. CHKLÓVSKII, V., “Zoo o lettere non d’ amore”, Sellerio, Palermo, 2002, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 34.

⁴²⁹ Texto em italiano: “La sostituzione più semplice sembra il metodo dello spostamento del punto di vista della narrazione, spaziale nei resoconti di viaggio e temporale nelle memorie”. Cf. CHKLÓVSKII, V., “Verso una tecnica della prosa senza intreccio”, CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 173–177, p. 176.

⁴³⁰ Texto em italiano: “La forma è inseparabile dalla funzione sociale”. Cf. *Idem*, p. 161.

⁴³¹ De acordo com Zalambani, para Chklóvskii a prosa sem enredo seria uma necessidade da evolução da literatura, para a autora, ele veria no predomínio do fato “um fenômeno temporâneo, o qual a função é aquela de trazer uma radical renovação da arte contemporânea” (texto em italiano: “*un fenomeno temporaneo, la cui funzione è quella di portare un radicale rinnovamento dell’ arte contemporanea*”). Cf. ZALAMABANI, M., *La morte... op.cit.*, p. 97. Dessa forma, a questão *factográfica*, para Chklóvskii, representaria apenas uma questão contingencial. Zalambani narra, ainda, que, entre 1928 e 1929, essa espécie de “convergência de interesses” entre Chklóvskii e os demais teóricos da *Literatura do fato* – que em maior ou menos intensidade compartilhavam da mesma premissa de Chuzhak – teria sido interrompida. Um artigo publicado por Tretiakov, Percov e Chuzhak em 1929, no jornal literário *Literaturnaja Gazeta*, explicitava a cisão: “Somos distantes (*estranei*) seja ao fetichismo dos fatos seja a opinião formalista que vê na ‘Literatura do Fato’ uma mera sucessão dos gêneros estéticos. Nisso reside a raiz do nosso desacordo com Chklóvskii” (texto em italiano: “*Siamo estranei sia al feticismo dei fatti che all’ opinione formalista di coloro che vedono nella ‘letteratura del fatto’ un mero susseguirsi dei generi estetici. In questo si trova la radice del nostro disaccordo con Sklovskij*”). Cf. TRETIAKOV; PERCOV; CHUZHAK, “Ni LEF, ni REF”, *Literaturnaja Gazeta*, 33, 2 dicembre, p. 2, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 97.

3.5.3.

A biografia do objeto, segundo Tretiakov

Tretiakov foi o autor de dois textos da coletânea *Literatura fakta*: “Um novo Liev Tolstói” e “A biografia do objeto”. O primeiro texto possuía um caráter mais propagandístico, no qual o autor sublinhava a necessidade de repudiar o romance épico e de se ater ao registro da realidade. Dessa forma, Tretiakov afirmava: “Nós não temos necessidade de esperar novos Tolstois, porque temos já a nossa literatura épica. A nossa literatura épica é o jornal”⁴³².

O segundo texto, “A biografia do objeto”, possuía um caráter mais didático. Nele, o autor apresentava uma série de indicações metodológicas, formulando, por meio do modelo da *biografia do objeto* uma espécie de resposta prática à pergunta: “agora que negamos a *ficção*, de que modo ligaremos a obra sem enredo?”. Em linhas gerais, a resposta de Tretiakov dialogava seja com a proposta de “transferência do ponto de vista da narração” de Chklóvskii, seja com a ideia de “enredo-natural” de Chuzhak. Cabe ressaltar, ainda, que a proposta de Tretiakov possuía uma orientação marxista explícita⁴³³ – ele afirmava que a literatura deveria se ater às esferas de produção da vida.

Em sua espécie de resposta prática, Tretiakov propunha uma reflexão sobre a anulação da subjetividade na obra literária. Também criticava a literatura focada na figura do herói, figura que constituía o centro da narrativa clássica. Em contrapartida às críticas e reflexões realizadas em seu texto, Tretiakov propunha um exercício metodológico denominado por ele *biografia do objeto*. A *biografia*

⁴³² Texto em italiano: “Noi non abbiamo bisogno di aspettare nuovi Tolstoj, perché abbiamo già il nostro epos. Il nostro epos è il giornale”. Cf. TRETIAKOV, S., “Novyu Lev Tolstoj”, 1929, pp. 29–33, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 64. Tradução alterada mediante a consulta do texto em inglês: “We have no reason to wait for Tolstois. We have our epic literature. Our epic literature is the newspaper”. Cf. TRETIAKOV, S., “The New Leo Tolstoy”, trans. Kristin Romberg, *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 45–50, fall 2006, p. 49.

⁴³³ Tretiakov afirma, explicitamente, que o “[...] romancista clássico não se interessa pelo homem enquanto elemento do processo econômico”; isto é, mesmo que os personagens de um romance sejam médicos, engenheiros, trabalhadores, o papel desenvolvido por eles no âmbito do trabalho, da produção da vida, é suprimido ou relegado a segundo, terceiro ou quarto plano. E, ao invés disso “se fala extensivamente de como eles se beijam, de como comem” (texto em italiano: “[...] romanziere classico non è interessato all’ uomo come elemento del processo economico”; e, “si parla a lungo di come si baciano, di come mangiano”). Cf. TRETIAKOV, S., “La biografia dell’ oggetto”, in CHUZHAK, N (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 162–165, p. 163.

do objeto constituiria uma mudança de foco, uma tentativa de observar a vida de outro ponto de vista, do ponto de vista do processo de produção. De acordo com Tretiakov, “para lutar contra o idealismo do romance pode ser útil construir a narração por meio do modelo da *biografia do objeto*”⁴³⁴.

A seu ver, o homem entraria em contato com o objeto no processo de produção e circulação, e cada novo processo de produção e circulação traria consigo um novo grupo de pessoas. Desse modo, o homem não seria mais representado apenas pelo seu tempo livre, mas também pelo seu papel ativo no processo de produção da vida. Em suma, Tretiakov acreditava que, dessa forma, a personalidade humana, tão inflada pelo romance, seria redimensionada e poderia adquirir um caráter coletivo. “Se no romance biográfico é necessário quase violentar-se para que uma qualidade do herói venha percebida como qualidade social, na ‘biografia do objeto’, ao contrário, é necessário violentar-se para conceber o evento dado como peculiaridade individual”⁴³⁵.

Tretiakov conclui afirmando que livros como “O pão”, “O ferro”, “O algodão” ou “A fábrica” ainda não foram escritos, mas “isso ocorrerá depois que a percepção do leitor, habituado às belas letras, for reeducada sobre a base de uma literatura formulada segundo o método da ‘biografia do objeto’”⁴³⁶.

3.5.4. A Coletânea Literatura fakta

[...] agora, que a revolução matou cada necessidade de fingimento, a *vydumka* (ficção), a invenção não é mais necessária. O processo revolucionário anulou a exigência de criar um mundo imaginário que ajude a superar a mediocridade da vida. [...] o homem pode e deve encontrar satisfação, joia e felicidade no presente, na realidade socialista⁴³⁷.

⁴³⁴ Texto em italiano: “Per lottare contro l’idealismo del romanzo può essere utile costruire la narrazione sul modello della ‘biografia dell’oggetto”. Cf. *Idem*, p. 164.

⁴³⁵ Texto em italiano: “Se nel romanzo biografico bisogna quasi farsi violenza perché una qualità dell’eroe venga percepita come qualità sociale, nella ‘biografia dell’oggetto’, al contrario, bisogna farsi violenza per concepire l’evento dato come peculiarità individuale”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

⁴³⁶ Texto em italiano: “[...] questo accadrà dopo che la percezione del lettore, abituata alla belletristica, sarà stata rieducata sulla base di una letteratura formulata secondo il metodo della ‘biografia dell’oggetto’”. Cf. TRETIKOV, S., “La biografia ...op. cit., p.165.

⁴³⁷ Texto em italiano: “Ora che la rivoluzione ha ucciso ogni necessità di finzione, la *vydumka*, l’invenzione non è più necessaria. Il processo rivoluzionario ha annullato l’esigenza di creare un mondo immaginario che aiuti a

Em 1929, foi publicada a coletânea de textos intitulada *Literatura Fakta* (Literatura dos fatos), organizada por Nicolai Chuzhak (1876–1937). Na introdução da coletânea, Chuzhak apresenta as origens de tal proposta literária: “Estão aqui reunidos os trabalhos do último biênio dos propositores da LEF (isto é, os colaboradores da Frente de Esquerda das Arte), sobre o problema específico da literatura *factual-documentaria*. Apenas os artigos introdutórios de cada seção foram escritos a partir do zero (*ex novo*)”⁴³⁸.

A revista *Novyi Lef*, origem dos textos da coletânea *Literatura fakta*, manteve suas publicações mensais até o final de 1928. A coletânea foi publicada no ano seguinte, quando não só a revista tinha sido extinta, mas o próprio grupo LEF estava saindo de cena⁴³⁹. A *factografia* serviu, portanto, de corolário dos debates acumulados por essa vanguarda russa, dando a essa coletânea uma dimensão didática e propagandística. É preciso ter em vista que *Literatura fakta* foi constituída como uma espécie de manual direcionado à formação de novos escritores e de novos leitores⁴⁴⁰.

A coletânea é dividida em duas partes. A primeira parte possui uma clara intenção didática: nela estão contidos artigos que tocam nas principais questões metodológicas e teóricas à *factografia*. Esta primeira seção seria uma espécie de “seção–manifesto”. Os artigos que abrem e fecham a seção são assinados pela LEF; e no seu núcleo central encontram-se dois artigos de Chuzhak, alternados com dois artigos de Tretiakov⁴⁴¹. A segunda parte da coletânea é centrada em torno da disputa e das discussões dos teóricos da *factografia* com as demais

superare la mediocrità della vita [...] L' uomo può e deve trovare soddisfazione, gioia e felicità nel presente, nella realtà socialista”. Cf. ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p.54

⁴³⁸ Texto em italiano: “*Sono qui raccolti i lavori dell'ultimo biennio dei fautori del LEF (cioè dei collaboratori del Fronte di sinistra delle arti), sul problema specifico della letteratura fattuale-documentaria. Solo gli articoli introduttivi di ogni sezione sono stati scritti ex novo*”. Cf. CHUZHAK, N., “Il vademecum dello scrittore”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 145–161, p. 145.

⁴³⁹ Tretiakov, sucessor de Maiakovski na edição da revista *Novyi Lef*, escreveu a seguinte frase no último número da revista: “De que nos importa se os nossos inimigos espalharam alegremente que <<A LEF morreu!>>. É muito cedo para alegrar-se. Existe uma continuidade: da LEF à *factografia*. O rio só pode desaguar no mar” (texto em italiano: “*Che ci importa se i nostri nemici si sono passati gioiosamente la voce <<Il LEF è morto!>>. È presto per rallegrarsi. C'è un seguito: dal LEF al fattografo. Il fiume non può che sfociare in mare*”). Cf. TRETIAKOV, S., “Prodolzenie sleduet” *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 126.

⁴⁴⁰ Sobre a publicação, em 1929, de *Literatura fakta*, Zalambani supõe que os teóricos da *factografia*, “com esse gesto simbólico, (procuravam) transformar uma nova hipótese literária em uma prática original de escrita para jovens literatos” (texto em italiano: “*Con questo simbolico gesto si tende a trasformare una nuova ipotesi letteraria in una originale prassi scrittoria per giovani letterati*”). Cf. ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, p. 54.

⁴⁴¹ Segundo Zalambani, Tretiakov e Chuzhak eram os principais teóricos do movimento.

correntes literárias da época, fornecendo um panorama da situação literária do período.

Um dos artigos-chave da coletânea, *O manual do escritor*, é de Chuzhak. Nele, o autor faz uma espécie de sistematização dos debates ocorridos e apresenta o teor da proposta *factográfica*. O artigo inicia com a explicação de seu título e, conseqüentemente, o objetivo da coletânea: “Antes existia *o manual do soldado*, que os bolcheviques difundiam com zelo. Agora é preciso difundir *o manual do escritor*”⁴⁴².

O manual do escritor é subdividido em 13 itens: “As coisas que cada jovem escritor deve saber”; “À pesquisa da forma indispensável”; “O papel das belas letras (*belletristica*) no passado”; “E o tempo avança”; “E depois?”; “A nova literatura”; “É preciso rever os procedimentos”; “A dialética dos procedimentos”; “Ainda a propósito de alguns pilares”; “Para um método da literatura *factual*”; “A última ‘pergunta fatal’”; “Quem são os nossos inimigos”; e “Conclusão”⁴⁴³.

Assim como as vanguardas construtivista–produtivista anunciaram o fim da arte burguesa em nome de uma revolução na arte, Chuzhak ressaltou a necessidade de uma revolução na literatura. Para justificar a importância dessa revolução para a sociedade socialista em construção, escreveu: “Lênin, de certa forma, disse que é mais fácil fazer a revolução do que manter as suas conquistas sem uma cultura adequada”⁴⁴⁴. Partindo dessa justificativa, o autor apresentou a *factografia*, ou seja, a morte do romance e a destruição do enredo fictício, como uma proposta relativa à nova sociedade revolucionária. Segundo Chuzhak, o processo revolucionário havia anulado qualquer necessidade de ficção – não era mais preciso a criação de um mundo imaginário que possibilitasse a fuga da

⁴⁴² Texto em italiano: “*Una volta esisteva Il vademecum del soldato, che i bolscevichi diffondevano con zelo. Ora bisogna diffondere Il vademecum dello scrittore*”. Cf. CHUZHAK, N., “Il vademecum dello scrittore”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 145–161, p. 145.

⁴⁴³ Texto em italiano: “*Le cose che ogni giovane scrittore deve sapere; Alle ricerca della forma indispensabile; Il ruolo della belletristica in passato; E il tempo avanza; E poi?; La nuova letteratura; Bisogna rivedere i procedimenti; La dialettica dei procedimenti; Ancora a proposito di alcuni pilastri dell’arte; Verso un metodo della letteratura fattuale; L’ultima ‘domanda fatale’; Chi sono i nostri nemici; e, Conclusione*”. Cf. CHUZHAK, N., “Il vademecum dello scrittore”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 145–161.

⁴⁴⁴ Texto em italiano: “*Lenin in qualche modo ha detto che è più facile fare la rivoluzione, che conservare le sue conquiste senza una cultura adeguata*”. Cf. *Idem*, p. 146.

realidade. O homem, vivendo em uma sociedade socialista, deveria encontrar satisfação em sua própria realidade: “Não existe nenhuma razão pela qual o escritor soviético deva recorrer à ‘ilusão’”⁴⁴⁵.

Em seguida, Chuzhak faz um esforço por sistematizar alguns princípios da *factografia*; mas, antes de fazê-lo, ele afirma: “Não dispomos de um método para a literatura do fato e não possuímos nem mesmo simples fórmulas que nos digam como os próprios *factógrafos* a entendem”⁴⁴⁶. Portanto, esses princípios seriam apenas “orientações gerais”.

Primeiro: *uma decisiva reorientação de toda a literatura nova, verdadeiramente soviética, no sentido da ‘imediatez’ (incisività)*. O escritor não rabisca mais e o leitor não folheia mais. Abaixo o deslocamento do escritor da produção, abaixo a transformação de bons correspondentes operários em trabalhadores da ilusão literária. A literatura é um campo de produção da vida. Mas sobre isso já falamos bastante.

Segundo: *a total concretização da literatura*. Nenhuma “generalização”. Abaixo o incorpóreo, a imaterialidade, a abstração. Todas as coisas vêm chamadas por seu nome e classificadas cientificamente. Só assim é possível conhecer e construir a vida. Nós somos os inimigos mais acérrimos do nominalismo, somos a favor da denominação.

Terceiro: *transferir o centro das atenções – da literatura das emoções humanas para a organização da sociedade*. A literatura do passado era extremamente individualista, no sentido de que se baseava na vida interior do indivíduo (na “personalidade”). Era também extremamente idealista, enquanto avaliava de que modo o “processo” da luta pela nova matéria se refletia sobre o homem, ignorava a própria “matéria”, enquanto tal. Em consequência, nós conhecemos, bem ou mal, a alma do homem, mas não conhecemos o mundo, que ele transforma⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Texto em italiano: “[...] non c’è alcun motivo per cui lo scrittore sovietico debba ricorrere all’ ‘illusione’”. Cf. CHUZHAK, N., “Il vademecum dello scrittore”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, apud ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 145–161, p. 149.

⁴⁴⁶ Texto em italiano: “[...] Non disponiamo di un metodo per la letteratura del fatto e non abbiamo neppure semplici formule che ci dicono come gli stessi fattualisti l’ intendono”. Cf. *Idem*, p. 150.

⁴⁴⁷ Texto em italiano:

“*Primo*: un deciso ri-orientamento di tutta la nuova letteratura, autenticamente sovietica, verso l’incisività. *Lo scrittore non scribacchia più e il lettore non leggiucchia più. Abbasso il distacco dello scrittore dalla produzione, abbasso la trasformazione di bravi corrispondenti operai in fautori della letteratura dell’illusione. La letteratura non è che un campo della costruzione della vita. Ma di questo abbiamo già parlato abbastanza.*

Secondo: la totale concretizzazione della letteratura. *Nessun più ‘in generale’.* Abbasso l’incorporeità, l’immaterialità, l’astrattezza. *Tutte le cose vengono chiamate col proprio nome e vengono classificate scientificamente. Solo così è possibile conoscere e costruire la vita. Noi siamo i più acerrimi nemici del nominalismo, siamo a favore della denominazione.*

Terzo: trasferire il centro di attenzione della letteratura dalle emozioni umane all’organizzazione della società. *La letteratura del passato era estremamente individualistica, nel senso che si basava sulla vita interiore dell’individuo (della ‘personalità’).* Era anche estremamente idealistica, in quanto valutava in che modo il ‘processo’ della lotta

Chuzhak conclui o manual do escritor reafirmando que a forma é inseparável da função, e que “quem conhece ao menos um pouco a dialética dos gêneros literários, pode testemunhar que qualquer forma historicamente necessária vem primeiramente percebida como fato, e depois, em sequência, adquire uma simples função paródica”⁴⁴⁸. Deste modo, continua Chuzhak, “se nos apropriamos de uma forma descontextualizada (*estranea*), inevitavelmente adotamos também parte de sua função”⁴⁴⁹. Portanto, para o autor, não adiantaria apenas alterar o tema de uma obra literária, fazia-se necessária também uma transformação da forma. Somente mediante esta transformação poderia existir uma literatura condizente com a sociedade socialista que se procurava construir.

per la nuova materia si rifletteva sull'uomo, ignorando la 'materia' stessa, in quanto tale. Di conseguenza, noi conosciamo, bene o male, 'l'anima' dell'uomo, ma non conosciamo il mondo, che egli trasforma”.

Cf. CHUZHAK, N., “Il vademecum dello scrittore”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, pp. 145–161, p. 155.

⁴⁴⁸ Texto em italiano: “*Chi conosce almeno un po' la dialettica dei generi letterari, può testimoniare che qualunque forma storicamente necessaria viene dapprima percepita come fatto, poi in seguito acquisisce una semplice funzione parodica*”. Cf. *Idem*, p. 161.

⁴⁴⁹ Texto em italiano: “*[...] appropriandoci di una forma estranea, inevitabilmente adottiamo anche parte della sua funzione*”. Cf. *Idem, ibidem*.

Capítulo 4

“A batalha entre o momento e a eternidade” ou entre o documento e a farsa

_o debate fotográfico da revista *Novyi Lef*⁴⁵⁰

4.1. Preâmbulo

Leah Dickerman, em *The Fact and the Photography*⁴⁵¹, afirma que “em 1927, dois anos após a dissolução da *Lef*”, o conselho editorial da revista foi reconstituído e autorizado a iniciar a publicação de uma nova revista, a *Novyi Lef*. Segundo a pesquisadora americana, “O ‘Novo’” do título não se referia apenas à reencarnação da revista, mas também a uma mudança significativa na teoria e na prática [da LEF]”⁴⁵².

De acordo com Dickerman, o cartaz (imagem 2) de lançamento da revista *Novyi Lef* (feito por Rodchenko em 1927), poderia ser lido como uma espécie de mapa das transformações ocorridas na *Novyi Lef*. Na parte superior do cartaz, numa posição de destaque, estão as fotografias de Tretiakov, Brik, Maiakovski, Rodchenko e Asseiev. A figura central é a de Maiakovski⁴⁵³, o editor da revista e uma espécie de articulador central da LEF. À esquerda de Maiakovski estão Brik (teórico do produtivismo e da *factografia*) e Tretiakov (um dos principais teóricos da *factografia*, repórter, fotógrafo e *factógrafo*). À direita de Maiakovski encontram-se Rodchenko (construtivista e fotógrafo) e Asseiev (poeta e *factógrafo*).

⁴⁵⁰ A expressão “a batalha entre o momento e a eternidade” foi extraída do texto de Rodchenko, “Contra o retrato sintético, pelo instantâneo”, publicado na edição de maio (1928) da revista *Novyi Lef*. Cf. RODCHENKO, A., “Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot”, (*Novyi Lef*, nº 4, 1928), in BOWLT, John (edit.) E., *The documents of 20th-century Art/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, NY, pp. 250-254, 1976.

⁴⁵¹ DICKERMAN, Leah Anne, “The Fact and the Photography”, *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 132-152, Fall 2006.

⁴⁵² “In 1927, two years after the dissolution of *Lef* [Left], the journal’s reconstituted editorial board successfully petitioned for permission to begin publication of a new journal, *Novyi lef* [New Left]. The “new” in the title referred not only to the journal’s reincarnation, but also to a significant shift in theory and practice”. Cf. DICKERMAN, Leah, “The Fact ... *op. cit.*”, p. 133.

⁴⁵³ Maiakovski não foi um teórico da *factografia*, nem propriamente um *factógrafo*, mas, após 1927, produz algumas obras *factográficas*, como foi o caso do poema “Bem!”. Numa espécie de autobiografia, Maiakovski escreveu: “Em meu trabalho, eu me transformo intencionalmente em jornalista”. Cf. MAIAKOVSKI, V., “*Eu mesmo*”, trad. B. Schnaiderman, (1926), in SCHNAIDERMAN, Boris, *A poética de Maiakovski*, coleção debates, São Paulo, Perspectiva, pp. 83-104, 1971, p. 102.

Imagem 1. RODCHENKO, A., capa da Revista *Novyi Lef*, nº 1, 1927.

Imagem 2. RODCHENKO, A., cartaz de lançamento da *Novyi Lef*, 1927. Em sentido horário: Tretiakov, Brik, Maiakovskii, Rodchenko, Asseiev, Cklóvskii, Lavinski, Eisenstein, Pertsov, Pasternak, Zhemchuzhnyi, Neznamov, Kirsanov, Vertov, Stepanova e Kushner.

Para a estudiosa americana, o destaque dado à imagem de Rodchenko, assim como à dos teóricos e escritores da *factografia*, seria análogo ao redirecionamento sofrido no interior do grupo e, portanto, da revista, em direção à fotografia e a *factografia*.

O próprio *layout* da revista, assim como suas capas, representariam estas mudanças. À diferença da revista *Lef*, a revista *Novyi Lef* era ilustrada quase que exclusivamente por fotografias⁴⁵⁴, as quais eram editadas e selecionadas por Rodchenko. Se comparadas às primeiras capas da revista *Lef* (imagens 3 e 4), as capas da *Novyi Lef* (imagens 5 e 6) distinguiram-se por apresentarem composições mais sintéticas, contendo menos marcas da intervenção artesanal e, portanto, mais próximas de uma estética industrial⁴⁵⁵. Rodchenko substituiu a fotomontagem e o desenho pela fotografia – que, em comparação, ganhou ainda mais destaque com a redução gráfica das fontes do título da revista. Nas capas da nova revista (imagens 5 e 6), tem-se também uma maior integração entre imagem e texto.

De acordo com Dickerman, o redirecionamento para a *factografia* e a fotografia poderia ser identificado no surgimento da revista *Novyi Lef* (1927). Logo, neste capítulo 4, inicialmente se investigará tal hipótese de Dickerman. Para, então, num segundo momento, se analisar o debate sobre a fotografia realizada pela LEF, à luz das discussões e circunstâncias de inflexão da proposta artístico-política da Frente de Esquerda das Artes.

⁴⁵⁴ Segundo Dickerman, apenas 3 capas, de um total de 22 revistas, não utilizavam a fotografia em suas composições: “Durante os dois anos de funcionamento da revista, fotografias (geralmente produzidas pelo próprio Rodchenko) apareceram nas capas, à exceção de 3 destas 22” (“*During the journal’s two-year run, photographs (usually by Rodchenko himself) appeared on the covers of all but three of its twenty-two*”). Cf. DICKERMAN, L., “The Fact and... *op. cit.*”, p. 133. (imagens 1, 5 e 6)

⁴⁵⁵ Conforme discutido no subcapítulo “3.3.1. ‘A fotomontagem me levou à fotografia’”, em 1928, no texto *Fotomontagem*, Stepanova discute o redirecionamento, de Rodchenko e de alguns artistas ligados a LEF, à fotomontagem e, posteriormente, à fotografia. A descrição que Stepanova faz deste processo poderia explicar, também, esta reconfiguração das capas da revista *Novyi Lef*. Segundo Stepanova: “[...] a complexidade mecânica das formas externas dos objetos e de toda nossa cultura industrial está forçando o artista preocupado com a produção – o artista construtivista – a passar do imperfeito método do desenho para a utilização da fotografia”. Nestes termos, segundo Stepanova, inicialmente o artista utilizaria a “montagem artística de fragmentos fotográficos”, para, em seguida, valer-se de “seu próprio e peculiar registro fotográfico da realidade”, no lugar “da fotomontagem conglomerada” a “montagem de fotografias individuais” ou de “série de fotografias individuais”. De acordo com Stepanova, “o valor da fotografia em si passou a assumir importância primordial”. Cf. STEPANOVA, V., “Fotomontagem”, trad. Erika Zerwes, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79–83, jan.–jun. 2008. Conferir também o subcapítulo “3.3.1. ‘A fotomontagem me levou à fotografia’” do capítulo 3.

3

Imagem 3. RODCHENKO, A., capas da Revista *Lef* (nº 1, 2 e 3), do ano de 1923.

Imagem 4. RODCHENKO, A., capas da Revista *Lef*, dos anos de 1923 e 1924.

4

5

Imagem 5. RODCHENKO, A., capas da Revista *Novyi Lef* (nº 2, 3, 4, 6 e 7), do ano de 1927.

Imagem 6. RODCHENKO, A.: capas da Revista *Novyi Lef* (nº 1, 10 e 11), do ano de 1928.

6

4.2. Frente à “Realidade das Impressões” a LEF convocou os fatos⁴⁵⁶

Em 6 de junho de 1926, o secretário da AKhRR, C. Katsman (1890–1976) escreveu, no número 27 da revista *Zhizn iskusstva*, o texto “Que Respondam”. O texto era um ataque à publicação do livro *Arte e Produção: o programa do produtivismo*⁴⁵⁷ (1926), de Arvatov. Conforme sintetizou Arvatov, em “Resposta ao camarada Katsman”⁴⁵⁸, o texto “Que Respondam” poderia ser resumido em duas ideias-chave: “1) Os chamados ‘esquerdistas’, tendo todo o apoio oficial, não fizeram nada; 2) A AKhRR, com o ‘cavelete e o pincel’, fez quase tudo”⁴⁵⁹.

Na primeira parte do texto “Que Respondam”, Katsman aborda o suposto fracasso da arte “esquerdista”⁴⁶⁰. Segundo ele, nos primeiros oito anos após a

⁴⁵⁶ No texto *Que respondam*, Katsman (pintor e membro da AKhRR), afirma que a pintura realista, o realismo “é a verdade, verismo. A verdade das impressões da vida, impregnadas com o talento e a maestria; isso é o realismo” (texto em espanhol: “*es la verdad, verismo. La verdad de las impresiones de la vida, impregnadas con el talento y la maestría; eso es el realismo*”). Cf. KATSMAN, C., “Que Respondam”, pp. 214–216, in ARVATOV, Boris, *Arte y produccion: el programa del productivismo*, trad. José Fernandez Sanchez, Madrid, Alberto Corazon, 1973, p. 115. (imagens 10, 11 e 12, do capítulo 2)

⁴⁵⁷ ARVATOV, Boris, *Arte y produccion: el programa del productivismo*, trad. José Fernandez Sanchez, Madrid, Alberto Corazon, 1973.

⁴⁵⁸ Cf. ARVATOV, B., “Respuesta al camarada Katsman”, (1926), pp. 217–221, in ARVATOV, Boris, *Arte y produccion: el programa del productivismo*, trad. José Fernandez Sanchez, Madrid, Alberto Corazon, 1973.

⁴⁵⁹ Texto em espanhol: “1) Los llamados “izquierdistas”, teniendo todo el apoyo oficial, no han hecho nada; 2) La APRR, con el “caballete y el pincel”, lo ha hecho casi todo”. Cf. *Idem*, p. 117.

⁴⁶⁰ Segundo Katsman, “Antes do surgimento da AKhRR, os pintores que se chamavam revolucionários de “esquerda” eram os futuristas, suprematistas, cubista e cezannistas. Os pintores realistas, antes do surgimento da AKhRR, eram chamados de “direitistas”, [...] alheios à revolução” (texto em espanhol: “*Antes de surgir la APRR los pintores se llamaban revolucionarios de “izquierda”; eran los futuristas, suprematistas, cubistas y cezannistas. A los pintores realistas antes de surgir la APRR les llamaban “derechistas”, [...] ajeno a la revolución*”). Cf. KATSMAN, C., “Que... *op.cit.*”, in ARVATOV, B., *Arte... op.cit.*, p. 216. Nesta afirmação de Katsman, pode-se perceber não só uma generalização dos artistas de vanguarda sob o rótulo “esquerdistas”, como também a defesa de que após a AKhRR, a pintura “figurativa” não deveria mais ser associada a uma arte contra-revolucionária. Em *Resposta ao camarada Katsman*, Arvatov critica essa generalização feita por Katsman e apresenta uma definição muito específica de quais seriam os artistas, *vulgo* “esquerdistas”, isso é, os artistas ligados à Frente de Esquerda das Artes. Segundo Arvatov, “O movimento ‘esquerdista’ é um fenômeno muito definido: é o *agito-industrialismo* na arte, que persegue seus objetivos por meio do industrialismo e da coletivização das relações de produção; o *agito-industrialismo* é uma das ramificações mais fortes da arte proletária – mais de uma vez tive que demonstrar que o triunfo da arte industrialista só pode ser concebido como triunfo da arte proletária (no sentido social da palavra)” (texto em espanhol: “*El movimiento “izquierdista” es un fenómeno muy definido: es el agitindustrialismo en el arte, que persigue sus objetivos mediante el industrialismo y la colectivización de las relaciones de producción; el agitindustrialismo es una de las ramificaciones más fuertes del arte proletario – en más de una ocasión hube de demostrar que el triunfo del arte*

Revolução de Outubro, “os pintores ‘esquerdistas’ tinham um poder enorme. Em suas mãos estava a direção dos assuntos de arte de toda a enorme URSS”⁴⁶¹ e ainda assim, eles (os pintores “esquerdistas”) não teriam conseguido retribuir à sociedade soviética este “investimento” depositado neles⁴⁶². Para Katsman, os artistas “esquerdistas” não teriam dado à revolução, aos operários, aos camponeses nada além de “hipóteses vazias”⁴⁶³.

Portanto, continua ele entrando na segunda parte do texto, “por mais sensacionalista que pareça, no fim das contas, os ‘direitistas’⁴⁶⁴ resultaram ser mais necessários à revolução”⁴⁶⁵. Pois, “quando a revolução começou a se

industrialista sólo es concebible como triunfo del arte proletario (en el sentido social de la palabra)”). Cf. ARVATOV, B., “Respuesta ... op. cit., in ARVATOV, Boris, Arte... op. cit., p.118.

⁴⁶¹ Texto em espanhol: “*Los pintores “izquierdistas” tenían un poder enorme. En sus manos estaba la dirección de los asuntos de arte en toda la enorme URSS*”. Cf. KATSMAN, C., “Que... op.cit., in ARVATOV, Boris, Arte... op.cit., p. 214. Segundo Kautzman, “os pintores ‘esquerdistas’ dirigiam escolas de arte, [...] os pintores ‘esquerdistas’ adornavam as festas populares. Os pintores ‘esquerdistas’ tinham museus, ou seja, influenciavam nas aquisições e até organizaram seus próprios museus de pinturas ‘esquerdistas’. Os pintores ‘esquerdistas’ em oito anos lançaram ao mercado uma quantidade enorme de sua literatura ‘esquerdistas’. Os pintores ‘esquerdistas’ tinham todas as oficinas, todas as melhores pinturas, todos os pincéis, todas as paletas. Tinham tudo o humanamente possível” (texto em espanhol: “*los pintores “izquierdistas” dirigían las escuelas de arte, [...] los pintores “izquierdistas” adornaban los festejos populares. Los pintores “izquierdistas” tenían los museos, o sea, influían en las adquisiciones y hasta organizaban sus propios museos de pintura “izquierdistas”. Los pintores “izquierdistas” en ocho años lanzaron al mercado una cantidad enorme de su literatura “izquierdistas”. Los pintores “izquierdistas” tenían todos los talleres, todas las mejores pinturas, todos los pinceles, todas las paletas. Tenían todo lo humanamente posible*”). Cf. *Idem, ibidem*.

⁴⁶² “Os ‘esquerdistas’ tinham enormes possibilidades de ajudar a revolução, mas não produziram nada” (texto em espanhol: “*Los “izquierdistas” tenían enormes posibilidades para ayudar a la revolución, pero no les ha salido nada*”). Cf. *Idem, p. 115*.

⁴⁶³ Segundo Kautzman, o motivo desse fracasso, por parte dos artistas “esquerdistas”, seria sua origem burguesa, “o que podiam dar à revolução comunista os ‘alunos’ de tais ‘mestres’ [Picasso, Cézanne, Matisse, Marinetti etc.]? Nada, naturalmente”. Origem esta, que poderia gerar somente uma arte intelectual e restrita a um minúsculo grupo, ou seja, uma arte que não corresponderia às “necessidades” revolucionárias. “Com seu intelectualismo e individualismo não serviam à época da revolução operária e camponesa, na qual se tem que trabalhar para as massas” (texto em espanhol: “*¿qué podían dar a la revolución comunista los “alumnos” de tales “maestros” [Picasso, Cézanne, Matisse, Marinetti, etc.]? Nada, por supuesto*”, e “*con su intelectualismo e individualismo no servían para la época de la revolución obrera y campesina, donde hay que trabajar para las masas*”). Cf. KATSMAN, C., “Que ...op.cit., in ARVATOV, Boris, Arte ...op.cit., p. 114.

⁴⁶⁴ Apesar de utilizar ao longo de todo o texto a terminologia “esquerdistas” para designar de forma generalizante os artistas de vanguarda e “direitista” para designar os artistas figurativos ou naturalistas, Katsman critica a utilização desta terminologia e propõe uma nova forma de categorizar esses dois grupos: artistas de pequenos grupos (vanguardas) e artistas de massa (AKhRR). Nas palavras de Katsman: “Não ‘direitistas’, é claro. É preciso abandonar esta terminologia aventureira. Existem pintores de massa e pintores de pequeninos grupelhos. Os realistas são pintores de massa. Os da AKhRR são pintores das massas operárias e camponesas” (texto em espanhol: “*No ‘derechistas’, claro. Hay que dejar esa terminología aventurera. Hay pintores de masas y pintores de pequeñísimos grupitos. Los realistas son pintores de masas. Los del APRR son pintores de las masas obreras y campesinas*”). Cf. *Idem, ibidem*.

⁴⁶⁵ Texto em espanhol: “*Por muy sensacional que parezca, al fin y al cabo los “derechistas” resultaron ser más necesarios a la revolución*”. Cf. *Idem, ibidem*.

ocupar de ‘sua’ arte, ela, a revolução, expulsou aos pretensos ‘esquerdistas’ e apontou energicamente a necessidade do realismo, em particular da AKhRR”⁴⁶⁶.

Katsman finaliza o texto enumerando dados sobre a ascensão da AKhRR e decretando o “padecimento” dos “esquerdistas”. O caráter “intrinsecamente revolucionário” desta constatação é reforçado, por intermédio de uma citação (não datada) de Lênin:

A arte pertence ao povo. Deve penetrar suas raízes mais profundas na densidade das amplas massas trabalhadoras. Deve ser compreendida pelas massas e amadas por elas. Deve agrupar os sentimentos, os pensamentos e as vontades destas massas, elevá-las⁴⁶⁷.

Imagem 7. anônimo, (fotografia) “Lênin dirige-se a uma multidão em Petrogrado”, Rússia, 1917.

Imagem 8. (abaixo) BRODSKY, Isaak, (pintura) *Lênin na fábrica Putilov em maio 1917*, 1929.

Arvatov dá continuidade à oposição AKhRR X LEF, e responde a Katsman em 24 de agosto de 1926, no número 34 da mesma revista *Zhizn iskusstva*.

⁴⁶⁶ Texto em espanhol: “*Cuando la revolución comenzó a ocuparse de “su” arte, ella, la revolución, expulsó a los sedicentes “izquierdistas” y señaló enérgicamente la necesidad del realismo, en particular de la APRR*”. Cf. *Idem*, p. 115.

⁴⁶⁷ Texto em espanhol: “*El arte pertenece al pueblo. Debe penetrar con sus raíces más profundas en el espesor de las amplias masas trabajadoras. Debe ser comprendido por las masas y amado por ellas. Debe agrupar los sentimientos, los pensamientos y la voluntad de estas masas, elevarlas*”. Cf. *Idem*, p. 116. Cabe ressaltar o conflito entre Lênin e as vanguardas, bem como as suas alegações de que a arte de Maiakovski, por exemplo, não era compreensível às massas. Conferir subcapítulo “1.7 ‘Peço-lhe mais uma vez que nos ajude na luta contra o futurismo etc.’”, do capítulo 1.

Arvatov afirma antecipadamente que, apesar de não considerar a “questão AKhRR” essencial, concorda com a necessidade, apresentada pelo texto de Katsman, de uma “ampla discussão sobre aqueles que fazem passar por arte proletária [...] imitações de arte burguesa”⁴⁶⁸.

Em seu texto, Arvatov, num primeiro momento, rebate as acusações de Katsman, para então, num segundo momento, abordar o porquê da ascensão da AKhRR e do “aparente declínio” da arte “esquerdista”.

Frente à afirmação de que “os chamados ‘esquerdistas’, tendo todo o apoio oficial, não fizeram nada”, Arvatov responde inicialmente com uma contextualização histórica e relativização de tal apoio⁴⁶⁹, para, em seguida, elencar as contribuições que a LEF deu à revolução (apesar do ambiente de “deturpação impiedosa dos [seus] objetivos artísticos”⁴⁷⁰ e “de total incompreensão, no solo dos *industrialistas*”)⁴⁷¹.

Arvatov finaliza seu texto apresentando nove fatores que, segundo ele, explicariam o êxito da AkhRR. Em suas palavras:

Como se explica o êxito da AKhRR?

Pelo seguinte:

- 1) por seus métodos tradicionais, antigos, muito bem assimilados (o chamado realismo, existe desde o século XIV);
- 2) por suas técnicas primitivas (caráter biográfico etc.);
- 3) por ter reduzido o realismo à sua forma mais baixa, o naturalismo;
- 4) pelo apoio informal, mas ideológico, organizacional das organizações estatais e sindicais, que se caracterizam por seu profundo conservadorismo estético, devido à educação anterior.

⁴⁶⁸ Texto em espanhol: “*amplia discusión sobre aquellos que hacen pasar por arte proletario [...] imitaciones del arte burgués, aprovechando determinados éxitos*”. Cf. ARVATOV, B., “Respuesta... *op.cit.*”, in ARVATOV, Boris, *Arte... op.cit.*, p. 117.

⁴⁶⁹ Os industrialistas tinham o apoio oficial quando no terreno do industrialismo, ou *agito-industrialismo* não se podia fazer nada. Por isso, as maiores realizações do industrialismo como serviço público se deram na literatura, no teatro e no cinema (onde menos se necessitava de instalações técnicas) e na arquitetura (onde havia campo aberto à construção) (texto em espanhol: “*los industrialistas tenían apoyo oficial cuando en el terreno del industrialismo o agitindustrialismo no se podía hacer nada. Por eso los mayores logros industrialistas como servicio al público se han registrado en la literatura, en el teatro y en el cine (allí donde menos se necesitaban instalaciones técnicas) y en la arquitectura (donde había campo despejado para la construcción)*”). Cf. ARVATOV, B., “Respuesta... *op.cit.*”, in ARVATOV, Boris, *Arte ...op.cit.*, p. 118. Cabe lembrar que, de fato, quando os artistas ligados às vanguardas construtivistas–produtivistas puderam contar com apoio oficial (dirigiam museus, decoravam festas revolucionárias etc.), a Rússia encontrava-se devastada, passando por um processo lento e complexo de reestruturação. Conferir os capítulos 1 e 2. Conforme discutido anteriormente, Arvatov propõe uma redefinição do que seria a arte “esquerdista” e passa a chamá-la de industrialismo ou *agito-industrialismo* na arte. Cf. *Idem*, p. 117.

⁴⁷⁰ Texto em espanhol: “*de tergiversación despiadada de los objetivos artísticos*”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

⁴⁷¹ Texto em espanhol: “*de total incompreensión, no sólo de los industrialistas*”. Cf. ARVATOV, B., “Respuesta... *op.cit.*”, in ARVATOV, Boris, *Arte ... op.cit.*, p. 117.

- 5) pelo mínimo requerido de “instrumentos e meios” de produção (o “cavelete” e o pincel), que Katsman considera um mérito, e que ajuda a profusão dos círculos e de obras da AKhRR; agarrar um pincel e pintar. Existe coisa mais fácil!;
- 6) pela grande expansão da NEP, ou seja, das relações de mercado, que dão lugar às relações individualistas, domésticas e a gostos correspondentes (quadrinhos em casa, no museu, na exposição etc.);
- 7) pela impossibilidade de organizar de forma planificada, nos próximos anos, a cultura material da sociedade, a impossibilidade de empregar os industrialistas como construtores, e não como projetistas [“designers”]; todos sabem que eles são necessários;
- 8) pela ausência da fotografia e da cinematografia em cores⁴⁷², que tornaria desnecessário, absurdo, artesanato o projeto de pintar a vida dos povos da URSS⁴⁷³ e assim por diante;
- 9) pelo atraso cultural da velha Rússia, ainda não superado; em qualquer estado da Europa Ocidental, com qualquer revolução, na nossa época seriam inconcebíveis organizações semelhantes a AKhRR⁴⁷⁴.

Seja no texto do Arvatov, seja no texto de Katsman, está presente a constatação de uma espécie de consolidação da AKhRR e de “declínio” ou perda de espaço dos artistas ligados à LEF. Entretanto, tal “declínio” não significaria,

⁴⁷² Em 1926, no texto *A fotografia versus a pintura*, Brik realizou uma ampla discussão defendendo a fotografia contra a pintura. Segundo Brik, a fotografia seria “precisa, rápida e barata”, portanto, num curto espaço de tempo, a fotografia iria “desbancar a pintura de seus últimos postos na vida cotidiana” (texto em inglês: “*precise, fast, cheap*” e “*dislodges painting from its last positions in everyday life*”). Cf. BRIK, O., “The photograph versus the painting”, (*Sovetskoe foto*, n. 2, 1926), in PHILLIPS, Christopher, *Photograph in Modern Era*, New York, Metropolitan Museum/ Art-Arpture, pp. 213–218, 1989, p. 213. Brik também contra-argumenta as afirmações de que a pintura, por ser colorida, seria superior à fotografia, argumentando que: “na vida, nós certamente vemos as coisas a cores. E na pintura as coisas têm cor. Mas estes dois conjuntos de cores não são os mesmos, eles diferem. Pintura não consegue transmitir as cores reais. Ela pode imitar, com maior ou menos proximidade, as cores que nós vemos na natureza” (texto em inglês: “*in life we certainly do see things in color. And in painting things do have color. But the two sets of colors are not the same, they differ. Painting cannot transmit actual colors. It can imitate with greater or less approximation the coloring that we see in nature*”). Cf. *Idem*, p. 214.

⁴⁷³ “Pintar a vida dos povos da URSS” era um dos projetos principais da AKhRR.

⁴⁷⁴ Texto em espanhol: “¿Cómo se explica el éxito de la APRR?”

Por lo siguiente:

*1) por sus métodos tradicionales, de muchos años, muy bien asimilados (el llamado realismo, que existe desde el siglo XIV); 2) por sus técnicas primitivas (carácter biográfico, etc.); 3) por haber reducido el realismo a su forma más baja, al naturalismo; 4) por el apoyo no formal, sino ideológico, organizativo de las organizaciones estatales y sin-dicales, que se caracterizan por su profundo conservadurismo estético, debido a la educación anterior; 5) por el mínimo requerido de “instrumentos y medios” de producción (el “caballero” y el pincel), que Katsman considera un mérito, y que ayuda a la profusión de círculos y de obras de la APRR; coge el pincel y pinta. ¡Hay cosa más fácil; 6) por la gran expansión de la NEP, o sea, de las relaciones de mercado, que dan lugar a las relaciones individualistas hogareñas y a los gustos correspondientes (cuadritos en casa, el museo, la exposición, etc.); 7) por la imposibilidad de organizar de manera planificada en los años próximos la cultura material de la sociedad, la imposibilidad de dar colocación a los industrialistas, no como proyectistas, sino como constructores: todos ven que son necesarios; 8) por la ausencia de la fotografía y la cinema-tografía en color, que haría innecesario, absurdo, artesano el proyecto de pintar la vida de los pueblos de la URSS y cosas por el estilo; 9) por el atraso cultural de la vieja Rusia, aún no superado; en cualquier estado de Europa Occidental, con cualquier revolución, en nuestra época serían inconcebibles organizaciones semejantes a la APRR”. Cf. ARVATOV, B., “Respuesta ...op.cit.”, in ARVATOV, Boris, *Arte ...op.cit.*, pp. 119–120.*

para Arvatov, o fracasso ou a inadequação da proposta produtivista, mas, diria respeito a uma correlação de forças que impossibilitaria uma realização total e imediata do programa industrialista do produtivismo.

Anteriormente, em 1924, no texto *Utopia ou ciência*⁴⁷⁵, Arvatov afirmara que “sim, a LEF é uma convicta e coerente ‘industrialista’ na arte. Este é o seu programa ‘máximo’”, e somente graças a ele, seria possível estabelecer “o próprio programa ‘mínimo’, a sua tática de hoje”⁴⁷⁶. Para Arvatov, não seria possível “atingir imediatamente, saltando todas as etapas intermediárias, o objetivo final”⁴⁷⁷, o programa máximo produtivista⁴⁷⁸. Entretanto, continua ele, “o futuro é o hoje iniciado”⁴⁷⁹.

Segundo Arvatov, a “arte produtivista se tornará, pouco a pouco, uma realidade”⁴⁸⁰. Mas para que isso realmente possa ocorrer, seria necessária a execução dos “estágios intermediários” da proposta produtivista, os quais deveriam ser mediados pela a “encomenda social” e pelas possibilidades produtivas.

No terreno das artes plásticas, os “industrialistas”, de acordo com Arvatov, teriam se chocado “com o atraso industrial e com a debilidade financeira do estado”⁴⁸¹. Entretanto, teria havido conquistas, exatamente nas atividades que requerem menos recursos: “nos cartazes (da ROSTA⁴⁸², na fotomontagem), nas construções cênicas (Popova, os Stenberg, Stepanova, Shestakov, entre outros), na poligrafia (Lavinski, Rodchenko, entre outros), onde se criou todo um estilo de montagem”⁴⁸³.

⁴⁷⁵ Cf. ARVATOV, B., *Arte produzione e rivoluzione proletaria*, org. Hans Gunther e Karla Hielscher, Firenze, trad. Maria Olsűtieva e Oretta Michaelles, Guaraldi Editore, 1973, p. 94.

⁴⁷⁶ Texto em italiano: “*si, il LEF è un convinto e coerente ‘industrialista’ in arte. Tale è il suo programma ‘massimo’. Ma soltanto grazie ad esso può impostare il proprio programma ‘minimo’, la sua tattica d’oggi*”. Cf. *Idem, ibidem*.

⁴⁷⁷ Texto em italiano: “*raggiungere subito, saltando tutte le tappe intermedie, la posta finale*”. Cf. *Idem, ibidem*.

⁴⁷⁸ Em 1926, no texto *Arte e produção na história do movimento operário*, Arvatov ressalta que a consolidação da proposta produtivista estaria diretamente relacionada com a implementação do sistema socialista. Cf. ARVATOV, B., *Arte produzione... op. cit.*, p. 75

⁴⁷⁹ Texto em italiano: “*il futuro è un oggi iniziato*”. Cf. *Idem*, p. 94.

⁴⁸⁰ Texto em italiano: “*I ‘arte produttivistica diventerà a poco a poco una realtà*”. Cf. ARVATOV, B., *Arte produzione... op. cit.*, p. 75.

⁴⁸¹ Texto em espanhol: “*con el atraso de la industria y con la debilidad financiera del estado*”. Cf. ARVATOV, B., “Respuesta... *op.cit.*”, in ARVATOV, Boris, *Arte... op.cit.*, p. 119.

⁴⁸² ROSTA é uma sigla russa para Agência Telegráfica Russa.

⁴⁸³ Texto em espanhol: “*en los carteles (carteles de la ROSTA, el fotomontaje), en las construcciones escénicas (Popova, los Stenberg, Stepánova, Shestakov y otros), en la poligrafía (Lavinski, Ròdchenko y otros), donde se*

Nestes termos, em 1927 tem-se uma espécie de consolidação da fotografia, da fotomontagem, do cinema e da reportagem (*factografia*) como instrumentos de luta contra a “estética dominante”. A fotografia e o cinema, segundo Arvatov, corresponderiam a “aqueles tipos de arte figurativa utilitária que são de massa, exequíveis por meio da técnica mecânica e estreitamente conectados com a vida material dos operários industriais urbanos”⁴⁸⁴.

Nestes termos, as realizações dos artistas vinculados à LEF⁴⁸⁵, bem como o redirecionamento apresentado na revista *Novyi Lef* adquiriram a característica de “estágios intermediários” do processo de construção da proposta produtivista.

4.2.1. “O antigo e o novo”⁴⁸⁶

Em 1927 a distinção entre partido e Estado havia sido gradualmente eliminada. [...] A autoridade suprema no partido e no Estado estava concentrada numa [única] instituição, o *politburo*, cuja autoridade era absoluta. [...] A eliminação da oposição legal era parte de um processo que concentrava e centralizava a autoridade combinada do partido e do Estado, tornando-a absoluta. [...] A limitada liberdade até então permitida à imprensa e às revistas, de expressar opinião independente em relação a questões periféricas (por vezes acompanhadas de reservas editoriais), desapareceu quase que por completo, sendo o controle imposto silenciosamente, não pela censura direta, mas por modificações entre os diretores dessas publicações e em seus conselhos editoriais⁴⁸⁷.

Em dezembro de 1927, a Oposição Unificada foi eliminada; o *politburo*

creó todo un estilo de montagem”. Cf. *Idem*, p. 119. (imagens 4, 7 e 10 do cap. 1, imagens 22, 23 e 24 do cap. 2 e imagens 3, 4, 5, 8, 9 e 15 do cap. 3)

⁴⁸⁴ “*quei generi di arti figurativa utilitaria che siano di massa, eseguibili con i mezzi della tecnica meccanica e strettamente connessi con la vita materiale degli operai industriali urbani*”. Cf. ARVATOV, B., *Arte produzione...* *op. cit.*, p. 93.

⁴⁸⁵ Sobre as realizações dos artistas vinculados a LEF, conferir a lista de atividades elencadas por Arvatov em “*Resposta ao camarada Katsman*”. Cf. ARVATOV, B., “*Respuesta...* *op. cit.*”, in ARVATOV, Boris, *Arte...* *op. cit.*, pp. 117–118.

⁴⁸⁶ O filme “A Linha Geral” pretendia retratar a vida camponesa e suas problemáticas. O roteiro (de Eisenstein e Alexandrov) foi elaborado no início de 1926. Em junho do mesmo ano, após a aprovação do Conselho Artístico Cinematográfico, as filmagens foram iniciadas. Entretanto, o filme ficou parado entre dezembro de 1926 e junho de 1928. De acordo com Albera, “em fevereiro de 1929, o comitê do *Sovkino* assiste ao filme já terminado e não faz nenhuma censura. Em contrapartida, Stalin, que pouco depois assiste ao filme (junto com Molotov e Vorochilov), vai colocá-lo em questão. Stalin convoca os cineastas, e anuncia sua desaprovação: o título tornou-se inadequado diante da situação nos campos e convém modificar a conclusão”. Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 309. Ao que tudo indica, o novo título do filme *O antigo e o novo* teria sido sugerido pelo próprio Stalin. Cf. Albera, *op. cit.*, (nota de rodapé 39), p. 328.

⁴⁸⁷ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, pp. 111–112.

resolveu afastar “cerca de 30 de seus principais seguidores”⁴⁸⁸. “Zinoviev e Kamenev foram banidos para Kalunga, a apenas algumas centenas de quilômetros de Moscou”⁴⁸⁹. Em janeiro de 1928, Trotsky foi deportado para Alma Ata, com base no “artigo 58 do Código Criminal, isto é, sob acusação de atividade contra-revolucionária”⁴⁹⁰; um ano depois, ele foi deportado da URSS.

À medida que a Oposição foi sendo silenciada, a crise econômica (iniciada em 1926) foi adquirindo visibilidade. “No auge da batalha com a oposição, teria sido inoportuno admitir que o país estava às voltas com uma grave crise”⁴⁹¹. Na XV Conferência do Partido, em outubro–novembro de 1926, foi aprovada uma resolução que propunha “fortalecer a hegemonia da indústria socialista sobre o conjunto da economia e alcançar e ultrapassar os países capitalistas mais avançados num período histórico relativamente mínimo”⁴⁹². Segundo Rodrigues, ainda em 1926 “os recursos alocados para a indústria pesada começaram a ser elevados mais que proporcionalmente ao aumento da arrecadação de impostos e da produção nacional, evidentemente em detrimento dos investimentos na indústria leve”⁴⁹³.

O foco na indústria pesada levou a uma situação similar à de 1923 (a “crise da tesoura”). “A ênfase na indústria pesada já estava levando ao desaquecimento da indústria leve, ou seja, à escassez de bens de consumo corrente, particularmente nos mercados rurais”⁴⁹⁴. Os camponeses começaram a reduzir a comercialização de sua produção. Segundo Reis Filho, os órgãos estatais responsáveis por comprar cereais, conseguiram equilibrar a situação até agosto de 1927, quando as compras começaram a despencar⁴⁹⁵. “O

⁴⁸⁸ Cf. *Idem*, p. 111.

⁴⁸⁹ Cf. *Idem*, *ibidem*.

⁴⁹⁰ Cf. DEUTSCHER, I., *op. cit.*, p. 411.

⁴⁹¹ Cf. CARR, E. H., *op. cit.*, p. 116.

⁴⁹² Cf. RODRIGUES, Rogério P., *O colapso da URSS: um estudo das causas*, orientador Osvaldo Coggiola, Tese de Doutorado, Departamento de História Econômica, Universidade de São Paulo – USP, 2006, p. 78.

⁴⁹³ Cf. RODRIGUES, R. P., *op. cit.*, p. 78.

⁴⁹⁴ Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão, *URSS: O socialismo real (1921–1964)*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 24.

⁴⁹⁵ Cf. *Idem*, *ibidem*.

desabastecimento ameaçava a sobrevivência nas cidades e os fornecimentos para as Forças Armadas, gerando descontentamento”⁴⁹⁶.

A crise levaria à adoção de uma “medida de emergência”: requisições forçadas (política utilizada pelo governo bolchevique durante a guerra civil)⁴⁹⁷. No primeiro semestre de 1928 “as requisições forçadas implicaram prisões, confiscos ilegais, utilização de grupos armados”⁴⁹⁸, segundo Reis, até mesmo Stalin, posteriormente, lamentou os excessos cometidos neste período⁴⁹⁹. Em abril de 1929, a NEP é definitivamente substituída pelos Planos Quinquenais, baseados na coletivização forçada da agricultura e na industrialização acelerada – com ênfase na indústria pesada. “À palavra de ordem de Lênin de ‘alcançar e ultrapassar’ os países centrais, a nova burocracia acrescentaria ‘no menor tempo possível’”⁵⁰⁰.

O Primeiro Plano Quinquenal previa a coletivização da agricultura. Segundo Rodrigues, em torno de “25 milhões de explorações agrícolas deveriam ser coletivizadas e agrupadas compulsoriamente na forma de grandes fazendas estatais, *sovkhozes*, ou na forma de cooperativas, *kolkhozes*”⁵⁰¹. Diferente da NEP (baseada na “livre” cooperação entre o campo e a cidade), a coletivização da agricultura se deu à revelia dos camponeses⁵⁰².

Segundo Egbert, “a aniquilação dos camponeses mais ricos e a coletivização da agricultura foi acompanhada de uma reação que levou a uma nova glorificação do proletariado industrial e da luta de classe”⁵⁰³, o que repercutiria diretamente nas preferências artísticas oficiais. Também “os camponeses coletivizados, devido à sua nova maquinaria agrícola, foram

⁴⁹⁶ Cf. RODRIGUES, R. P., *op. cit.*, p. 79.

⁴⁹⁷ Bukharin e seus aliados protestam contra as requisições forçadas e defendem a continuidade da NEP. Posteriormente, com a adoção do Primeiro Plano Quinquenal, Stalin se afasta definitivamente de Bukharin. Cf. CARR, E.H., *op. cit.*, pp. 116–121 e RODRIGUES, R. P., *op. cit.*, pp. 80–82.

⁴⁹⁸ Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão, *URSS... op. cit.*, p. 32.

⁴⁹⁹ Cf. *Idem, ibidem*.

⁵⁰⁰ Cf. RODRIGUES, R. P., *op. cit.*, p. 80.

⁵⁰¹ Cf. *Idem*, p. 81.

⁵⁰² Segundo Reis Filho, “os camponeses revoltam-se, matam comissários comunistas, incendeiam os campos, abatem os animais”, mas terminam por ser impotentes para deter o processo que seria marcado por extrema violência. Cf. REIS FILHO, D. A., *URSS... op. cit.*, p. 33.

⁵⁰³ Texto em espanhol: “*la aniquilación de los campesinos más ricos y la colectivización de la agricultura fue acompañada de una reacción que llevó a una nueva glorificación del proletariado industrial y de la lucha de clase*”. Cf. EGBERT, D. D., *op. cit.*, p. 59.

considerados pelos stalinistas, parte do processo de industrialização [...], fato que os convertia prontamente em valioso tema artístico para a arte stalinista”⁵⁰⁴.

De acordo com Lodder, “a dedicação da AKhRR ao [suposto] realismo como estilo artístico e à Revolução como tema principal lhe garantiu rapidamente o apoio oficial”⁵⁰⁵, além de um mercado imediato. O museu do Exército Vermelho e o museu da Revolução eram seus principais clientes. Segundo Lodder, devido à sua temática⁵⁰⁶ e ao seu pretenso caráter “documental”⁵⁰⁷, as obras da AKhRR eram utilizadas para completar “o escasso material fotográfico”⁵⁰⁸ dos museus revolucionários.

Imagem 9.
KRIKHATZKIJ,
W., *Soldado
do Exército
Vermelho I.*

Imagem 10.
(à direita)
KRIKHATZKIJ,
W., *Soldado do
Exército
Vermelho II.*

⁵⁰⁴ Texto em espanhol: “los campesinos colectivizados, debido a su nueva maquinaria agrícola, fueron entonces considerados por los stalinistas como parte del proceso de industrialización [...], hecho que los convertía pronto em tema valioso para el arte stalinista”. Cf. EGBERT, D. D., *op. cit.*, p. 59.

⁵⁰⁵ Texto em espanhol: “la dedicación de AKhRR al realismo como estilo artístico y a la Revolución como tema principal le granjeó rápidamente el apoyo oficial”. Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 184.

⁵⁰⁶ Os próprios temas das exposições da AKhRR estavam diretamente relacionados a estes dois museus. Assim, a segunda (1922), a quarta (1923) e a décima (1928) exposição da associação tiveram como tema o Exército Vermelho, enquanto a terceira (1922), a sexta (1924) e a sétima (1925) exposição da AKhRR abordavam a “vida revolucionária” e o trabalho. Brik, no texto *A fotografia versus a pintura* (1926), afirma que um dos aspectos que teria levado à formação da AKhRR seria o financeiro. Segundo Brik, “a derivação social deste fenómeno é bem clara: em primeiro lugar, existe uma enorme demanda de documentação da nova vida; em segundo, existe uma grande quantidade de pintores ociosos, porque não há para quem vender seus quadros” (texto em inglês: “the social derivation of this phenomenon is quite clear: first, there is an enormous demand for documentation of the new life; second, there are an awful lot of painters around who have nothing to do because there’s no one to sell paintings to”). Cf. BRIK, O., “The photograph versus the painting”, (*Sovetskoe foto*, n. 2, 1926), in PHILLIPS, Christopher, *Photograph in Modern Era*, New York, Metropolitan Museum/ Art-Arpture, pp. 213–218, 1989, p. 215. (imagens 9 e 10)

⁵⁰⁷ Conforme visto no capítulo 2, a AKhRR tinha como objetivo central retratar, com suposta precisão documental (por intermédio da pintura), temas relativos à Revolução. Já na sua declaração de 1922, o grupo afirmava seu “dever cívico perante a humanidade de estabelecer, artística e documentalmente (*documentarily*), o impulso revolucionário deste grande momento histórico”. Cf. AKhRR, “Declaration of Association of Artists of Revolutionary Russia”, (1922), in BOWLT, John (edit.) E., *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934*, The Viking Press, NY, pp.265–267, 1976, p.266. Conferir também o subcapítulo “2.3.1. O ‘Realismo Heroico’” do capítulo 2. Como será discutido a seguir, Brik e Rodchenko questionam este pretendo caráter documental da pintura por meio da fotografia, a qual, segundo eles, seria capaz de “apresentar documentalmente um momento preciso” (texto em inglês: “the photograph presents a precise moment documentarily”). Cf. RODCHENKO, A., “Against the synthetic portrait, for the snapshot”, (*Novyi Lef*, n. 4, 1928), in BOWLT, John (edit.) E., *THE ...op. cit.*, pp. 250–254, p. 251.

⁵⁰⁸ Cf. LODDER, C., *op. cit.*, p. 186.

“a fotografia está suplantando a pintura. A pintura resiste e não quer se render”⁵⁰⁹

O ano de 1928, que se seguiu à derrota da oposição e foi marcado por crescentes pressões em favor da industrialização, testemunhou, por toda a sociedade soviética, a imposição de uma autoridade poderosa e despótica, de uma rígida ortodoxia de opinião e dos mais duros castigos para os que cometiam infrações contra ela⁵¹⁰.

Em 28 de fevereiro de 1928, em Moscou, a AKhRR realizou sua décima exposição. O tema era os “10 anos do Exército Vermelho”. Conforme Albera, nesta exposição a AKhRR obteve “reconhecimento oficial” ao receber a visita massiva do *politburo* – privilégio este nunca concedido anteriormente a exposições ou eventos artísticos⁵¹¹.

Também em fevereiro de 1928, em Moscou e Leningrado, foi organizada pela Academia de Ciências Artísticas, a exposição “10 anos de Fotografia Soviética”. A “exposição incluiu mais de oito mil imagens e quatrocentos participantes [fotógrafos]”⁵¹². A exposição enfatizava o fotojornalismo pró-governamental e fotografias de teor propagandístico. Segundo a historiadora de arte Margarita Tupitsyn, a ênfase dessa exposição no fotojornalismo sinalizaria uma nova fase, uma popularização da fotografia junto às massas, por meio da imprensa.

Para os artistas ligados à LEF, a exposição indicaria uma espécie de triunfo da fotografia. Na época, o crítico e colaborador da LEF, L. Volkov-Lannit (1903–1985) afirmou que: “A fotografia vai tomar da pintura de cavalete a demanda [commission] de providenciar um registro social da época”⁵¹³.

⁵⁰⁹ Cf. BRIK, O., “The photograph... *op. cit.*”, in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 213.

⁵¹⁰ Cf. CARR., E. H., *op. cit.*, p. 114.

⁵¹¹ Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, p. 185.

⁵¹² Texto em inglês: “this exhibition included as many as eight thousand exhibits with four hundred participants”. Cf. TUPITSYN, Margarita, *The Soviet Photograph, 1924–1937*, New Haven and London, Yale University Press, 1996, p. 34.

⁵¹³ Texto em inglês: “Photography is going to take away from easel painting the commission to provide a social record of the epoch”. Cf. VOLKOV-LANNIT, L., “МОГИЛЬЩИКИ КИСТИ”, *Novyi Lef*, nº 9, 1928, *apud* TUPITSYN, M., *op. cit.*, p. 38.

Conforme Tupitsyn, o crítico de fotografia G. Boltanski teria sublinhado, na introdução do catálogo da exposição, a centralidade da função fotojornalística da fotografia após 1917. Para o crítico, a fotografia teria um importante papel, na URSS revolucionária, na documentação de eventos políticos e no desenvolvimento de propagandas ou *agit-prop*⁵¹⁴.

11

12

13

Imagem 11. ARKADI, S., *Parada na praça vermelha - Viva!*, 1924.

Imagem 12. ARKADI, S., *Soldado do Exército Vermelho*, 1924.

Imagem 13. ARKADI, S., *Aldeia Kolomenskoye - mãe alimentando em campo arado*, 1927.

14

15

Imagem 14. ARKADI, S., *Exército Vermelho em caminhada de esquí*, 1927.

Imagem 15. ARKADI, S., *Exercícios matinais*, 1927.

Em março de 1928, Brik publicou o texto *Da Pintura à Fotografia*⁵¹⁵. Na edição seguinte da revista *Novyi Lef*, Rodchenko publicou o texto *Contra o retrato sintético, pelo instantâneo*⁵¹⁶. Os dois textos não só parecem estar em diálogo, como também poderiam ser lidos como respostas às duas grandes exposições dos meses anteriores (a de pintura da AKhRR, “10 anos do Exército Vermelho”, e a de fotografia, “10 anos de Fotografia Soviética”).

O. Brik No texto *Da Pintura à Fotografia*, Brik buscou traçar historicamente o desenvolvimento da fotografia em oposição à pintura, comparando-os enquanto meios de “registro dos fatos visuais”. Para tanto, ele retomou

⁵¹⁴ Cf. TUPITSYN, M., *op. cit.*, p. 35.

⁵¹⁵ BRIK, O., “From the painting to the photograph”, (*Novyi Lef*, n. 3, 1928), in PHILLIPS, Christopher, *Photograph in Modern Era*, New York, Metropolitan Museum/ Art-Aperture, pp. 227-233, 1989.

⁵¹⁶ RODCHENKO, A., “Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot”, (*Novyi Lef*, n. 4, 1928), in BOWLT, John E. (edit.), *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/RUSSIAN ART OF THE AVANT-GARD: THEORY AND CRITICISM 1902-1934*, The Viking Press, NY, pp. 250-254, 1976.

algumas ideias já apresentadas nos textos *A fotografia versus a pintura*⁵¹⁷ e *O que o olho não vê*⁵¹⁸, publicados respectivamente nas revistas *Sovetskoe foto* e *Sovetskoe kino*, ambos de 1926.

O. Brik Em 1926, Brik afirmara: “a fotografia está suplantando a pintura. A pintura resiste e não quer se render”⁵¹⁹. Segundo Brik, até à invenção da máquina fotográfica, o desenho e a pintura eram os únicos meios de registro dos fatos visuais. Com o tempo, a pintura e o desenho deram origem a outras formas e métodos de representação⁵²⁰. Entretanto, “na mente das pessoas, as antigas práticas da pintura e das artes gráficas criaram clichês específicos que agora parecem ser indispensáveis para a representação ou para o registro dos fatos visuais”⁵²¹.

O. Brik Segundo Brik, a fotografia teria fornecido um meio completamente novo de registrar os fatos visuais. Um meio mecânico capaz de substituir completamente as formas artesanais de registro⁵²². E, por suas características técnicas de máquina, constituiria um meio – “preciso, veloz e econômico”⁵²³ – que superaria a pintura em vários aspectos.

O. Brik Ao reconstruir historicamente a fotografia em oposição à pintura, Brik coloca em questão a influência da pintura na composição fotográfica, assim como questiona também a pretensão dos fotógrafos de tentar transformar a fotografia em arte. Brik reafirma o percurso realizado pelos artistas vinculados à LEF e, tanto neste texto de 1928,

⁵¹⁷ Cf. BRIK, O., “The photograph... *op. cit.*, in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*

⁵¹⁸ BRIK, O., “What the eye... *op. cit.*, in PHILLIPS, C., *Photograph in... op. cit.*, pp. 219–220.

⁵¹⁹ Texto em inglês: “*photography is supplanting painting. Painting resists and does not wish to surrender*”. Cf. BRIK, O., “The photograph... *op. cit.*, in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 213.

⁵²⁰ “Estes métodos e formas mudaram de acordo com a demanda social [social commission] e com o desenvolvimento particular das técnicas de representação, e também mudaram, quando o ofício em questão era enriquecido com novos materiais” (texto em inglês: “*These methods and forms changed depending on the social commission and the particular development of the technique of representation, and also changed whenever the craft in question was enriched with new materials*”). Cf. BRIK, O., “From the... *op. cit.*, in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 227.

⁵²¹ Texto em inglês: “*In people’s minds, the age-old practices of painting and the graphic arts created specific clichés which now appear to be indispensable to the representation or recording of any visual fact*”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

⁵²² “Ao invés de confiar no desenho artesanal, nós temos a oportunidade de obter representações dos fenômenos exteriores por meios mecânicos” (texto em inglês: “*Instead of relying on the handcrafted sketch, we have the opportunity to obtain representations of outer phenomena by mechanical means*”). Cf. BRIK, O., “From the... *op. cit.*, in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 228.

⁵²³ Texto em inglês: “*Precise, fast and cheap*”. Cf. BRIK, O., “The photograph... *op. cit.*, in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 213.

como no texto *A fotografia versus a pintura*, de 1926, apresenta a fotografia enquanto algo estranho à arte – como um processo de registro da realidade que possui suas próprias “leis”. “Aqueles experimentos fotográficos e instantâneos que não tinham nada em comum com a pintura, e que os fotógrafos esclarecidos consideravam falhados, na verdade possuem enorme valor fotográfico”⁵²⁴.

O. Brik Segundo Brik, diferentemente da pintura, o movimento de um objeto não seria um grande problema para a fotografia, sendo possível captar com a câmera um objeto (parado ou não) em todos os seus detalhes. Nesse sentido, Brik conclui que outra especificidade da fotografia seria a possibilidade de registrar um objeto em seu contexto⁵²⁵. Ainda segundo o autor, esta característica não só aproximaria a representação visual da “vida real”, como também possibilitaria a construção de representações visuais de situações de caráter coletivo⁵²⁶. “Uma pessoa só pode ser compreendida e avaliada em relação a todas as outras pessoas”⁵²⁷, pois, “nós devemos prestar atenção não nas

⁵²⁴ Texto em inglês: “*The fact was, those same photographic experiments and snapshots that had nothing in common with painting, and that enlightened photographers regarded as failures, actually possessed the greatest photographic value*”. Cf. BRIK, O., “From the... *op.cit.* in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 228.

⁵²⁵ No texto *O que o olho não vê*, Brik identifica nas fotografias de Rodchenko (série da *Rua Miasnitskaia*, 1925) e na proposta cinematográfica de Vertov (*Kino-Eye*, 1924) a consolidação da câmera fotográfica enquanto uma expansão do olho humano. “O cinema e o olho-fotográfico podem mostrar as coisas de pontos de vista inesperados e em configurações inusuais, devemos explorar estas possibilidades. [...] A câmera pode funcionar independentemente, pode ver de um modo que o homem não é acostumado – pode sugerir novos pontos de vistas e demonstrar como ver as coisas de modo diverso” (texto em inglês: “*The cinema and the photo-eye can show us things from unexpected viewpoints and in unusual configurations, and we should exploit this possibility. [...] The camera can function independently, can see in ways that man is not accustomed to—can suggest new points of view and demonstrate how to look at things differently*”). Cf. BRIK, O., “What the... *op.cit.* in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, pp. 219–220. O texto de Brik foi publicado juntamente a quatro fotografias da série *Rua Miasnitskaia*, de Rodchenko (imagens 16, 17, 18, 19 e 20).

⁵²⁶ “Diferenciar individualmente os objetos para fazer um registro pictórico deles não é só uma técnica, mas também um fenômeno ideológico. No período pré-revolucionário (feudalismo e burguesia), a pintura e a literatura fixaram o objetivo de diferenciar pessoas singulares e eventos de seus contextos gerais e concentrar a atenção sobre eles” (texto em inglês: “*Differentiating individual objects so as to make a pictorial record of them is not only a technical, but also an ideological phenomenon. In the pre-Revolutionary (feudal and bourgeois) period, both painting and literature set themselves the aim of differentiating individual people and events from their general context and concentrating attention on them*”). Cf. BRIK, O., “From the... *op.cit.* in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 230. Este caráter coletivista da representação do sujeito, levantado por Brik, provavelmente estaria relacionado às discussões, da *factografia*, sobre a “morte do herói”. Conferir subcapítulo “3.5. ‘Romanticidas’”, do capítulo 3. Tal discussão, possivelmente, também se relacionaria, com a proposta produtivista de re-ligamento do objeto com a esfera de produção e circulação de Arvatov e Tarabukin. Conferir subcapítulos “2.2.1. O re-direcionamento para a produção” e “2.3. ‘Um processo não totalmente pacífico’”, do capítulo 2.

⁵²⁷ Texto em inglês: “*An individual person can be understood and assessed only in connection with all the other people*”. Cf. BRIK, O., “From the... *op.cit.* in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 231.

características individuais como tais, mas nos movimentos sociais e conexões que definem suas posições particulares”⁵²⁸.

O. Briik Ao apresentar a fotografia como uma superação da pintura, Brik reafirma o movimento realizado por artistas como Rodchenko. Em 1926, no texto *“A fotografia...”*, Brik afirmou que “os melhores lutadores contra o esteticismo da pintura são os ex-pintores. [...] Ninguém pode expor a falsidade da ‘reflexão artística da realidade’ melhor do que eles”⁵²⁹. Segundo Brik, eles teriam rejeitado a pintura de forma consciente e agora, com esta mesma consciência, estariam lutando pela fotografia. “Uma destas pessoas é A. Rodchenko. Antigamente pintor genial, hoje fotógrafo ardente”⁵³⁰.

17

18

19

20

Imagens 16, 17, 18, 19 e 20. Rodchenko, A., *fotografias da série: Rua Miasnitskaia*, 1925.

⁵²⁸ Texto em inglês: “we pay attention not to the individual characters as such, but to the social movements and connections that define their particular positions”. Cf. *Idem, ibidem*.

⁵²⁹ Texto em inglês: “the best fighters against painterly aestheticism are ex-painters. [...] No-body can expose the falsity of the “artistic reflection of reality” better than they”. Cf. BRIK, O., “The photograph... *op. cit.*”, in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 217.

⁵³⁰ Texto em inglês: “One such person is A. Rodchenko. Once a brilliant painter, he is now an ardent photographer”. Cf. *Idem, ibidem*.

Imagem 21. Artigo de Brik, "O que o olho não vê", na revista *Sovetskoe Kino*, nº 2, 1926.

A. Rodchenko

Em 1928, no texto *Contra o retrato sintético, pelo instantâneo*, Rodchenko apresentou uma extensa defesa da fotografia em detrimento da pintura. Muito próximo às ideias defendidas por Brik, Rodchenko concentra sua discussão na oposição entre o “retrato sintético” produzido pela pintura e o “arquivo fotográfico”, isto é, um retrato composto por vários instantâneos.

A. Rodchenko

Certa vez eu fui obrigado a debater com um artista a tese de que a fotografia não pode substituir a pintura no retrato. Ele falou incisivamente sobre o fato de que a fotografia é uma possibilidade de momento, enquanto o retrato pintado é uma síntese de momentos observados, os quais são, ainda por cima, o que melhor caracteriza o objeto⁵³¹.

A. Rodchenko

A primeira questão levantada por Rodchenko é a idealização presente num “retrato pictórico sintético”. Segundo ele, o pintor “nunca produziu uma síntese objetiva de um dado homem, mas o individualizou e idealizou”⁵³², ou seja, apenas forjaria uma interpretação pessoal do retratado.

A. Rodchenko

Para Rodchenko, a questão do “retrato sintético” x o “instantâneo” diria respeito ao debate entre a “eternidade e o momento”. E, neste debate, a fotografia seria apresentada como um instrumento apto a

⁵³¹ Texto em inglês: “I was once obliged to dispute with an artist the thesis that photography cannot replace painting in portraiture. He spoke very soundly about the fact that the photograph is a chance moment, whereas a painted portrait is a synthesis of observed moments which are, furthermore, the most characteristic of the subject”. Cf. RODCHENKO, A., *Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot*, (1928), in BOWLT, John (edit.) E., *The documents of 20th-century Art/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, NY, pp. 250-254, 1976, p. 250.

⁵³² Texto em inglês: “never produced an objective synthesis of a given man, but has always individualized and idealized him”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

A. Rodchenko

O. Brik

romper com o aspecto elitista e romântico⁵³³ do retrato⁵³⁴. Assim como a *factografia*⁵³⁵ buscava romper com a realidade fictícia, com a individualização burguesa presente na figura do herói, a fotografia pareceria possibilitar, para Rodchenko e Brik, a ruptura com as estruturas fictícias⁵³⁶.

A. Rodchenko

Rodchenko retoma a discussão em torno da reprodução de imagens de Lênin⁵³⁷, para exemplificar o embate entre “retrato sintético” e “instantâneo fotográfico”. Segundo ele, nos últimos anos “artistas de todas as cores e talentos, motivados e recompensados das mais variadas maneiras, [...] têm produzido representações artísticas dele [Lênin]”. Entretanto, “de quais destes trabalhos de síntese artística

⁵³³ “Quanto menos material autêntico [fotografia] se tem sobre alguém, mais romântico e interessante ele se torna. É por isso que artistas modernos, frequentemente preferem pintar o que já passou” (texto em inglês: “*The less authentic material there is about someone, the more romantic and interesting he becomes. That is why modern artists often prefer to depict things of yesteryear [sic]*”). Cf. RODCHENKO, A., “Against... *op. cit.*”, in BOWLT, John (edit.) E., *The documents... op. cit.*, p. 250.

⁵³⁴ “Todo mundo se esquece de que retratos eram pintados num tempo em que fotografia não existia, e não eram todas as pessoas que eram retratadas, mas apenas as ricas e poderosas. Nem mesmo os homens da ciência e da tecnologia tinham seus retratos pintados” (texto em inglês: “*Everyone forgets that portraits were painted at a time when photography did not exist, and it was not all the intelligent people who were portrayed, but the rich and the powerful. Not even men of science and technology had their portraits painted*”). Cf. *Idem, ibidem*.

⁵³⁵ Sobre a noção de factografia, verificar o subcapítulo “3.5. ‘Romanticidas’” do capítulo 3.

⁵³⁶ “Alguns sustentam que um retrato tem de ser pintado, enquanto outros, que procuram a fotografia para produzir essa soma [dos momentos observados como na pintura], avançam ao longo de um falso caminho: na imitação da pintura eles produzem faces nebulosas, generalizando e borrando os detalhes, de modo que o retrato se assemelhe exteriormente mais a uma pintura de Rembrandt ou [Rosalbe] Carrieri do que à pessoa em questão” (texto em inglês: “*Some maintain that a portrait has to be painted, while others, who look to photography to produce this summation, proceed along a very false path: in imitation of painting they produce nebulous faces by generalizing and smudging the details, so that the portrait outwardly resembles more a painting by Rembrandt or [Rosalbe] Carrieri than the person in question*”). Cf. RODCHENKO, A., “Against... *op. cit.*”, in BOWLT, John (edit.) E., *The documents... op. cit.*, p. 250.

⁵³⁷ Conforme Dickerman, em janeiro de 1924, logo após a morte de Lênin, teria sido criada uma Comissão Funerária, encarregada de preservar o corpo de Lênin. A ideia de preservar o corpo de Lênin gerou alguns conflitos no interior do partido, e a própria esposa de Lênin, N. Krupskaja (1869–1939), lançou uma nota no Pravda (30 de janeiro de 1924), criticando a proposta: “não deveríamos venerar o corpo do camarada Lênin, mas a sua causa!”. Segundo Dickerman, em 25 de março de 1924, a Comissão Funerária anunciaria que para responder ao “desejo das grandes massas da União Soviética e de outras nações, de ver as características físicas do falecido líder”, o corpo de Lênin seria preservado. Em 28 de março de 1924, a Comissão Funerária foi rebatizada de “Comissão para a Imortalização da memória de V.I. Ulianov (Lênin)”. A comissão teria então o papel de não só conservar o corpo de Lênin, mas também de construir um Mausoléu e regulamentar as imagens que traziam a representação de Lênin. A partir de então, todas as imagens de Lênin deveriam ser aprovadas oficialmente. Alguns artistas foram selecionados para criar bustos, quadros etc. Segundo Dickerman, as imagens de Lênin eram vendidas em feiras e ruas, ao lado dos “santinhos” da igreja ortodoxa. (texto em inglês: “*We must not venerate the corpse of Comrade Lenin, but his cause!*” e “*the desires of the wide masses of the USSR and other nations to see the physical features of the deceased leader*”). Cf. DICKERMAN, Leah, *Aleksandr... op. cit.*, pp. 75–76. A LEF teria se posicionado contrária ao culto de Lênin: “Não comercializem Lenin!”, [...] ‘Não queremos ícones’. Insistimos: nada de Lênin em série. “Não reproduzam seus retratos em manifestos, telas enceradas, pratos, copos, cigarreiras. “Não façam Lenins em bronze falso. “[...] Precisamos dele vivo, e não morto. “Portanto: sigam as lições de Lênin, não o canonizem [...]” (Lef, n.1, 1924). Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, (nota de rodapé 27), p. 263.

alguém pode dizer – este é o V. I. Lênin real. Não há um. E nunca haverá”⁵³⁸. Porque existe um arquivo de fotografias que não permite que ninguém idealize Lênin⁵³⁹. “Todo mundo viu este arquivo, por isso, ninguém, nem mesmo inconscientemente, permitiria que uma mentira artística seja considerada o Lênin eterno”⁵⁴⁰.

A. Rodchenko

Da mesma forma que, segundo Rodchenko, nenhuma expressão artística seria capaz de sintetizar Lênin, nenhuma fotografia poderia fazê-lo⁵⁴¹. O retrato fotográfico de alguém seria, na verdade, um conjunto de “instantâneos”, um “arquivo de fotografias”. “Deveria ser dito de modo firme que, com o aparecimento da fotografia, não se deve questionar que retratos sejam imutáveis. Além disso, um homem não é um somatório, mas muitos, e algumas vezes completamente opostos”⁵⁴². Nestes termos, Rodchenko finaliza o seu texto convocando os fotógrafos a “pintarem a verdade”⁵⁴³, a “cristalizar o homem não por um único

⁵³⁸ Texto em inglês: “*all colours and talents, motivated and rewarded in all sorts of ways, [...] have been producing artistic depictions of him*” e “*which of these works of artistic summation one can say – this is the real V. I. Lenin. There is not one. And there will not be*”. Cf. RODCHENKO, A., “Against... *op. cit.*”, in BOWLT, John (edit.) E., *The documents op. cit.*, p. 252.

⁵³⁹ Brik, no texto *Mais próximo aos fatos*, utiliza uma linha de argumentação muito próxima à de Rodchenko: “Podemos imaginar que tipo de escândalo ocorreria se alguém escrevesse um conto no qual o personagem principal fosse Lênin [...]. O menor erro seria justamente imputado ao autor. [...] Temos muito respeito pelos fatos ligados ao nome de Lênin para permitir que uma transformação artística qualquer os altere. Mas se essa é a nossa postura em relação a Lênin, e se essa atitude é a correta, então por que não abordar todos os fatos com a mesma cautela?” (texto em italiano: “*Possiamo immaginare quale scandalo si leverebbe qualora qualcuno scrivesse un racconto il cui principale interprete fosse Lenin [...]. Il più piccolo errore verrebbe giustamente imputato all’ autore. [...] Abbiamo troppo rispetto per i fatti connessi al nome di Lenin da permettere che una qualche trasformazione artistica li alteri. Ma se questo è il nostro atteggiamento nei confronti di Lenin, e se questo atteggiamento è il giusto, allora perché non affrontare tutti i fatti con la stessa cautela?*”). Cf. BRIK, O., “Più vicino al fatto”, pp. 166–169, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, p. 167.

⁵⁴⁰ Texto em inglês: “*Everyone has seen this folder, and no one would, even unconsciously, permit an artistic lie to be taken for the eternal V. I. Lenin*”. Cf. RODCHENKO, A., “Against... *op. cit.*”, in BOWLT, John (edit.) E., *The documents... op. cit.*, p. 252.

⁵⁴¹ “Eu mantenho que não há síntese de Lênin, e não pode haver uma única síntese de Lênin para todo mundo... Mas existe uma síntese dele. Esta é uma representação baseada em fotografia, livros e notas” (texto em inglês: “*I maintain that there is no synthesis of Lenin, and there cannot be one and the same synthesis of Lenin for each and everyone... But there is a synthesis of him. This is a representation based on photograph, books, and notes*”). Cf. *Idem*, p. 253.

⁵⁴² Texto em inglês: “*It should be stated firmly that with the appearance of photographs, there can be no question of a single, immutable portrait. Moreover, a man is not just one sum total; he is many, and sometimes they are quite opposed*”. Cf. *Idem*, *ibidem*.

⁵⁴³ Texto em inglês: “*Paint the truth*”. Cf. RODCHENKO, A., “Against... *op. cit.*”, in BOWLT, John (edit.) E., *The documents op. cit.*, p. 254.

retrato 'sintético', mas por uma série de fotografias tiradas em momentos diferentes e em diferentes condições”⁵⁴⁴.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

Imagens 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28. RODCHENKO, A., *Vladimir Maiakovski*, 1924.

Imagens 29. SADER, A., *O pintor Gottfried Brockmann*, 1924.

Imagens 30. SADER, A., *O desempregado*, 1928.

Imagens 31. SADER, A., *O pedreiro*, 1928.

Imagens 32. SADER, A., *O cozinheiro*, 1928.

31

32

⁵⁴⁴ Texto em inglês: “Crystallize man not by a single ‘synthetic’ portrait, but by a whole lot of snapshots taken at different times and in different conditions”. Cf. *Idem, ibidem*. As primeiras fotografias realizadas por Rodchenko foram a série de retratos de Vladimir Maiakovski. Nestas primeiras imagens já é possível identificar a perspectiva serial. Tradicionalmente os retratos fotográficos eram feitos em estúdio, e, na maioria das vezes, criava-se cenários e acrescentavam-se adereços ao fotografado. As imagens produzidas de Maiakovski são extremamente concisas e, para além do cigarro, os únicos elementos adicionados ao retratado foram canetas, lápis e papel, isto é, os objetos de trabalho de um poeta e escritor. Dickerman aproxima estas imagens de Maiakovski do projeto fotográfico iniciado pelo Alemão August Sander (1876–1964). Em 1910, Sander desenvolveu o projeto *Pessoas do século XX*. Movido por pretensões científicas, o fotógrafo alemão tinha a intenção de construir uma “imagem enciclopédica e sistemática do povo alemão”. Cf. MISSELBECK, Reinhold (org), *Fotografia do Século XX*, Museu Ludwig de Colônia, trad. Sandra Oliveira, Lisboa, Taschen, 2007, p. 576. Assim como nos retratos de Sander, as fotografias de Maiakovski retratam também o trabalhador, o poeta. A ideia de pesquisa científica parece, também, permear a noção de retrato de Rodchenko. Mas, para Rodchenko, a máquina fotográfica parece possuir não apenas a função de registro da pesquisa, mas, também a tarefa de auxiliar a investigação. As fotografias de Maiakovski foram realizadas em 1924, após a morte de Lênin e após todas as discussões em torno da conservação do corpo e da criação do Mausoléu. Conforme sugere Dickerman, provavelmente estas imagens, bem como as reflexões posteriores sobre a arte da retratística, representariam uma oposição ao processo de mitificação da figura de Lênin. Cf. DICKERMAN, Leah, *Aleksandr... op.cit.*

4.4.

“nós precisamos achar,
nós estamos procurando,
e nós vamos encontrar”⁵⁴⁵

A. Rodchenko

Para simplificar, nós precisamos achar, nós estamos procurando, e nós vamos encontrar um novo tom (não tema!) estético, entusiasmante, e emocional para a fotografia expressar nossos novos fatos sociais.

Para nós, uma foto de uma fábrica reconstruída, não é apenas uma foto de um edifício. A nova fábrica na foto não é um simples fato, mas é um fato que motiva orgulho e alegria para com a industrialização na Terra dos *Soviètes*, e nos temos que descobrir “como fotografar” isso⁵⁴⁶.

De acordo com Tupitsyn, Rodchenko teria participado da exposição *10 Anos de Fotografia Soviética* com a fotografia *Mãe* (imagens 33 e 34) e várias fotos da série *Rua Miasnitskaia* (imagens 16, 17, 18, 19 e 20). Segundo Tupitsyn, as fotografias de Rodchenko teriam sido exibidas na seção de foto-reportagem, e não na seção de “fotografias artísticas”. Entretanto, as imagens de Rodchenko não respondiam explicitamente às características exaltadas por Boltanski na introdução do catálogo da exposição: documentação de eventos políticos e *agit-prop*.

Desta forma, após a exposição “*10 Anos...*”, surgiu uma série de críticas à produção fotográfica de Rodchenko. Em **abril de 1928**, a revista *Sovetskoe foto*, publica uma carta anônima acusando Rodchenko de plágio. Apesar de fazer parte do comitê editorial da revista desde sua criação (abril de 1926), Rodchenko não teria conseguido publicar sua resposta nas páginas da *Sovetskoe foto*⁵⁴⁷. A

⁵⁴⁵ Texto em inglês: “*we must find, we are seeking, and we will find a new*”. Cf. RODCHENKO, A., “Warning!”, (*Novyi Lef*, nº 11, 1928), in LAVRENTIEV, Aleksandr N. (org), *Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future*, trad. Jamey Gambrell, intro. John Bowlt, New York, Museum of Modern Art, pp.212–214, 2005, p.213.

⁵⁴⁶ Texto em inglês: “*To put it simply, we must find, we are seeking, and we will find a new (don't be afraid!) aesthetic, enthusiasm, and emotional tone for the photographic expression of our new social facts. For us, a photo of a reconstructed factory is not just a photo of a building. The new factory in the photo is not a simple fact but a fact that is the pride and joy of the industrialization of the Land of Soviets, and we have to figure out 'how to photograph' this*”. Cf. RODCHENKO, A., “Warning... *op. cit.*”, LAVRENTIEV, Aleksandr N. (org), *Aleksandr... op.cit.*, p. 213.

⁵⁴⁷ Um dos integrantes do comitê editorial da revista era o fotógrafo russo Arkadi Shaykhet (1898–1959), um reconhecido fotojornalista da URSS. Arkadi integrava o grupo ROPF (*Sociedade Revolucionária de Fotógrafos Proletários*), o qual estaria mais próximo de grupos rivais à LEF, como por exemplo, AKhRR. O grupo ROPF defendia uma fotografia próxima ao “Realismo Heroico”, isso é, se valiam do uso de cânones da pintura

resposta de Rodchenko seria publicada apenas em **junho do mesmo ano**, no número 6, da *Novyi Lef*.

As acusações policiais da *Sovetskoe foto* tiveram um interessante desdobramento nas páginas da *Novyi Lef*. Entre **agosto e dezembro de 1928**, Kushner, Tretiakov e Rodchenko debateram as suas concepções acerca da constituição de uma “fotografia revolucionária”. Em **agosto de 1928**, Kushner e Tretiakov publicaram, respectivamente, *Carta aberta à Rodchenko* e *Foto-notas*. Na sequência, Rodchenko publicou os textos: *Os caminhos da fotografia contemporânea* (**setembro**), *Caderno de notas da LEF* (**outubro**) e *Advertência!* (**novembro**). Kushner, em **dezembro** de 1928⁵⁴⁸, no último número da revista, respondeu com o texto *Execução de um pedido*. Numa espécie de adendo ao texto de Kushner (*Nota do editor*), Tretiakov fez a última intervenção desta série de textos.

4.4.1.

“O cinema e o foto-olho devem criar os seus próprio pontos de vista”⁵⁴⁹

W. Benjamin

A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política⁵⁵⁰.

figurativa na composição fotográfica. Sua produção fotográfica estaria plenamente de acordo com os objetivos defendidos por Boltanski. Arkadi foi inclusive selecionado como “primeiro colocado” na exposição “10 Anos de Fotografia Soviética”. (imagens 11, 12, 13, 14 e 15)

⁵⁴⁸ De acordo com Christopher Phillips e Fabris, os textos de Kushner e Tretiakov teriam sido publicados na *Novyi Lef*, número 11, isso é, em novembro de 1928. Cf. PHILLIPS, C. (org), *Photograph in Modern Era*, New York, Metropolitan Museum/ Art-Aperture, 1989 e FABRIS, Annateresa, “Um olhar sob suspeita”, *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 2, pp. 107–140, jul./dez. 2006. Entretanto, segundo o arquivo virtual da revista *Novyi Lef*, a resposta de Kushner e a nota de Tretiakov constam no último número da revista. Isso é, em dezembro de 1928. Cf. <<<http://www.ruthenia.ru/sovlit/jour.html>>>, acessado pela última vez em 05 de julho de 2012.

⁵⁴⁹ Texto em inglês: “*The cinema and the photo-eye must create their own point of view*”. Cf. BRIK, O. “What the eye does not see”, (*Sovetskoe kino*, n. 2, 1926), in PHILLIPS, C., *Photograph in... op. cit*, pp. 219–220, p. 220.

⁵⁵⁰ Cf. BENJAMIN, W., “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, in BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaios sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin, S. Paulo, Brasiliense, pp. 165–196, 1994, pp.168–169.

33

35

Imagem 33 e 34. RODCHENKO, A., *Mãe*, 1924.

Imagem 35. Capa da revista *Sovetskoe foto*, nº 10, 1927.

34

A. Rodchenko

A fotografia *Mãe* (imagem 34), enviada para a exposição “10 Anos...”, era uma imagem conhecida, um reenquadramento da foto já tinha, inclusive, sido publicado na capa da revista *Sovetskoe foto*, em 1927 (imagem 35). Na primeira imagem, pode-se observar uma cena aparentemente corriqueira; a Mãe (conforme o título indica) de Rodchenko lendo um jornal. Ao reenquadrar a fotografia, Rodchenko cria uma nova imagem⁵⁵¹ (imagem 33).

Nesta segunda imagem (33), Rodchenko focaliza o rosto de uma senhora de idade avançada, a qual, pela posição dos olhos e a presença

⁵⁵¹ Rodchenko costumava lançar mão da serialidade na fotografia, assim como de reenquadramentos e recortes. Possivelmente estas práticas derivem de sua trajetória na fotomontagem, mas também poderiam representar uma espécie de afirmação da reprodutibilidade técnica inerente à fotografia. A preocupação com uma arte de recepção massiva, seria um dos motivos que, segundo Buchloh, teria levado alguns integrantes da LEF, à Fotomontagem e à Fotografia. Conferir Subcapítulos “3.2.1. A transição segundo o esquema de Buchloh” e “3.3.1. ‘A fotomontagem me levou à fotografia’” do capítulo 3. Conferir também BUCHLOH, Benjamin H. D., “From Faktura to Factography”, in *October 30*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 82–119, autumn de 1984.

A. Rodchenko

dos óculos, estaria lendo. Após a Revolução de Outubro, o governo bolchevique deu início a uma campanha de erradicação do analfabetismo – uma das medidas tomadas foi a criação de programas de alfabetização⁵⁵². Ao evidenciar o rosto, marcado pelo tempo, e os óculos, Rodchenko parece centralizar a imagem na ação da leitura, realizada por uma senhora de idade avançada.

A. Rodchenko

O destaque aos óculos poderia, também, estar em relação com uma das funções que, segundo Rodchenko, a máquina fotográfica teria: a ampliação da visão humana. As outras imagens enviadas por Rodchenko à exposição “*10 Anos...*” foram as fotos da série *Rua Miasnitskaia* (imagens 16, 17, 18, 19 e 20). Algumas fotos desta série já tinham sido publicadas por Brik ilustrando o texto “*O que o olho não vê*”, na revista *Sovetskoe kino*, em 1926 (imagem 21).

O. Brik

O. Brik

Segundo Brik, as imagens de Rodchenko corresponderiam, na fotografia, à noção vertoviana de que “a tarefa do cinema e da câmera não é aquela de imitar o olho humano, mas de ver e registrar aquilo que o olho humano não vê normalmente”⁵⁵³. A *Rua Miasnitskaia* é a rua onde Rodchenko morava desde 1922, portanto, um espaço cotidiano, rotineiro. Ao registrá-la a partir de ângulos inusitados, Rodchenko utiliza a máquina fotográfica como um instrumento de expansão da visão humana. “Aquele objeto familiar (a sua casa) é transformada em uma construção nunca vista antes, a escada de incêndio (imagens 39, 40 e 41) torna-se uma construção maravilhosa e as varandas são transformadas em torres de uma arquitetura exótica”⁵⁵⁴ (imagens 16, 17, 18, 19 e 20).

⁵⁵² Em sua dissertação de mestrado, Érika Zerwes, afirma que a mãe de Rodchenko, nesta foto, teria sido recém-alfabetizada. Cf. ZERWES, E. C., *A Fotografia Eloquente: Arte e Política em Aleksandr Rodchenko, 1924–1930*, orientadora Iara Lis Franco Schiavinatto, Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2008.

⁵⁵³ Texto em inglês: “*The task of the cinema and of the camera is not to imitate the human eye, but to see and record what the human eye normally does not see*”. Cf. BRIK, O., “What the... *op.cit.*”, in PHILLIPS, C., *Photograph... op. cit.*, p. 219.

⁵⁵⁴ Texto em inglês: “*A familiar object (the house) has been turned into a construction never seen before, the fire escape turns out to be a marvelous construction and the balconies look like the towers of an exotic architecture*”. Cf. *Idem*, p. 220.

36

37

38

Imagem 36. RODCHENKO, A., cartaz para o *Kinoglaz* (cinema-olho) de D. Vertov, 1924.

Imagem 37. KOVRIGIN, V., *Rodchenko no Canal Volga em Moscou*, 1930.

Imagem 38. frame do filme "O homem com uma câmera", de Vertov, 1929.

Imagens 39, 40 e 41. Rodchenko, A., fotografias da série: *prédio da rua Miasnitskaia*, 1925.

Imagem 42. frame do filme "O homem com uma câmera", de Vertov, 1929.

39

40

41

42

Nestes termos, a fotografia parece adquirir um aspecto pedagógico⁵⁵⁵. Ela teria a possibilidade de "Revolucionar o olhar", como defenderá Rodchenko em 1928⁵⁵⁶. O aspecto pedagógico viria da capacidade da fotografia de desnaturalizar objetos cotidianos, isto é, causar estranhamento.

Em *Um olhar sob suspeita*, Fabris identifica, na prática fotográfica de Rodchenko, elementos da noção de *ostraniénie*⁵⁵⁷ (estranhamento) de Cklovskii. "Na configuração de um léxico fotográfico baseado em cortes oblíquos, enquadramentos inusuais, primeiros planos, tomadas à distância, escorços, Rodchenko" estaria, de acordo com Fabris, "levando em conta também as ideias do crítico literário Victor Cklovskii". Pois, "ao desnortear o espectador com suas imagens", Rodchenko criaria "uma decalagem entre a percepção e o reconhecimento do objeto", estabelecendo, assim, ainda segundo a autora, uma nova forma de "apreensão do mundo"⁵⁵⁸.

Apesar de não corresponderem aos padrões pré-estabelecidos para o fotojornalismo, as fotografias de Rodchenko foram expostas nesta

⁵⁵⁵ A perspectiva de um objeto (a máquina fotográfica ou a própria fotografia) que transforma o homem parece dialogar com as discussões sobre o "objeto socialista" de Arvatov. Cf. ARVATOV, Boris, "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)" trad. Christina Kiaer, in *October 81*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 119–128, Summer 1997. Conferir também o subcapítulo "2.2.1. O redirecionamento para a produção" do capítulo 2. (imagens 36, 37 e 38)

⁵⁵⁶ Texto em inglês: "We need to revolutionize people so that they can see from all points and in all kinds of light". Cf. RODCHENKO "The paths of contemporary photography", (*Noviy Lef*, n. 9, 1928), in *Aleksandr Rodchenko experiments for the future : diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlt, New York, Museum of Modern Art, pp. 207–212, 2005. Segundo Zerwes, a defesa de uma revolução do olhar, por parte de Rodchenko, "seria fundamental para a consolidação de uma nova sociedade socialista". Pois estaria relacionado com a luta da LEF pela desautomatização da percepção e reconstrução do *byt* cotidiano. Rodchenko, de acordo com Zerwes, ao tentar "revolucionar o olhar", intuiria a formação de um novo olhar capaz de desvelar "a aparência real e *revolucionária* do mundo". Cf. ZERWES, E., *op. cit.*, p. 130.

⁵⁵⁷ A teoria do estranhamento (*ostranenie*), de Chklóvskii, configura-se como um dispositivo conceitual que contribui para a compreensão da mediação entre a arte e a vida. Quando o artista cria – recorta, molda, monta etc. – imagens que surpreendem seu público, ele não desloca simplesmente as imagens da vida cotidiana para uma estrutura formal artística; mas, utilizando o procedimento do estranhamento, cria uma nova experiência da realidade, combatendo os automatismos que o mundo do trabalho e as necessidades práticas da experiência cotidiana inserem na vida mental subjetiva. O procedimento de "estranhamento" é o que faz a arte ser artística e, ao mesmo tempo, vivifica as experiências vividas, sobretudo por meio da fruição das imagens poéticas. Desse modo, o objetivo da imagem poética é criar uma percepção nova e crítica dos objetos, mediante o sentimento de estranhamento. Trata-se de estabelecer uma nova visão de mundo e não o reconhecimento do mundo dado. Cf. CHKLOVSKII, V., "A arte como procedimento" (1917), in *Teoria da Literatura: formalistas russos*, trad. Ana M. R. Filipouski; Antônio C. Hohlfeld; Maria A. Pereira; e Regina L. Zilberman, Porto Alegre, Ed. Globo, 1970.

⁵⁵⁸ Cf. FABRIS, Annateresa, "Um olhar sob suspeita", *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 2, pp. 107–140, jul./dez., 2006, p. 122.

seção. Em seus textos, Rodchenko defende a noção de registro documental da fotografia⁵⁵⁹. A fotografia era vista por Rodchenko em oposição à arte, mas nem por isso a sua forma era de pouca importância. Pelo contrário, segundo Rodchenko, uma fotografia que tivesse a intenção de retratar os fatos da “terra dos *soviets*”, deveria encontrar um modo igualmente revolucionário de fazê-lo⁵⁶⁰.

4.4.2.

“Somente uma pessoa letrada pode falar sobre a propriedade de um ponto”⁵⁶¹

A forma é inseparável da função social. É por isso que nos apropriando de uma forma alheia, inevitavelmente adotamos, também, parte de sua função.

[...]

Somente uma transição decisiva em direção a procedimentos novos, racionais e eficazes salvará a nossa literatura da putrefação. A coisa não pode ser resolvida apenas com contribuições temáticas. [...] É necessário por um fim definitivo ao xamanismo dos sacerdotes da literatura.

A luta dos gêneros literários é a mesma luta que ocorre entre os grupos e classes sociais, assim como qualquer outro conflito que intervêm no nível da superestrutura⁵⁶².

⁵⁵⁹ Cf. RODCHENKO, A., “Against the synthetic portrait, for the snapshot”, (*Novyi Lef*, n. 4, 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, p. 238–242, 1989. Conforme discutido anteriormente, o caráter documental da fotografia, para Rodchenko, era constituído em oposição ao pretensão caráter documental do “Realismo Heroico” da AkhRR. Conferir subcapítulos “4.2. Frente à ‘Realidade das Impressões’ a LEF convocou os fatos” e “4.3. ‘a fotografia está suplantando a pintura. A pintura resiste e não quer se render’” deste capítulo 4.

⁵⁶⁰ “A nova fábrica na foto não é um simples fato, mas é um fato que motiva orgulho e alegria para com a industrialização na Terra dos *Soviets*, e nós temos que descobrir ‘como fotografar’ isso” (texto em inglês: “*The new factory in the photo is not a simple fact but a fact that is the pride and joy of the industrialization of the Land of Soviets, and we have to figure out ‘how to photograph’ this*”). Cf. RODCHENKO, A., “Warning... *op. cit.*”, LAVRENTIEV, Aleksandr N. (org), *Aleksandr... op.cit.*, p. 213.

⁵⁶¹ Cf. *Idem, ibidem*.

⁵⁶² “La forma è inseparabile dalla funzione sociale. Ecco perche appropriandoci di una forma estranea, inevitabilmente adottiamo anche parte della sua funzione. [...] Solo una transizione decisiva verso procedimenti nuovi, razionali ed efficaci salverà la nostra letteratura dalla putrefazione. La cosa non si può risolvere con soli contributi tematici. [...] Bisogna mettere definitivamente fine allo sciamanesimo dei sacerdoti della letteratura. La lotta dei generi letterari è la stessa lotta che avviene fra gruppi e classi sociali, così come qualunque altro conflitto che interviene a livello di sovrastruttura”. Cf. in CHUZHAK, N. (org), *op. cit.*, apud ZALAMBANI, M., *La morte... op. cit.*, Apêndice I, p.161.

Imagem 43. (respectivamente) Contracapa e Capa do livro *Pintura, fotografia, filme*, de László Moholy-Nagy, publicado na Alemanha em 1925 e na Rússia em 1929.

Imagem 44. Capa do livro *América: livro de imagens de um arquiteto*, do arquiteto Erich Mendelsohn (1895–1953), publicado na Alemanha em 1926, com um prefácio de Lissitzky.

Imagem 45. Capa da revista *Sovetskoe foto*, nº 8, 1928. A fotografia utilizada é de um autor anônimo e, provavelmente, foi retirada do livro de Moholy-Nagy, *Pintura, Fotografia, Filme*, de 1925.

Imagem 46. Página da *Sovetskoe foto*, nº 4, abril de 1928.

Na edição de abril de 1928 da revista *Sovetskoe foto*⁵⁶³, um autor anônimo publicou uma **carta** acusando a produção fotográfica de Rodchenko de plágio e formalismo (imagem 46). A carta era composta por quatro blocos: **1.** três pares de fotografias, com seus respectivos dados (fotógrafo, país de origem e ano), **2.** uma nota informativa sobre quem era Rodchenko, **3.** uma conclusão preliminar, e **4.** uma conclusão final. Logo abaixo da assinatura anônima⁵⁶⁴, constava uma nota do editor da revista:

Infelizmente, o exposto acima não é uma piada de abril. O escritório editorial recebeu as seis fotografias do correspondente [anônimo] em forma de recortes de jornais locais e estrangeiros. A partir destes [recortes] fica claro que as fotografias foram tiradas pelos fotógrafos nomeados na carta. As datas foram checadas com atenção⁵⁶⁵.

A própria disposição das imagens já indicava a originalidade das fotografias estrangeiras em detrimento das produzidas por Rodchenko. Na parte superior da página, à esquerda, estava uma fotografia do americano, D. Martin, datada de 1925 (imagem 47). Ao lado desta fotografia, encontrava-se uma fotografia de temática similar (barcos num lago), datada de 1926, de Rodchenko (imagem 48). À esquerda, no meio da página, uma fotografia de chaminé, do alemão A. Renger-Patzsch, datada de 1924 (imagem 49). Do lado direito desta foto, uma fotografia de pinheiros (assim como a chaminé, tomada verticalmente,

⁵⁶³ Entre 1926 e 1927, existiam na URSS 4 revistas (*Sovetskoe kino*, a *Sovetskoe foto*, a *Proletarskoe foto* e a *Novyi Lef*) que eram completamente dedicadas à fotografia, ou possuíam uma seção dedicada à temática (como era o caso da *Sovetskoe kino*). No período entre a *Lef* e a *Novyi Lef*, os integrantes da LEF publicavam suas discussões e trabalhos na *Sovetskoe kino*. Entre 1926 e 1928, Rodchenko foi inclusive o responsável pela seção de “fotografia no cinema” desta revista. Segundo Fabris, a revista *Sovetskoe foto* tinha “como diretriz fundamental a promoção da fotografia amadora”; segundo ela, apesar da revista privilegiar modelos pictorialistas e composições inspiradas nos mestres consagrados da pintura, ela havia se aberto à divulgação de fotografias realizadas por artistas de vanguarda – “possivelmente pelo fato de Rodchenko integrar seu conselho editorial. A partir de meados de 1927, o artista consegue publicar imagens extraídas de *Pintura fotografia filme* (1925), de Moholy-Nagy e de *América: livro de imagens de um arquiteto* (1926), de Erich Mendelsohn, além de várias obras de sua autoria como *Mãe* (1924), *Sacadas* (1925), *Pátio* (1927), *A estação ferroviária Briansk* (1927) e *o retrato de Nikolai Aseev* (1927)”. Cf. FABRIS, A., *op.cit.*, p. 113. (imagens 16, 17, 18, 19, 20, 33, 34, 44 e 45)

⁵⁶⁴ A carta vem assinada por “Um fotógrafo”. Cf. A PHOTOGRAPHER, “An illustrated letter to the editor: at home and abroad”, *Sovetskoe foto*, nº 4, 1928, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p. 243–244, p. 244.

⁵⁶⁵ Texto em inglês: “Unfortunately, the above is no April Fool’s joke. The Editor’s office received all six photographs from the correspondent in the form of clippings from local and foreign newspapers. From these it is clear that the photographs really were taken by the photographers named in the letter. The dates have also been checked carefully”. Cf. *Idem*, p. 243.

de “baixo para cima”), datada de 1927 (imagem 50). Na parte inferior da página, o terceiro e último conjunto de fotografias, à esquerda uma foto de varandas do fotógrafo alemão Moholy-Nagy, está sem datação, e a direita uma foto de Rodchenko – com a mesma temática e tal como os *Balcões* de Moholy-Nagy, tomada de “baixo para cima” (imagens 16, 17, 18, 19 e 20).

A Photographer

A nota informativa sobre Rodchenko afirmava que ele era um artista russo e professor da VKhUTEMAS, o qual explorava “novos caminhos na arte da fotografia” e era famoso por “sua capacidade de ver as coisas à sua própria maneira, de uma forma nova, a partir do seu ponto de vista”⁵⁶⁶. Em seguida, a nota ressaltava que “este talento é agora tão difundido que, se um fotógrafo clica uma fotografia de cima para baixo ou de baixo para cima, as pessoas dizem: ‘ele está fotografando no estilo Rodchenko, está imitando Rodchenko’”⁵⁶⁷.

A Photographer

A *Conclusão preliminar* era uma espécie de afirmação irônica⁵⁶⁸ que terminava por colocar em questão o pretense caráter revolucionário da proposta fotográfica de Rodchenko. A carta era finalizada convidando o leitor a refletir sobre o material apresentado⁵⁶⁹.

47

48

Imagem 47.
MARTIN, D.,
(USA), 1925.

Imagem 48.
RODCHENKO, A.,
Barcos, 1926.

⁵⁶⁶ Texto em inglês: “for his ability to see things in his own way, in a new way, from his own point of view”. Cf. A PHOTOGRAPHER, “An illustrated... op.cit., in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op.cit.*, p. 243.

⁵⁶⁷ Texto em inglês: “This talent is now so widespread that if a photographer takes a photograph from above down, or from below up. people say: “He’s photographing in the Rodchenko style, he’s imitating Rodchenko”. Cf. *Idem*, p. 243.

⁵⁶⁸ “Conclusão preliminar: Os fotógrafos estrangeiros deveriam envergonhar-se por utilizar as realizações da fotografia Soviética com fins imperialistas – e eles, inclusive, estão veiculando como deles” (texto em inglês: “Preliminary conclusion: Foreign photographers should be ashamed of themselves for using the achievements of Soviet photography for their imperialist goals—and they are passing them off as their own, too”). Cf. A PHOTOGRAPHER, “An illustrated... op.cit., in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op.cit.*, p.244.

⁵⁶⁹ “Conclusão final: Deixe que o leitor tire suas próprias conclusões a partir do material apresentado aqui” (texto em inglês: “Let the reader draw his own inferences from the materials presented here”). Cf. *Idem*, *ibidem*.

A. Rodchenko

Rodchenko não pôde publicar sua resposta na mesma revista que o acusou de plagiário. Intitulada *Ignorância em larga escala ou pequenos truques sujos (carta aberta)*, sua resposta foi, então, publicada na edição de junho de 1928 da revista *Novyi Lef*. A *carta aberta* de Rodchenko era direcionada aos editores da *Sovetskoe foto* e datava de 6 de abril de 1928.

A. Rodchenko

Em “Ignorância...”, Rodchenko apresenta, para além de uma defesa pessoal, uma breve reflexão sobre a originalidade na fotografia. Ele inicia sua *carta aberta* questionando as intenções destrutivas inerentes a este tipo de comparação e publicação⁵⁷⁰.

Imagem 49. RANGER-PATZSCH, (Alemanha)
Chaminé, 1924.

50

Imagem 50, 51 e 52. RODCHENKO, A.,
Pinheiros, 1927.

51

52

⁵⁷⁰ A última afirmação da carta aberta de Rodchenko retoma este questionamento ao pedir que a *Sovetskoe foto*, “não seja o coveiro da fotografia contemporânea, seja sua amiga”. (texto em inglês: “*don’t be the grave diggers of contemporary photography, be its friends*”). Cf. RODCHENKO, A., “Large-scale illiteracy or dirty little tricks: open letter”, (*Novyi Lef*, n. 9, 1928), in RODCHENKO, Aleksandr, *Aleksandr Rodchenko experiments for the future: diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlit, New York, Museum of Modern Art, c2005, pp. 204–207, p. 207

A. Rodchenko

Rodchenko aceita a denominação de “investigador de novos caminhos na fotografia”, mas questiona a existência de um modo “Rodchenko” de fotografar. Conforme o fotógrafo russo, “somente uma pessoa iletrada pode falar sobre a propriedade de um ponto”⁵⁷¹. Segundo Rodchenko, se a *Sovetskoe foto* quisesse, poderia criar um inteiro álbum de fotografias de barcos como aquelas. Do mesmo modo, poderia identificar supostos “plágios” entre as fotos de outros fotógrafos soviéticos⁵⁷². Mas isso não teria importância, bem como não faria destas segundas fotografias piores do que aquelas utilizadas como parâmetro de originalidade.

A. Rodchenko

Ao discutir a aproximação entre a sua fotografia e aquela de Renger-Patzsch, Rodchenko afirma a intencionalidade, de sua parte, da similaridade. Pois, segundo ele:

A. Rodchenko

Por centenas de anos, pintores vêm fazendo a mesma velha árvore ‘a partir do umbigo’⁵⁷³. Então, os fotógrafos os seguiram. Quando eu

⁵⁷¹ Texto em inglês: “Only an illiterate person could talk about ownership of a point”. Cf. *Idem*, p. 204.

⁵⁷² Rodchenko teria acrescentado a esta resposta quatro duplas de fotografias (conforme explica Leah Dickerman, quatro destas imagens teriam sido publicadas por ele na *Sovetskoe kino* e outras quatro teriam sido publicadas pela *Sovetskoe foto*). As oito fotografias fariam parte de sua argumentação sobre a inexistência de um “ponto de vista original” na fotografia, bem como questionaria os interesses “revanchistas” por trás da carta da *Sovetskoe foto*. Ao longo do texto ele afirma: “Se nós quiséssemos falar na língua da *Sovetskoe foto*, os plágios de Shaikhet e S. O. Fridliand [1905–1964] seriam bem mais demonstrativos que os meus. Mas, não é isso que eu acho. Eu realmente respeito as fotografias de Shaikhet e as experiências de Fridliand, e o desejo deles de sair do pântano da antiga fotografia. As coisas de primeira-classe vindas do Ocidente não podem deixar de influenciá-los, pois são pessoas vivas” (texto em inglês: “*Is we’re talking in the language of Sovetskoe foto, S. Fridliand’s and Shaikhet’s plagiarism is much more demonstrative than mine. But that’s not what I think. I highly respect the photographs of Shaikhet and the experiments of Fridliand, and their desire to get out of the swamp of old photography. First-class things from the West cannot help but influence them, since they are lively people*”). Cf. RODCHENKO, A., “Large-scale... *op. cit.*”, in RODCHENKO, Aleksandr, *Aleksandr Rodchenko... op. cit.*, pp. 204–207, p. 206. E na nota que ele escreve para acompanhar as ilustrações ele afirma que:

“A. Shaikhet e S. Fridliand não são simples fotógrafos. Eles são famosos e premiados correspondentes-fotográficos soviéticos.

Que tipo de conclusão os editores da *Sovetskoe foto* vão tirar a partir desta justaposição, eu não sei.

Minha conclusão é esta:

Não tenha medo, camarada fotógrafo, dos funcionários da fotografia!

Longa vida à fotografia de esquerda!” (texto em inglês: “*A. Shaikhet and S. Fridliand are not simply similar photographers. They are famous photographer-correspondents, awarded Soviet prizes. What kind of conclusion the editors of Sovetskoe foto will make from these juxtaposition, I don’t know. My conclusion is that: Don’t be afraid, comrade photographers, of the functionaries of photography! Long live left photography!*”). Cf. RODCHENKO, A., “Large-scale... *op. cit.*”, *apud* DICKERMAN, L., *Aleksandr Rodchenko’s... op. cit.*, p. 168. (imagens 53, 54, 55, 56 e 57)

⁵⁷³ Rodchenko chama de “fotografia a partir do umbigo” a fotografia que reproduz os pontos de vista tradicionais da pintura, isto é, um ponto de vista frontal, como se a câmera estivesse posicionada na altura do umbigo. “A fotografia possui o velho ponto de vista, o de um homem de pé sobre a terra e olhando reto para

apresento uma árvore clicada a partir de baixo, como um objeto industrial – uma chaminé – isso cria uma revolução nos olhos do filisteu e do conhecedor do velho estilo de paisagens⁵⁷⁴.

Rodchenko afirma admirar alguns cliques da fotografia ocidental (não soviética), dentre elas estariam, inclusive, as citadas imagens de Renger-Patzsch e Moholy-Nagy. Pois, segundo ele, não importaria “quem criou” a fotografia a partir de vários pontos de vista, mas sim que ela seja utilizada e expandida, até que todos os pontos de vista sejam reconhecidos.

A. Rodchenko

Imagem 53 .
Conjunto de fotografias anexadas por Rodchenko à sua *Carta aberta*: “Verdadeira ignorância ou truque baixo?”, publicada na *Novyi Lef*, nº 6, 1928.

Abb. 1 Abbildungen aus: A. Rodtschenko, Offene Unkenntnis oder ein gemeiner Trick?, An die Redaktion von Sowjetskoje Foto, Nowy Lef, Nr. 6, 1928

frente. O qual eu chamei de ‘clique a partir do umbigo’ – com a câmera pendente na altura do estômago” (texto em inglês: “*Photography possesses old points of view, those of man standing on earth and looking straight ahead. What I call “shooting from the belly button” – with the camera hanging on one’s stomach.*”) Cf. RODCHENKO, A., “Downright ignorance or mean trick?”, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p. 245–248, p.246.

⁵⁷⁴ Texto em inglês: “*For hundreds of years painters kept on doing the same old tree “from the belly button”. Then photographers followed them. When I present a tree taken from below, like an industrial object – such as a chimney – this creates a revolution in the eyes of the philistine and the old-style connoisseur of landscapes*”. Cf. *Idem*, p. 247.

“Não existe algo como fotografia da LEF”⁵⁷⁵

B. Kushner

Em agosto de 1928, no número 8 da revista *Novyi Lef*, os integrantes da LEF, Kushner e Tretiakov, deram continuidade ao debate iniciado pela revista *Sovetskoe foto*. Em sua ***Carta aberta a Rodchenko***, o crítico literário Boris Kushner (1888–1937), num primeiro momento, afirma “concordar plenamente com os princípios” que Rodchenko “elucidou em sua carta aos editores da *Sovetskoe foto*”⁵⁷⁶, para então, num segundo momento, questionar a validade da fotografia “a partir de outros pontos de vista” (de baixo para cima e de cima para baixo).

B. Kushner

Kushner utiliza as fotografias que Rodchenko anexa à “Ignorância em larga...”, para questionar os princípios defendidos por Rodchenko como princípios da “fotografia moderna”:

B. Kushner

Eu encontrei uma sentença desconcertante na sua carta e isso me deixou cético. Esta não diz respeito aos absurdos ataques contra você, dirigidos pelo autor da carta da *Sovetskoe foto*, mas aos princípios da fotografia moderna.

[...]

A necessidade de conduzir uma verdadeira campanha contra o princípio conservador da “fotografia a partir do umbigo” simplesmente não pode explicar a sua preferência decisiva e categórica pela tomada na direção vertical em oposição a todas as outras perspectivas possíveis⁵⁷⁷.

[...]

⁵⁷⁵ Texto em inglês: “*There is no such thing as Lef photography*”. Cf. TRETAKOV, S., “Photo-notes”, (*Novyi Lef*, n. 8, 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, pp. 252–255, 1989, p. 252.

⁵⁷⁶ Texto em inglês: “*wholeheartedly agree with the principles you have elucidated in your letter to the publishers of Sovetskoe foto*”. Cf. KUSHNER, Boris, “Open letter to Rodchenko”, (*Novyi Lef*, n. 8, 1928), PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, pp. 249–251, 1989, p. 249.

⁵⁷⁷ Texto em inglês: “*I do find one sentence in your letter perplexing and it makes me skeptical. It concerns, not the absur attacks against you by the author of the letter to Sovetskoe foto, but the principles of modern photography.*”

[...] *The necessity of waging an active campaign against the conservative principle of “shooting from the belly button” just cannot explain your decisive, categorical preference for the vertical shooting direction as opposed to all other possible perspectives.*

[...] *The weakness of the principle you set forth is emphasized particularly clearly by the photographs appended to your letter*. Cf. KUSHNER, Boris, “Open... op. cit., in PHILLIPS, C., *Photograph in... op. cit.*, p. 250.

A debilidade deste princípio, que você escolheu, é enfatizada de forma particularmente clara nas fotos⁵⁷⁸ que você anexou à sua carta.

54

Imagem 56. FRIDLYAND, S.

Imagem 57. M. H. Flach,
Ponte Hohenzollern, Colônia.

55

Imagem 54. FRIDLYAND, S.,
Torre de rádio Shukhov

Imagem 55. FRIDLYAND, S.

56

57

B. Kushner

Segundo Kushner, das 8 fotos incluídas por Rodchenko, apenas duas fazem uso pleno do princípio (de cima para baixo e de baixo para cima) defendido por Rodchenko. Estas duas fotos, segundo o crítico literário, seriam péssimas fotografias. As imagens em questão tratavam-se das fotos realizadas por Kaufman e Fridliand da torre de rádio

⁵⁷⁸ Kushner afirma saber que, “naturalmente, isto é casual. Você [Rodchenko] incluiu as fotografias com um propósito completamente diferente. Mas o fato que elas testemunham tão contundentemente contra o teu princípio não as torna menos convincentes (texto em inglês: “Of course, this is fortuitous. You included the hotographs for a completely different purpose. But the fact that they testify so strikingly against your principle does not make them any less convincing”). Cf. *Idem, ibidem*.

Shukhov⁵⁷⁹. Muito similares, as duas imagens foram registradas num ângulo de aproximadamente 90º de baixo para cima (imagens 53 e 54). Perspectiva esta que, segundo Kushner, teria transformado “nosso melhor exemplo de arranha-céu tecnológico em um utensílio de cozinha”⁵⁸⁰.

B. Kushner

Segundo Kushner, a melhor fotografia do conjunto (selecionado por Rodchenko) seria a fotografia da ponte ferroviária de H. Flach (imagem 57) – tal fotografia não teria sido registrada a partir da radicalidade do ângulo defendido por Rodchenko, mas de uma suavização deste. Segundo Kushner, a fotografia de Flach teria sido registrada num ângulo de 30º, de baixo para cima, a partir da altura do umbigo. O crítico literário faz uma série de elogios à fotografia de Flach, a qual, segundo ele, “mereceria um livro todo dedicado à sua descrição”⁵⁸¹.

B. Kushner

Um dos motivos pelo qual a foto de Flach se destacaria frente às de Kaufman e Fridliand seria por sua capacidade de “estabelecer uma relação [factual] entre o objeto visível e a peça de engenharia em funcionamento”⁵⁸². Ou seja, o ponto de vista mais interessante, o que mais se ater à realidade⁵⁸³ dos fatos, segundo Kushner, estaria, neste caso, mais próximo ao criticado por Rodchenko (a partir do umbigo). O crítico literário finaliza sua *carta aberta*, colocando dúvida suas próprias afirmações e pedindo que Rodchenko aprofunde as ideias apresentadas em “Ignorância em larga...”.

⁵⁷⁹ A torre de rádio Shukhov foi construída entre 1920 e 1922. Logo após sua construção, a torre se tornou um símbolo de modernidade e desenvolvimento do governo bolchevique. Por muito tempo ela foi exibida em cartões postais e cartazes representando as conquistas da República dos *Soviètes*.

⁵⁸⁰ Texto em inglês: “*our finest example of high-rise technology into a kitchen utensil*”. Cf. KUSHNER, Boris, “Open... *op. cit.*”, in PHILLIPS, C., *Photograph in... op. cit.*, p. 250.

⁵⁸¹ Texto em inglês: “*This kind of photograph is worth a whole book of description*”. Cf. *Idem*, p. 251.

⁵⁸² Texto em inglês: “*establishes an indissoluble link between the visible object and the piece of functioning engineering*”. Cf. KUSHNER, Boris, “Open... *op. cit.*”, in PHILLIPS, C., *Photograph in... op. cit.*, p. 250.

⁵⁸³ Segundo Kushner, as fotografias da torre de rádio Shukhov representariam um grande desrespeito à realidade: “retratar uma torre de rádio, de 150 metros de altura, como uma cesta de pão é desrespeitar a realidade, zombar dos fatos” (texto em inglês: “*depict a 150-meter-high radio tower as a wire bread basket is to fail to respect reality and to scoff at the facts*”). Cf. *Idem, ibidem*. Percebe-se aqui uma aproximação do discurso de Kushner com o discurso oficial defendido por G. Boltanski no texto introdutório do catálogo da exposição “*10 anos de Fotografia Soviética*”, no qual, o objetivo central da fotografia seria o de documentação propagandística do Governo soviético.

S. Tretiakov

Tretiakov, em *Foto-notas*, também coloca em questão a perspectiva fotográfica (“a partir de outros pontos de vista”) de Rodchenko. Entretanto, Tretiakov o faz partindo de um pressuposto diferente de Kushner. Para o *factógrafo*⁵⁸⁴, o mais importante seria “o objetivo (propósito) da fotografia e o porquê você precisa fotografar isto, e então achar o meio mais racional para fotografar e os seus pontos de vista”⁵⁸⁵.

S. Tretiakov

Tretiakov faz questão de ressaltar que a perspectiva fotográfica defendida por Rodchenko não corresponderia ao “estilo LEF de fotografar”. Segundo ele, não existiria uma fotografia “à LEF”. A LEF defenderia, a seu ver, uma fotografia construída de acordo com o objetivo por trás daquela imagem a ser realizada. Para Tretiakov, fotografar “de baixo para cima” e “de cima para baixo” não significaria, obrigatoriamente, realizar uma fotografia de esquerda.

O *factógrafo* coloca em questão, também, a proposta de retrato fotográfico apresentado por Rodchenko no texto “*Contra o retrato...*”. Segundo Tretiakov, a ideia de “instantâneos fotográficos”⁵⁸⁶, não deveria ser vista como uma “lei universal” para a realização de um retrato. “Existem retratos e retratos, ou seja, existem diferentes metas”⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ Tanto Kushner como Tretiakov eram ligados à teoria da *factografia*, entretanto, Kushner realiza mais um papel de crítico e teórico literário, enquanto Tretiakov produziu textos *factográficos* e mesmo reportagens compostas por textos e fotografias. Conferir subcapítulo “3.5. ‘Romanticidas’” do capítulo 3. Segundo Zalambani, Tretiakov teria sido um dos grandes expoentes da *factografia*. Cf. ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall'avanguardia al “realismo socialista”*, Roma, Carocci, 2003, p. 112.

⁵⁸⁵ Texto em inglês: “the aim (purpose) of the photograph and why you have to take it, and then finding the most rational means for the actual photographing and the points of view”. Cf. TRETYAKOV, S., “Photo-notes... op. cit., in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op. cit.*, p. 252.

⁵⁸⁶ Segundo Tretiakov, se o objetivo é retratar a pessoa em seu cotidiano, então essa proposta defendida por Rodchenko realmente seria a melhor. Pois “as pessoas geralmente escondem o seu eu real, o habitual e se fazem fotografar parecendo inusuais, muito especiais, heroicas” (texto em inglês: “People generally conceal their real, ordinary selves and have themselves photographed looking unusual, very special, heroic”). Cf. TRETYAKOV, S., “Photo-notes... op. cit., in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op. cit.*, p. 253. Ao longo de seu texto, Tretiakov, inclusive, discorre sobre a dificuldade em se retratar as pessoas em seu cotidiano, de forma não “fictícia”. Ele chega a citar o exemplo de quando tentou fotografar uma operária em seu momento de trabalho, numa fábrica: “Quando eu apontei a câmera a uma mulher que estava girando alguns tijolos, ela imediatamente retirou o lenço [da cabeça], e quando eu perguntei o porquê ela fez aquilo, ela replicou: ‘Porque eu deveria sair [na fotografia] como uma mulher velha?’” (texto em inglês: “I pointed the camera at a woman who was turning some bricks, this she immediately took off her kerchief, and to my question why she had done that, she replied: ‘Why should I come out looking like an old woman?’”) Cf. *Idem*, p. 254.

⁵⁸⁷ Texto em inglês: “there are portraits and portraits, i.e., there are different goals”. Cf. TRETYAKOV, S., “Photo-notes... op. cit., in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op. cit.*, p. 253. Para exemplificar os diferentes objetivos que podem motivar um retrato, Tretiakov aponta as diferenças entre uma fotografia feita para uso policial, uso médico (clínico), uso antropológico, entre outros. Cf. *Idem*, pp. 253–254.

4.4.4. de gerais a líderes operários...

A. Rodchenko

Apesar de, em *Os caminhos da fotografia contemporânea*, Rodchenko afirmar ter dificuldade para escrever⁵⁸⁸, ele dá continuidade ao debate por meio de três textos; “Os caminhos...”, *Caderno de notas da LEF* e *Advertência!* publicados respectivamente em setembro, outubro e novembro de 1928, na *Novyi Lef*.

A. Rodchenko

Publicado na *Novyi Lef* número 9, “Os caminhos...” foi um dos textos mais extensos de Rodchenko. Nele, o fotógrafo esforçou-se por responder às questões levantadas por Kushner e explicar suas perspectivas fotográficas. Na primeira parte do texto, Rodchenko reconstruiu alguns passos da história da arte, de modo a afirmar que, não só se havia dado pouca atenção à questão do “ponto de vista”, como também, historicamente, o “ponto de vista a partir do umbigo” corresponderia às demandas da arte burguesa. Nestes termos, a utilização de outros “pontos de vista”, adquiriria, segundo ele, o papel pedagógico-revolucionário⁵⁸⁹ de ampliar o campo de visão do homem e romper os paradigmas da arte burguesa. “Nós, educados para ver o habitual, o já instaurado, devemos descobrir o mundo do visível. Devemos revolucionar nosso pensamento visual”⁵⁹⁰.

Em seguida, Rodchenko discute a contemporaneidade na fotografia. Segundo ele, diferentemente da pintura, a câmera fotográfica

⁵⁸⁸ “É difícil para mim, escrever, meu pensamento é mais visual, eu termino com fragmentos de pensamentos” (texto em inglês: “It’s hard for me write, my thinking is visual, I end up with separate bits of a thought”). RODCHENKO, A., “The paths of contemporary photography”, (*Novyi Lef*, n. 9, 1928), in *Aleksandr Rodchenko experiments for the future: diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlit, New York, Museum of Modern Art, pp. 207–212, 2005, p. 209.

⁵⁸⁹ Para Rodchenko, realizar fotografias a partir de “pontos de vista” inusuais, causaria choques visuais no espectador, capazes de romper com os hábitos criados ao longo dos séculos de predomínio pictórico. Segundo Dickerman, vertigem e desorientação se transformariam, para Rodchenko em forças produtivas, capazes de obrigar o observador a realizar realocações conscientes – expandindo o seu pensamento visual. Cf. DICKERMAN, Leah, *Aleksandr Rodchenko’s... op. cit.*, p. 173. Conforme discutido anteriormente, esta perspectiva defendida por Rodchenko se aproximaria das discussões em torno da noção de *estranhamento* de Chklóvskii.

⁵⁹⁰ Cf. RODCHENKO, A., “Los caminos de la fotografia moderna”, (*Novyi LEF*, n. 10, 1928), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 199–200, 2008, (catálogo da exposição)

seria o meio de representação típico da contemporaneidade⁵⁹¹. Pois, segundo ele:

A. Rodchenko

A. Rodchenko

As cidades contemporâneas, com seus prédios de vários andares, [...] trens, automóveis, a publicidade luminosa e espacial, transatlânticos, aviões – todas estas coisas que você [Kushner] descreveu maravilhosamente em seu artigo ‘Cento e três dias no Oeste’, todas estas coisas, quer você goste ou não, têm deslocado a psicologia tradicional da percepção visual, ainda que só um pouco.

Parece até que só a câmera fotográfica está apta a representar a vida moderna⁵⁹².

Assim sendo, de acordo com o fotógrafo russo, o “novo, real e rápido”⁵⁹³ meio de representação deveria ser utilizado de acordo com suas próprias potencialidades e não de acordo com os cânones da pintura. Caso contrário, “o que será do fotógrafo e repórter soviético, se o seu pensamento visual estiver repleto de autoridades do mundo da arte, com composições de arcanjos, Cristos e lordes?”⁵⁹⁴.

A. Rodchenko

Imagem 58. RODCHENKO, A., contracapa e capa da revista *Novyi Lef*, nº 8, 1928.

⁵⁹¹ Rodchenko ressalta o falso realismo de muitas das fotografias realizadas “a partir do umbigo”. Apesar de estas imagens responderem aos cânones de nosso pensamento visual, elas não corresponderiam à realidade. Pois, quando estamos caminhando na rua e olhamos para um prédio, por exemplo, o vemos obliquamente de baixo para cima. A título de exemplo, ele anexa ao texto “Os caminhos...” algumas imagens. Dentre elas, duas imagens de um mesmo prédio, ambas retirada do livro *Amerika*. Segundo ele, das duas fotos, uma teria sido realizada de acordo com os cânones da fotografia de um prédio (tentando corrigir sua distorção) e a outra teria sido fotografada de forma “honesta”, como qualquer transeunte veria se olhasse para cima, enquanto passasse embaixo deste prédio. (imagens 59 e 60)

⁵⁹² Texto em inglês: “*The contemporary city with its multistory buildings, sp [...] trams, automobiles, light and space advertisements, ocean liners, airplanes – all of the things that you so marvelously described in your article ‘One Hundred and Three Days in the West’, all of this, like it or not, has shifted the customary psychology of visual perception, though only a little. It would seem that only the photo camera is capable of representing contemporary life*”. Cf. RODCHENKO, A. “The paths of... op. cit., Aleksandr Rodchenko... op. cit., p. 210.

⁵⁹³ Texto em inglês: “*the new, rapid, real representer of the world*”. Cf. *Idem*, p. 208.

⁵⁹⁴ Texto em inglês: “*What will the Soviet photographer and reporter be like if his visual thought is stuffed by the authorities of world art with compositions of archangels, Christs, and Lords?*”. Cf. RODCHENKO, A. “The paths of... op. cit., Aleksandr Rodchenko... op. cit., p. 210.

A. Rodchenko

Na segunda parte do texto, Rodchenko discute as imagens criticadas por Kushner e reafirma as ideias apresentadas no texto “Ignorância...”. Segundo Rodchenko, das duas fotografias criticadas por Kushner, apenas a de Fridliand mereceria a crítica, pois a fotografia realizada por Kaufman fazia parte de uma série de fotografias que “ele clicou ao redor da torre, a partir de vários pontos de vista, e naquele caso, no cinema, os pontos de vista dele estavam em movimento”⁵⁹⁵.

A. Rodchenko

Rodchenko, ao defender a fotografia de Kaufman, estava defendendo a série fotográfica⁵⁹⁶ em oposição à fotografia única, de pretensão valor artístico, e perspectivas eternizantes⁵⁹⁷. Segundo ele, “o objeto deve ser visto em uma série de fotos diferentes, [tomadas a partir] de diferentes pontos de vista e posições, como se olhássemos ao seu redor, e não como se espiássemos através de um buraco de fechadura”⁵⁹⁸.

A. Rodchenko

Vou resumir: a fim de ensinar o homem a ver a partir de novos pontos de vista, é necessário fotografar objetos comuns, conhecidos a partir de pontos de vista completamente inesperados e em posições inesperadas,

⁵⁹⁵ Texto em inglês: “*he shot round the tower from various viewpoints, and for that matter, in the cinema his viewpoints are in motion*”. Cf. *Idem*, p. 211.

⁵⁹⁶ As séries fotográficas de Rodchenko deveriam ser constituídas por inúmeras fotos, registradas a partir de vários “pontos de vista” e realizadas em momentos e situações diferentes. Tais séries possuíam também, segundo ele, um valor documental. Cf. RODCHENKO, A. “The paths of... *op. cit.*, Aleksandr Rodchenko... *op. cit.*, p. 211. Sobre isso, conferir, também, os subcapítulos “4.3. ‘A fotografia está suplantando a pintura. A pintura resiste e não quer se render’” e “4.4.1. ‘O cinema e o foto-olho devem criar os seus próprio pontos de vista’” deste capítulo 4. Ainda sobre esta discussão, caberia uma reflexão sobre a imagem constituinte da capa e da contracapa do número 8 da *Novyi Lef* – produzida por Rodchenko. A imagem em questão era composta por: uma tira de contato (com fotografias de prédios e ruas, realizadas “a partir de vários ângulos”); informações da edição da revista (nome, ano, número etc.); duas fotografias (aparentemente “exóticas”) independentes entre si; e uma forma geométrica, vermelha, em segundo plano (responsável por interligar os elementos da composição). Em *Caderno de notas da Lef*, Rodchenko escreveu: “Não, África, por nada... Bem aqui em casa, [devemos] descobrir como achar algo completamente novo” (texto em inglês: “*No Africa at all... Right here at home, know how to find something completely new*”). Cf. RODCHENKO, A., “Lef notebook”, *Novyi Lef*, n. 10, 1928, in *Aleksandr Rodchenko experiments for the future : diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlit, New York, Museum of Modern Art, pp. 199–204, p 2005, 201. (imagem 58)

⁵⁹⁷ Segundo Rodchenko, a “*photo-picture*” (fotografia única, eternizante) seria o tipo de fotografia privilegiado pela *Sovetskoe foto*. Possivelmente, ao afirmar isto, ele estaria criando uma oposição entre a fotografia de Fridliand e a de Kaufman e, deste modo, reforçando a defesa da foto de Kaufman, pois, de acordo com Rodchenko, “qualquer ponto de vista pode arruinar a impressão do real”. Conforme apontado anteriormente, Fridliand era um fotógrafo muito elogiado pela *Sovetskoe foto*, enquanto Kaufman era um fotógrafo e cineasta ligado à LEF e irmão de D. Vertov. (texto em inglês: “*any point of view can ruin the actual impression*”). Cf. *Idem, ibidem*.

⁵⁹⁸ Texto em inglês: “*the object must be seen in several different photos from different viewpoints and positions, as though looking around it, and not as though peeking through one keyhole*”. Cf. RODCHENKO, A. “The paths of... *op. cit.*, Aleksandr Rodchenko... *op. cit.*, p. 211.

e fotografar os novos objetos a partir de vários pontos de vista, dando assim uma impressão completa do objeto⁵⁹⁹.

Rodchenko finaliza o texto com a conclusão de que “nós não vemos o que olhamos”⁶⁰⁰ e conclamando aos fotógrafos de esquerda a “fotografar a partir de todos os pontos de vista, menos do ‘umbigo’, até que todos os pontos de vista sejam reconhecidos”⁶⁰¹.

A. Rodchenko

Imagem 59.

(à esquerda) KNUD LONBERG-HOLM, *O prédio woolworth, Nova York, C.1924.*

Imagem 60.

Anônimo, foto utilizada por Rodchenko como ilustração do texto “Os caminhos da fotografia contemporânea”, publicado na *Novyi Lef*, nº 9, 1928.

Na *Novyi Lef* número 10, Rodchenko publicou o texto *Caderno de notas da LEF*. De acordo com John Bowlit, o texto teria sido escrito por Rodchenko em 1927. Diferentemente do texto anterior (“Os caminhos...”, set. de 1928), este segundo texto tinha um caráter mais introspectivo. Sua estrutura narrativa era muito próxima da de um diário⁶⁰². Em “*Caderno...*” Rodchenko registrou, de forma pouco sistemática, reflexões

A. Rodchenko

⁵⁹⁹ Texto em inglês: “*I shall summarize: in order to teach man to see from new viewpoints, it is necessary to photograph ordinary, well-known objects from completely unexpected viewpoints and in unexpected positions, and photograph new objects from various viewpoints, thereby giving a full impression of the object*”. Cf. *Idem*, p. 211.

⁶⁰⁰ Texto em inglês: “*we don’t see what we’re looking at*”. Cf. *Idem, ibidem*.

⁶⁰¹ Texto em inglês: “*photograph from all viewponits, except the ‘navel’, until all viewpoints ar recognized*”. Cf. RODCHENKO, A. “The paths of... *op. cit.*, Aleksandr Rodchenko... *op. cit.*, p. 212.

⁶⁰² Possivelmente, a estrutura próxima ao diário, reflita certa influência das discussões sobre a literatura *factográfica*. Cf. subcapítulo “3.5. ‘Romanticidas’” do capítulo 3. Segundo Dickerman, após certa insistência de Tretiakov, Rodchenko publicou, em fevereiro de 1927 (na *Novyi Lef*, nº 2), as cartas que ele enviara, em 1925, durante sua estadia na França, para Stepanova. Dickerman ainda afirma que as cartas de Rodchenko teriam sido citadas por Chuzhak, no texto *The Literature of Life–Construction*, como um exemplo de literatura *factográfica*. Cf. DICKERMAN, L., “The Fact... *op. cit.*, p. 140.

sobre as suas condições de trabalho e suas expectativas fotográficas, em alguns momentos o texto adquiria um caráter quase de desabafo⁶⁰³.

Imagem 61.
RODCHENKO, A.,
fotografias da série
Vidro e luz, 1928.

61

Na primeira parte deste texto, Rodchenko reafirma o interesse central do efeito de *estranhamento*⁶⁰⁴, bem como o caráter documental da fotografia em detrimento da pintura⁶⁰⁵. Na segunda parte do texto, ele se concentra mais nas questões ligadas ao seu cotidiano de trabalho.

⁶⁰³ “Eles dizem: Nós estamos cansados das imagens de Rodchenko – tudo é fotografado de cima para baixo ou de baixo para cima. Mas todo mundo tem fotografado do “meio para o meio” – por cerca de cem anos: não só eu deveria, mas todo mundo deveria tirar fotos de baixo para cima e de cima para baixo” (texto em inglês: “*They say: we’re sick of Rodchenko’s pictures—everything’s photographed from the top down or the bottom up. But they’ve been taking pictures from “the middle to the nuddle”—tor about a hundred years; not only should I, but the majority should take pictures from the bottom up and the top down*”). Cf. RODCHENKO, A., “Lef notebook”, (*Novyi Lef*, n. 10, 1928), in *Aleksandr Rodchenko experiments for the future: diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlit, New York, Museum of Modern Art, pp. 199–204, 2005, p. 199.

⁶⁰⁴ “Ensinam-nos [...] a ver tudo de acordo com as regras de composição de nossos avôs. Mas nós precisamos revolucionar as pessoas, para que elas possam ver a partir de todos os pontos e com todos os tipos de iluminação” (texto em inglês: “*we are taught [...] to see everything according to the rules of grandma’s composition. But we need to revolutionize people so that they can see from all points and in all kinds of light*”). Cf. *Idem*, p. 200.

⁶⁰⁵ Em “Caderno...”, Rodchenko afirma que documentos e textos históricos, especialmente produzidos por museus, deveriam ser ilustrados preferencialmente com fotografias. Cf. RODCHENKO, A., “Lef... *op. cit.*”, in *Aleksandr Rodchenko... op. cit.*, p. 201. Ao questionar o registro documental pictórico, Rodchenko estaria questionando o grau de cientificidade e veracidade factual dos mesmos. Em oposição ao registro sintético da pintura, Rodchenko propõe a fotografia e a combinação de registros documentais (textuais, visuais e auditivos) enquanto fontes de conhecimento, análise e investigação dos fatos. Cf. *Idem, ibidem*.

Rodchenko evidencia sua insatisfação frente à valorização hegemônica da produção estrangeira (em detrimento da arte de vanguarda russa)⁶⁰⁶; questiona as condições de trabalho e as prioridades das instituições russas⁶⁰⁷; e aponta uma espécie de menosprezo e rejeição à LEF, presente no ambiente russo⁶⁰⁸.

A. Rodchenko

O terceiro texto, publicado na *Novyi Lef* número 11, era uma espécie de continuação do texto “*Os caminhos...*”. O texto era dirigido diretamente a Kushner e era pautado praticamente pela defesa do “como” fotografar em detrimento do “que” fotografar⁶⁰⁹. Neste texto, Rodchenko criticava abertamente o “fetichismo dos fatos”⁶¹⁰ e apontava

⁶⁰⁶ Assim como em “Ignorância ...”, em “Caderno...” Rodchenko se lamenta da grande quantidade de artigos que discutem a arte estrangeira em detrimento da arte russa. Ele também reclama da alta veiculação de fotografias e obras de artistas do Ocidente. Especulando sobre o porquê desta preferência, Rodchenko afirma que “escrever sobre estrangeiros – antes de tudo, é [sinônimo] de cultura (ou seja, o escritor será respeitado no trabalho), e, por fim, é mais fácil, menos preocupante – você não será acusado de tendenciosidade”. (texto em inglês: “*writing about foreign – first of all, that’s culture (meaning the person writing will be respected at work), and then, it’s easier, less worrisome – you won’t be accused of tendentiousness*”). Cf. *Idem*, p. 202.

⁶⁰⁷ “‘Camarada Rodchenko, nos estamos procurando você o dia todo...’

‘Qual é o problema?’

‘Amanhã é o primeiro de maio. Nós temos que decorar o clube, foi decidido destinar 200 rublos para a decoração [...]’

Um me se passa, e o mesmo, novamente.

[...]

E o clube em si, tem as paredes sujas, os móveis descascados, o relógio quebrado etc.”. (Texto em inglês: “‘*Comrade Rodchenko, we’ve been looking for you today... ‘What’s the matter?’ tomorrow’s May ist. We have to decorate the club, it’s been resolved to assign 200 rubles for the decoration [...] A month goes by, the same thing again. [...] And the club itself has dirty walls, the club has torn furniture, the clock in the club is broken etc.*”). Cf. RODCHENKO, A., “Lef... *op. cit.*”, in *Aleksandr Rodchenko... op. cit.*, p. 203.

⁶⁰⁸ “Na Gosizdat eles me disseram diretamente: ‘Você é um talentoso artista A.M. [Aleksandr Mikhailovich Rodchenko], e um bom sujeito, então porque você precisa’ – eles disseram – ‘de tudo isso LEF e Construtivismo’ (texto em inglês: “*In Gosizdat they told me straight out: ‘You’re a talented artist, A.M., and a good fellow, so why do you need’ – they said – ‘all this LEF and Constructivism’*”). Cf. *Idem*, p. 202.

⁶⁰⁹ “Um fato mau e simplesmente fotografado não é uma atividade cultural nem tampouco um valor cultural. Não há nenhuma revolução no fato de que, ao invés de um retrato de um general, as pessoas passem a fotografar os líderes trabalhadores com a mesma abordagem de quando sob o velho regime ou sob influências artísticas do Ocidente” (texto em inglês: “*A poorly and simply photographed fact is not a cultural activity nor a cultural value in photography. There’s no revolution in the fact that instead of a portrait of a general, people have started photographing the workers’ leaders with the same photographic approach as under the old regime or under the influence of the artistic West*”). Cf. RODCHENKO, A., “Warning!”, (*Novyi Lef*, nº 11, 1928), in *Aleksandr Rodchenko experiments for the future: diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlit, New York, Museum of Modern Art, pp. 212–214, 2005, p. 213.

⁶¹⁰ “considerando que a coisa mais importante na fotografia é o que você clica e não como você clica, certos camaradas da LEF estão advertindo contra a ‘facilitação’ do experimento, contra o formalismo na fotografia e ao fazê-lo, eles caem na armadilha da estética do asceticismo e do filistinismo. É preciso mostrar aos camaradas que tal fetichização do fato não é apenas desnecessária, como está danificando a fotografia” (texto em inglês: “*Considering that the most important thing is what to shoot, and not how to shoot, certain comrades from LEF are warning against the “easelization” of experiment, against formalism in photography, and in so*

que, mesmo os *factógrafos* se preocupariam com a forma. Nas palavras de Rodchenko: “Vocês adoradores do fato, não escrevem de modo tão simplificado”⁶¹¹.

A. Rodchenko

Em *Advertência!* Rodchenko retoma a querela com a pintura para justificar a contemporaneidade da fotografia e a importância do “como” fotografar. Segundo ele:

A. Rodchenko

Nós não estamos combatendo a pintura de cavalete por que ela é estetizante, mas por que ela não é contemporânea, sua representação é tecnicamente fraca, pesada, única, e não pode servir às massas. Nós não estamos realmente lutando com a pintura (ela vai morrer de qualquer jeito), mas com ‘a fotografia que se parece com a pintura’, ‘que se parece com a gravura’, ‘que se parece com o desenho’⁶¹².

A. Rodchenko

Em seguida, Rodchenko afirma que novos modos de fotografar deveriam ser pesquisados e experimentados. Pois o “que” fotografar todos saberiam – o que ainda não se sabia era o “como” fazer isso. E o “como” teria fundamental importância. Pois, segundo ele, ao se privilegiar apenas o tema (o fato), acabava-se transformando a fotografia numa “arte de cavalete”⁶¹³. Em observação crítica explicitamente endereçada aos partidários da *factografia*, Rodchenko salienta: “Um fato simplesmente fotografado pode ocultar uma pintura, [assim como] um fato simplesmente descrito esconde um romance”⁶¹⁴.

doing they fall into the trap of the aesthetics of ascetism and philistinism. The comrades must be shown that such a fetishization of fact is not only unnecessary but is damaging to photography”). Cf. Idem, p. 212.

⁶¹¹ Texto em inglês: “You worshipers of fact do not write them so simply either”. Cf. RODCHENKO, A., “Warning... *op. cit.*, in Aleksandr Rodchenko... *op. cit.*, p. 213.

⁶¹² Texto em inglês: “We are fighting against easel painting not because it is aestheticized but because it is not contemporary, its representation is technically weak, cumbersome, unique, and cannot serve the masses. We are not really fighting with painting (it will die out anyway), but with photograph that ‘looks like painting’, ‘looks like etching’, ‘looks like engraving’, ‘looks like drawing’”. Cf. *Idem, ibidem*.

⁶¹³ Conforme discutido no capítulo 1, ao se referir à “arte de cavalete”, Rodchenko se referia, na verdade, à arte burguesa, a arte que, segundo ele, desconsideraria as relações histórico-sociais e não teria uma finalidade prática na dinâmica social. Conferir TARABUKIN, N., *op. cit.*, p. 49.

⁶¹⁴ Texto em inglês: “the fact simply photographed can cover painting, and a fact simply describer cover a novel”. Cf. RODCHENKO, A., “Warning... *op. cit.*, in Aleksandr Rodchenko... *op. cit.*, p. 213.

4.4.5.

“Quando duas personagens brigam, a que tem razão é, habitualmente, uma terceira”⁶¹⁵

B. Kushner

Em dezembro de 1928, no número 12 da revista *Novyi Lef*, Kushner, supostamente a pedido dos demais integrantes da LEF⁶¹⁶, responde aos textos de Rodchenko. Em **“Execução de um pedido”**, Kushner reafirma a primazia do “que” fotografar em detrimento do “como”. Segundo Kushner, à diferença da afirmação de Rodchenko, fotografar líderes operários ao invés de generais representaria uma grande revolução. Pois, para que essa alteração de conteúdo pudesse se dar, teria sido necessária uma inteira Revolução Proletária. A Revolução de Outubro seria, para Kushner, uma revolução dos fatos⁶¹⁷, desta forma, estes deveriam vir sempre em primeiro lugar.

B. Kushner

A questão da forma, do “como”, adquiriria, para Kushner, um valor secundário. E, nesse âmbito, para o crítico literário, a URSS ainda estaria bastante atrasada em relação à Europa Ocidental e à América. “Nós ainda não conseguimos produzir nada que já não foi visto e comentado nos países burgueses, capitalistas”⁶¹⁸. Segundo Kushner, na fotografia, assim como na tecnologia “nós simplesmente nos propusemos a entrar em dia com a tecnologia dos países capitalistas e ultrapassá-los, mas ainda temos um longo caminho a percorrer nesse sentido”⁶¹⁹.

⁶¹⁵ EISENSTEIN, S., “Nosso *Outubro*. Para além do encenado e do não-encenado”, *Kino*, março de 1928, *apud* ALBERA, F., *op. cit.*, p. 187.

⁶¹⁶ Kushner inicia com a seguinte afirmação: “Meus companheiros da *Novyi Lef* pediram que eu repondesse o texto “Advertência” de Rodchenko, publicado no número décimo-primeiro [da *Novyi Lef*]” (texto em inglês: “*My comrades in Novyi lef have asked me to respond to A. Rodchenko's “A Caution.” published in the eleventh issue*”). Cf. KUSHNER, B., “Fulfilling a request”, (*Novyi Lef*, n. 11 (12), 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, pp. 267–269, 1989, p. 267.

⁶¹⁷ Conferir subcapítulo “3.5.2. A dissolução do Enredo” do capítulo 3.

⁶¹⁸ Texto em inglês: “*we have not yet managed to produce anything that has not already been seen and talked about in the bourgeois, capitalist countries*”. Cf. *Idem*, p.268.

⁶¹⁹ Texto em inglês: “*we have simply set ourselves the aim of catching up with the technology of the capitalist countries and of overtaking it, but we still have a long way to go in this*”. TRETAKOV, S., “From the editor”, (*Novyi Lef*, n. 11 (12), 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, pp. 270–272, 1989, p. 268.

S. Tretiakov

Tretiakov, que, segundo Zalambani⁶²⁰, foi o grande nome da “*factografia*”, interveio novamente no debate, criticando seja as premissas de Kushner seja as de Rodchenko. Tretiakov propôs, então, o “porquê” (isso é, a ênfase na função) da fotografia enquanto um passo anterior e determinante do “como” e do “que”.

S. Tretiakov

A intervenção de Tretiakov veio ainda nessa edição de número 12 da revista *Novyi LEF*. Sua intervenção consistiu numa espécie de adendo ao texto de Kushner, uma ***Nota do editor***, na qual Tretiakov dá continuidade às ideias apresentadas por ele em *Foto-notas*, mas, desta vez, critica abertamente Kushner e Rodchenko⁶²¹.

S. Tretiakov

Numa argumentação muito próxima à de Rodchenko, Tretiakov afirma que o erro de Kushner estava em não se preocupar com a forma de apresentação dos fatos⁶²². Já Rodchenko erraria, segundo o *factógrafo*, ao dar demasiada atenção à questão estilística. Tretiakov retoma a noção de “encomenda social” e defende que a clássica querela “forma” e “conteúdo”, deveria ser conjugada por intermédio do ponto de vista funcional, “o porquê”.

S. Tretiakov

Entretanto, segundo Tretiakov, o próprio Rodchenko teria consciência disto, caso contrário ele não teria escrito: “Nós não estamos combatendo a pintura de cavalete porque ela é estetizante, mas por que ela não é contemporânea, sua representação é tecnicamente fraca, pesada, única, e não pode servir às massas”.

S. Tretiakov

Tretiakov finaliza sua ***Nota do editor***, apresentando algumas ideias de como, na prática, a função poderia direcionar a forma e o conteúdo na fotografia:

Quando uma manifestação é fotografada, um entre vários objetivos podem estar operando.

⁶²⁰ ZALAMBANI, M., *op. cit.*

⁶²¹ “O editor acredita que ambos, “Atenção!”, de Rodchenko, e a resposta de Kushner incorrem num erro radical, que vem da negligência de uma abordagem funcional da fotografia” (texto em inglês: “*The Editor believes that both Rodchenko’s “A Caution” and Kushner’s response contain a radical mistake, one that comes from the disregarding the functional approach to photography*”). Cf. TRETIAKOV, S., “From... *op. cit.*”, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op.cit.*, p. 270.

⁶²² De acordo com Tretiakov, Rodchenko ao falar que não existiria revolução na substituição de retratos de generais por retratos de líderes operários, se referia à revolução visual e artística. E, neste âmbito, ele teria razão. Cf. *Idem, ibidem*.

S. Tretiakov

Se você quer mostrar as multidões de pessoas, é melhor capturar a fotografia de cima, na vertical.

Se você quer mostrar a composição social, você deveria fotografar diretamente, selecionando pontos nos quais as roupas das pessoas possam indicar suas profissões, e nos primeiros planos, realizar *close up*.

Se você quer mostrar o avanço impetuoso da manifestação, os pés poderiam se revelar o elemento mais importante, e um ângulo inclinado poderia criar a ilusão da emanação de uma lava humana (uma indicação puramente estética).

Se você quer mostrar as demandas da manifestação, você deveria fotografar os cartazes, na maior escala possível, e assegurar-se de que as letras sejam legíveis.

Se você quer mostrar a massa humana cristalizada em torno de uma força motora central, você poderia efetuar uma dupla exposição: a uma foto da exposição, clicada de cima, você pode adicionar uma construção análoga (um formigueiro, abelhas num favo de mel, os anéis de crescimento de um tronco, limalhas de metal em torno de um imã etc.)⁶²³.

Os textos de Tretiakov e Kushner foram publicados no último número da revista *Novyi Lef*, a qual encerrou definitivamente sua publicação no fim do ano de 1928. O debate textual sobre a fotografia da LEF, ao que tudo indica, se encerrou com a revista, o que possivelmente não signifique que tenha se esgotado.

Imagem 62,
RÓDCHENKO, A.,
Usina elétrica (foto-
reportagem e fotos
para a revista
Daesh, nº 12),
1929.

⁶²³ Texto em inglês: “When a demonstration is being photographed, any of several different aims may be operating. if you want to show the crowds of people, it's best to take the photograph from above, vertically. if you want to show the crowd's social composition, you should shoot point-blank, selecting points where a person's clothes indicate his profession, and people in the foreground should be taken close up. if you want to show the demonstration's impetuous forward rush, feet might prove to be the most effective element; and an angle of gradient might create the illusion of human lava pouring forth (a purely aesthetic assignment). If you want to show the demonstration's demands you should photograph the posters in as large a scale as is possible, and make sure that the captions come out distinctly. If you want to show the human mass crystallizing around a central driving force, you can make a double exposure: to a photo of the demonstration taken from above you can add a shot of an analogous construction (an anthill, bees in their honeycombs, the growth rings a tree trunk, metal filings around a magnet)”. Cf. TRETYAKOV, S., “From... op. cit., in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography...* op.cit., p. 727.

Imagem 63 e 64.
RODCHENKO, A., AMO
(respectivamente, capa e
foto-reportagem para a
revista Daesh, nº 14), 1929.

Em 1931, de acordo com Phillips, teria sido publicado, dentro da coletânea de artigos *Izofront* (Frente das Artes Visuais), uma espécie de “Programa da Seção de fotografia do grupo Outubro”⁶²⁴. O texto era datado de 1930 e intitulado “Documentos do [grupo] Outubro”.

O grupo Outubro foi criado no início de 1928. De acordo com Albera, o grupo teria sido fundado pelo comunista alemão Alfred Kurella (1895–1975), os irmãos Aleksandr Vesnin (1883–1959), Victor Vesnin (1882–1950) e Aleksei Gan. Teriam integrado o grupo, em suas diversas fases: Aleksandr Deineka (1899–1969), Aleksander Rodchenko, Boris Ignatovich (1899–1976), Bela Uitz (1887–1972), Diego Rivera (1886–1957), Dmitry Moor (1883–1946), El Lissitzky, Esfir Shub (1894–1959), Gustave Klutskis, Matza, N. K. Russalov, Moisei Ginzburg

⁶²⁴ Cf. ANONYMOUS, “Program of the October Photo Section”, (1930), *Izofront*, Moscou, 1931, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, p. 283–285, 1989.

(1892–1946), Sergei Senkine (1894–1963), Serguei M. Eisenstein, Solomon B. Telingater (1903–1969) e Vladmir Tatlin⁶²⁵.

O manifesto do grupo, lançado em 5 de junho, no *Pravda*, poderia ser visto como uma derradeira tentativa de radicalização internacionalista frente à consolidação crescente do “Realismo Heroico” e do “Socialismo num só país”. No manifesto, são ressaltadas duas tarefas centrais: “a) a propaganda ideológica (por intermédio da pintura, do muralismo, da foto, do cinema); b) a produção e a organização imediata do *byt* coletivo (arquitetura, artes decorativas, industriais)”⁶²⁶.

A seção de fotografia do grupo Outubro foi fundada dois anos após seu surgimento, em fevereiro de 1930. O programa da seção de fotografia registrava a rejeição do grupo, seja ao “realismo naturalista” propagado pela AKhRR⁶²⁷, seja às experiências abstratas de supostos “esquerdistas” como Man Ray e Moholy-Nagy. Em troca, eles propunham uma “fotografia revolucionária, materialista, justificada socialmente e tecnicamente bem equipada; capaz de responder ao objetivo de propagandear e agitar em prol de um modo de vida socialista e de uma cultura comunista”⁶²⁸. O grupo defendia o método de estudo coletivo e a vinculação de todos os fotógrafos do grupo às esferas de produção (jornal, revistas, fábricas, fazendas coletivas etc.)⁶²⁹.

⁶²⁵ Conforme explica Albera, “a lista dos adeptos varia de acordo com a fonte”. A lista também se alteraria de acordo com o período, nem todos os artistas integraram o grupo do início ao fim (1928–1932). Cf. ALBERA, F., *op. cit.*, (nota de rodapé 98), p. 204.

⁶²⁶ Cf. “Manifesto de Outubro”, *Pravda*, 1928 in ALBERA, F., *op. cit.*, p. 190.

⁶²⁷ “Somos contra o tipo de arte da AKhRR e a doce e interminavelmente doentia de seus sorrisos graciosos, chauvinismo sob a forma de chaminés, tediosos trabalhadores com foices, martelos e capacetes do Exército Vermelho (Viva – vamos jogar nossos chapéus no ar). Somos contra a fotografia pictórica e o falso *pathos* baseado em velhos estereótipos burgueses. Somos também contra os *slogans* “Fotografia pela fotografia”, “Fotografia é arte pura”, e, conseqüentemente, “Fotografe o que e como você quiser”. Somos contra a noção – importada do Ocidente burguês – de “nova fotografia” ou de “esquerdistas da fotografia”. Somos contra a estética abstracionista, de fotógrafos “esquerdistas” como Man Ray, Moholy-Nagy, etc.” (texto em inglês: “We are against the AKHRR kind of art and the interminable sickly sweetness of smiling heads, jingoism in the form of smokestacks, tedious workers with hammers and sickles, and red army helmets (hurrah – let’s toss our hats in the air!). We are against pictorial photography and false pathos based on old bourgeois stereotypes. We are also against the aesthetic slogans “Photography for photography’s sake,” “Photography is pure art,” and, consequently, “Photograph what and how you want”. We are against the notion — imported from the bourgeois West — of the “new photography” or “leftist photography’s”. We are against the aesthetics of abstract, “leftist” photography like Man Ray’s, Moholy-Nagy’s, etc.”). Cf. ANONYMOUS, “Program of the... *op. cit.*”, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op. cit.*, p. 284.

⁶²⁸ Texto em inglês: “revolutionary photography, materialist, socially grounded, and technically well equipped, One that sets itself the aim of propagating and agitating for a socialist way of life and a communist culture”. Cf. *Idem, ibidem*.

⁶²⁹ Apesar de Tretiakov não participar oficialmente da seção de fotografia do grupo Outubro, a proposta de um “fotógrafo inserido nos meios de produção” estaria muito próxima à proposta de escritor “operativo” de

Philips supõe que o “Programa da...” representaria uma espécie de registro da continuidade do debate sobre fotografia na URSS⁶³⁰. Nesta mesma perspectiva, também caberia registrar as *foto-reportagens* de Rodchenko (1929) e o texto “Da *foto-série à foto-observação estendida*”⁶³¹ de Tretiakov. O texto data de 1931 e foi publicado na revista *Proletarskoe foto*, no. 4.

Após 1929⁶³², Rodchenko realizou uma série de *foto-reportagens*, sobre as esferas de produção, para revistas e jornais soviéticos (como, por exemplo, a matéria sobre a fábrica automotiva AMO, publicada em 1929 na revistas *Daesh*). Tais *foto-reportagens* poderiam ser interpretadas como um desenvolvimento crítico – mediado pelas discussões de *Nota do editor* e de *A biografia do objeto*, de Tretiakov – das primeiras aproximações investigativas do objeto realizadas, por exemplo, na série *vidro e luz*, no início de 1928. À proposta de livros intitulados “O pão”, “O ferro” e “A fábrica”, de Tretiakov, Rodchenko teria respondido com *foto-reportagens* sobre “Usina elétrica”, “Estação de rádio” e “AMO”⁶³³.

Tretiakov. A noção de um escritor “operativo” foi consolidada por Tretiakov em 1929, no texto *O escritor e a aldeia socialista*. Tretiakov defendia a ideia de um escritor inserido ativamente nas esferas de produção. No lugar de um escritor passivo, que “testemunha e registra” ele propôs um escritor que participasse dos processos de construção da vida (*agit prop*, jornais, fazendas coletivas etc.). A Cf. TRETIAKOV, S., “The Writer and the Socialist Village”, trad. Devin Fore, in *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 19–26, Fall 2006. Walter Benjamin, no texto “O autor como produtor” (1934), explica a noção de escritor “operativo” de Tretiakov. Conforme Benjamin, “Tretiakov distingue entre o escritor operativo e o informativo. A missão do primeiro não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo. Tretiakov ilustra essa missão com episódios autobiográficos. Quando na época da coletivização total da agricultura, em 1928, foi anunciada a palavra de ordem: ‘Escritores aos colcosos!’, ele viajou para a comuna Farol Comunista e em duas longas estadias realizou os seguintes trabalhos: convocação de comícios populares, coleta de fundos para a aquisição de tratores, tentativas de convencer os camponeses individuais a aderirem aos colcosos, inspeção de salas de leituras, criação de jornais murais e direção do jornal do colcos, reportagens em jornais de Moscou, introdução de rádios e de cinemas itinerantes etc.”. Cf. BENJAMIN, W., “O autor como produtor”, in BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaio sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin, S. Paulo, Brasiliense, pp.120–137, 1994, p. 123.

⁶³⁰ “O programa de 1930 da seção de fotografia do grupo Outubro reflete os debates que continuaram a ocorrer em torno do tema fotografia na URSS” (texto em inglês: “*The 1930 program of October's Photo Section reflects the debates which continued to swirl around the subject of photography in the USSR*”). Cf. ANONYMOUS, “Program of the... *op. cit.*”, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op. cit.*, p.283.

⁶³¹ TRETIAKOV, S., “From the *Photo-Series to Extended Photo-Observation*”, *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 71–77, fall 2006.

⁶³² Segundo Tupitsyn, a primeira *foto-reportagem* de Rodchenko teria sido elaborada em 1928. Intitulada “O jornal” a *foto-reportagem* teria sido feita, sob encomenda da revista *30 Days*, para ilustrar o ensaio, de mesmo título, de Leonid Satanskii. TUPITSYN, Margarita, *Aleksandr Rodchenko, a nova Moscovo*, Lisboa: Schirmer/Mosel, 1998, (catálogo de exposição), p. 11, *apud* ZERWES, E. C. *A Fotografia... op. cit.*, p.62. Mas, seria somente após 1929, que Rodchenko passaria a lançar mão da *foto-reportagem* enquanto elemento central de suas produções fotográficas.

⁶³³ Sobre “A biografia do objeto”, conferir o subcapítulo “3.5.3. A biografia do objeto, segundo Tretiakov” do capítulo 3 e TRETIAKOV, S., “*La biografia dell' oggetto*”, 1929, pp.162–165, in CHUZHAK, N (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte...op. cit.*, Apêndice I. Ainda sobre os possíveis desdobramento do debate fotográfico nas fotografias de Rodchenko, Fabris identifica a influência de *Nota do editor* em algumas fotografias que Rodchenko fez de manifestações em 1932. Cf. FABRIS, A., *op. cit.*, pp. 128–130. (imagens 61, 63, 65 e 64)

Em “*Da foto-série...*”, Tretiakov deu continuidade às discussões sobre o retrato na fotografia, realizadas por Rodchenko e Brik, no começo de 1928⁶³⁴. Tretiakov reafirmou a impossibilidade de uma única imagem sintética, e propôs um desdobramento da serialidade na fotografia: a *foto-observação estendida*. Ou seja, ele sustentou que o conjunto de instantâneos fotográficos não deveria ser apenas quantitativo, mas qualitativo – isto é, deveria ser fotografado de acordo com um objetivo, ao longo de um tempo e com base numa sistematicidade organizacional.

Possivelmente, além destes, outros textos tenham sido publicados após 1928. Além de desdobramentos textuais, provavelmente o debate sobre fotografia da LEF tenha tido desdobramentos em outras formas de linguagens, como a própria fotografia – a exemplo das *foto-reportagens* de Rodchenko. Entretanto, para cada um destes desdobramentos caberia uma análise bem mais acurada de sua inserção histórica. Entre 1928 e 1931, no âmbito social e no âmbito artístico, as bases do futuro russo estavam sendo firmadas. Futuro este ancorado na contra-revolução e no “Realismo Heroico”.

Ao Comitê Central
do futuro
ofuscante,
sobre a malta
dos vates
velhacos e falsários,
apresento
em lugar
do registro partidário
todos
os cem tomos
dos meus livros militantes⁶³⁵.

⁶³⁴ Conferir subcapítulo “4.3. ‘a fotografia está suplantando a pintura. A pintura resiste e não quer se render’” deste capítulo 4.

⁶³⁵ Cf. MAIAKOVSKI, V., “A Plenos Pulmões”, (1929–1930) in SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Haroldo Augusto, *Maiakovski, poemas*, São Paulo, Perspectiva, pp. 131–136, 2006.

Em 1917 chegou a Revolução.
E com todo o ardor que nele despertava o novo, se atirou nela.
Além disso, ele sabia a favor de quem e contra quem estava a Revolução.
[...]
Assim que chegou a Revolução. Ele começou a organizar a União de Artistas, círculos criadores, exposições. Em 1919 foi trabalhar no *Narkompros*.
Organizou o Museu da Cultura Pictórica.
[...]
Trabalhava noite adentro e não notava nem o frio, nem a fome.
Estava cheio de ideias e projetos.
Era feliz com tantas possibilidades e perspectivas.
Literalmente, voava.
Mas... os tempos mudam.
Passou à produção: publicidade, teatro, cinema etc.
[...]
Realizou fotomontagens, foi o primeiro a introduzi-las na URSS [sic].
Com elas se pode fazer muitos experimentos com o material real.
[...]
E mostrar um mundo que a gente ainda não aprendeu a ver, novas perspectivas, novos pontos de vista, novas formas.
E assim chegou à fotografia.
Aos seus esforços lhe respondia com amor uma Leica negra, com corpo de níquel e vidro.
Agora mostrará as pessoas e a construção do Socialismo de um modo mais vigoroso e sublime.
Agora fará propagandas com a fotografia.
Mostrará todo o novo, jovem e original.
Mas ali... o voo foi curto⁶³⁶.

Considerações Finais

_ fotografia de entre guerras

No final dos anos 20, no panorama mundial, pôde-se constatar a incorporação da fotomontagem, do fotograma e da fotografia, na prática de muitos artistas de vanguarda e, conseqüentemente, o surgimento de um “novo” tipo de fotografia enraizada na cultura tecnológica do século XX. Este novo tipo de fotografia, produzida por artistas ligados às vanguardas, ficou conhecido como “nova fotografia” ou “nova visão”⁶³⁷.

Os irmãos Anton (1890–1960) e Arturo Bragaglia (1893–1962), já em 1911, apresentavam, juntamente com o futurismo italiano, o *fotodinamismo futurista* (registro fotográfico de movimentos). A partir de 1919, tem-se a utilização de fotomontagens como antiarte, pelo grupo dadaísta de Berlim. Na França, entre 1921–1922, o americano Man Ray (1890–1976) “desenvolve” os *Rayogramas* (fotogramas). Entre 1922 e 1925, na Alemanha, Moholy–Nagy adota a fotografia e o fotograma em sua proposta de “ampliação do campo visual”⁶³⁸.

⁶³⁶ Texto em espanhol: “En 1917 llegó la Revolución. Y con todo el ardor que em él despertaba lo nuevo, se zambulló en ella. Además, sabía a favor de quién y en contra quién estaba la Revolución. [...] Así que llegó la Revolución. Él empezó a organizar la Unión de Artistas, círculos de creadores, exposiciones. En 1919 se fue a trabajar al Narkompros. Organizo el Museo de la Cultura Pictórica. [...] Trabajaba hasta bien entrada la noche y no notaba ni el frío ni el hambre. Estaba lleno de ideas y proyectos. Era feliz con tantas posibilidades y perspectivas. Literalmente, volaba. Pero... los tiempos cambian. Se pasó a la producción: publicidad, teatro, cine, etc. [...] Realizo fotomontajes, fue el primero en introducirlos en la URSS[sic]. Con ellos se pueden hacer muchos experimentos con material real. [...] Y mostrar un mundo que la gente aún no ha aprendido a ver, nuevas perspectivas, nuevos puntos de vista, nuevas formas. Y así llego a la fotografía. A su empeño le respondió con cariño una Leica negra con cuerpo de níquel y vidrio. Ahora él mostrará ese mundo. El mundo familiar y conocido será mostrado con enfoques nuevos. Ahora mostrará la gente y la construcción del Socialismo de un modo más vigoroso y sublime. Ahora hará propaganda con la fotografía. Mostrará todo lo nuevo, joven y original. Pero allí... el vuelo fue corto”. Cf. RODCHENKO, A., “Blanco y Negro: Autobiografía”, trad. Art in Translation, S.L., (1939), in RODCHENKO, A., *Cartas de París [1925]*, prólogo Ginés Garrido, trad. Sergio Mendonza e Ginés Garrido, La Fábrica, Madrid, pp. 161–165, 2009, pp. 162–165.

⁶³⁷ Ao que tudo indica, o termo “nova visão” viria das discussões realizadas por Moholy–Nagy, no livro *Pintura, Fotografia, Filme*, de 1925, e teria sido propagado como sinônimo de um grande movimento informal internacional no entre guerras, por intermédio de pesquisadores mais atuais, como os trabalhos de Christopher Phillips. Cf. PHILLIPS, Christopher (org), *La nueva vision: Fotografía de entraguerras*, Ford Motor Company collection, Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Spanish Edition), 1994.

⁶³⁸ Cf. MOHOLY–NAGY, László, *Pittura Fotografia Film*, org. Hans M. Eingler, trad. Bruno Reichlin, Torino, Giulio Einaudi Reivhlin, 2010. Cabe lembrar que, em 1928, a revista *Sovetskoe foto*, acusa Rodchenko de Plagiar

Em 1928, tem-se, também na Alemanha, a Nova Objetividade na fotografia, a qual se caracteriza pelo uso de ângulos inusitados e acentuada estetização⁶³⁹.

Em 1925, no livro *Pintura, Fotografia, Filme* – uma tentativa de manifesto teórico da fotografia moderna – Moholy-Nagy partindo da ideia de que “o aparelho fotográfico nos forneceu possibilidades surpreendentes”⁶⁴⁰ propõe uma série de tarefas e papéis para a fotografia moderna. Segundo ele, a fotografia teria um papel central na ampliação do campo visivo humano; na constituição de uma “nova visão”. *Pintura, Fotografia, Filme* seria um dos primeiros livros sobre a fotografia moderna. Com base nas premissas defendidas por Moholy-Nagy, se começaria a falar em “nova fotografia”, ou num segundo momento, em “nova visão”.

A “nova fotografia”, como era denominada no período, consistia, de acordo com Christopher Phillips⁶⁴¹, num movimento informal internacional que teria se estendido rapidamente por toda a Europa, nos anos posteriores à primeira guerra mundial⁶⁴². Sob o rótulo “nova visão”, é aglutinada até hoje uma série de artistas e fotógrafos do período – como André Kertész (1894–1985),

Moholy-Nagy e Renger-Patzch. Cf. RODCHENKO, A., “Downright ignorance or mean trick?”, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p. 245–248, p. 247.

⁶³⁹ Em 1928, Renger-Patzch, um dos expoentes do movimento, lançou o livro “A vida é bela”. Walter Benjamin, em “Pequena...” (1931) e no texto “O autor...” (1934), fez sérias críticas à “estetização da miséria” presente, segundo ele, na obra de Renger-Patzch. Bem como criticou a desvinculação com o contexto e o formalismo, segundo ele, característicos da “Nova Objetividade” na fotografia, a qual, segundo Benjamin, seria “capaz de realizar infinitas montagens com latas de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece”. Cf. BENJAMIN, W., “Pequena história da fotografia”, in BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaaios sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin, S. Paulo, Brasiliense, pp. 91–108, 1994, p. 106. Tradução alterada mediante a consulta do texto em espanhol. No texto original o tradutor escreveu “infinitas montagens com uma **luta** de conservas”, entretanto, na versão espanhola do texto fala-se de “**latas** de conservas”, o que daria mais sentido à frase (texto em espanhol: “*En él se desenmascara la actitud de una fotografía que es capaz de montar cualquier **lata** de conservas en el todo universal, pero que en cambio no sabe captar ni uno de los contextos humanos en los que aparece*”). Cf. BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, trad. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 50.

⁶⁴⁰ Texto em italiano: “*I’ apparecchio fotografico ci ha fornito possibilità sorprendenti*”. Cf. MOHOLY-NAGY, L., *op. cit.*, p. 5.

⁶⁴¹ PHILLIPS, Christopher (org), *La nueva vision: Fotografía de entraguerras*, Ford Motor Company collection, Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Spanish Edition), 1994.

⁶⁴² Provavelmente, a própria perspectiva “informal internacionalista” venha de *Pintura, Fotografia, Filme*. Em seu livro, Moholy-Nagy, incluiu após o texto uma série de fotomontagens, fotogramas e fotografias de origens diversas (Itália, Alemanha, França, EUA, etc.) para ilustrar as questões discutidas.

Brassai (1899–1984), El Lissitzky, John Heartfield (1891–1968), Man Ray, Moholy–Nagy, Maurice Tabard (1897–1984), Renger–Patzsch e A. Rodchenko⁶⁴³ – os quais nem sempre tiveram algum tipo de contato concreto entre si.

O “elo em comum”, de todos estes diferentes artistas e fotógrafos, seria o anseio por “explorar os potenciais virgens [da fotografia] que haviam permanecido latentes desde sua invenção, um século antes”⁶⁴⁴. Philips também aponta a trajetória relativamente similar, realizada por muitos dos artistas mencionados, das artes visuais para a investigação fotográfica, por meio da colagem pictórica, da fotomontagem e dos fotogramas.

– a oposição à “nova fotografia”

Em 1930, no que foi um dos últimos textos sobre as propostas fotográficas dos artistas de vanguarda russos (o programa da seção de fotografia do grupo Outubro⁶⁴⁵), estes, ao afirmarem suas perspectivas para a fotografia, fizeram questão de tomar distância do realismo nacionalista da AKhRR, da fotografia pictórica e da “nova fotografia”⁶⁴⁶.

O grupo questionava a fotografia reduzida à forma, a fotografia como uma expressão artística pura e a fotografia desconectada de uma função social⁶⁴⁷,

⁶⁴³ Via de regra, vincula-se à “nova visão”, os artistas e fotógrafos que participaram das grandes exposições de fotografia moderna do período; a *Neue Wege de Photographie* (1928), a *Film Und Foto* (1929), entre outras. Cf. SOMAINI, Antonio, “Fotografia, cinema, montaggio. La “nuova visione” di László Moholy–Nagy”, in MOHOLY–NAGY, László, *Pittura Fotografia Film*, org. Hans M. Eingler, trad. Bruno Reichlin, Torino, Giulio Einaudi Reivhlin, 2010.

⁶⁴⁴ Texto em espanhol: “*explorar los potenciales vírgenes del médio que habían permanecido dormidos desde su invención um siglo antes*”. Cf. PHILLIPS, C. (org), *La nueva... op. cit.*, p. 65.

⁶⁴⁵ ANONYMOUS, “Program of the October Photo Section”, (1930), (*Izofront*, Moscou, 1931), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, pp. 283–285, 1989.

⁶⁴⁶ Cabe lembrar que o grupo Outubro estava em relação com a LEF, e muitos antigos integrantes da LEF foram membros do grupo Outubro, dentre eles, podemos citar Rodchenko.

⁶⁴⁷ Somos também contra os *slogans* “Fotografia pela fotografia”, “Fotografia é arte pura”, e, consequentemente, “Fotografe o que e como você quiser”. Somos contra a noção – importada do Ocidente burguês – de “nova fotografia” ou de “esquerdistas da fotografia”. Somos contra a estética abstracionista, de fotógrafos “esquerdistas” como Man Ray, Moholy–Nagy etc.” (texto em inglês: “*We are also against the aesthetic slogans “Photography for photography’s sake,” “Photography is pure art,” and, consequently, “Photograph what and how you want”. We are against the notion — imported from the bourgeois West — of the “new photography” or “leftist photography’s”. We are against the aesthetics of abstract, “leftist” photography like Man Ray’s, Moholy–Nagy’s, etc.”*). Cf. ANONYMOUS, “Program of the... op. cit.”, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography... op. cit.*, p. 284.

segundo eles, presentes nas propostas da “nova fotografia”. O grupo ainda sublinhava o seu distanciamento frente à estética “abstracionista” de artistas como Moholy-Nagy e Man Ray.

Em contraposição, o grupo Outubro defendia uma fotografia revolucionária. Isto é, uma fotografia: justificada socialmente; propagadora das ideias socialistas e contrária ao capitalismo; inserida nos processos de produção (revistas, jornais, fábricas etc.); fruto das mais avançadas técnicas e formas de expressão; e construída coletivamente⁶⁴⁸.

Nestes termos, a presente pesquisa buscou reconstruir as propostas fotográficas da Frente de Esquerda das Artes, de acordo com as premissas do próprio grupo em questão. Isto é, localizando tais produções em seus referentes históricos e num movimento coletivo e interdisciplinar realizado pelas vanguardas russas na sua trajetória do “caveleiro à máquina”.

_ a justificativa social da arte

A análise da relação entre fotografia e política, interna às discussões da LEF, passou obrigatoriamente pelo estudo das propostas artísticas defendidas pelo grupo em questão. Isto é, pela compreensão de tais debates enquanto fruto de um projeto político de base (produtivismo) e de uma disputa entre grupos artísticos antagônicos (LEF X AKhRR) pelas rédeas do futuro artístico da sociedade socialista em construção.

Com a Revolução de Outubro na Rússia, o processo de decomposição da pintura teria levado ao seu “desaparecimento” no campo social. Os artistas que posteriormente (1922–1928) fundaram a LEF teriam encontrado na noção de “encomenda social”⁶⁴⁹ a justificativa social da arte.

Frente à decomposição da pintura, à crise da *faktura* e ao fracasso nas tentativas de inserção nas fábricas, os artistas que eram ligados à LEF focaram sua produção artística nas artes gráficas, no cinema, em periódicos, na

⁶⁴⁸ Consultar subcapítulo “4.4.5. ‘Quando duas personagens brigam, a que tem razão é, habitualmente, uma terceira’”, do capítulo 4. Consultar também ANONYMOUS, “Program of the October Photo Section”, (1930), *Izofront*, Moscou, 1931, in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, p. 283–285, 1989.

⁶⁴⁹ Sobre a noção de “encomenda social” consultar subcapítulo “2.2.1. o redirecionamento para a produção...” do capítulo 2. Consultar também ALBERA, F., *op. cit.*, pp. 180–182.

fotografia e na *factografia*. Em síntese, guiados pela proposta produtivista de revolução dos processos de produção da vida, tais artistas teriam realizado o percurso do *faktura* à *factografia*.

A opção pela fotografia, por parte dos artistas ligados à LEF, teria se dado, então, devido a uma reestruturação do projeto político-artístico desta vanguarda, mediante as inflexões no campo político e econômico, e a perda de espaço no campo artístico.

_ a “contra-revolução” no campo artístico

Entretanto, assim como os brados de “autogestão” e “todo poder aos *soviètes*” foram paulatinamente silenciados pela máquina partidária, a noção de “encomenda social” foi sistematicamente substituída pela de “encomenda estatal”⁶⁵⁰.

Apesar do surgimento do grupo Outubro, em 1928, da revista *Daesh'* (Dê o seu melhor – *Give Your All*)⁶⁵¹, em abril de 1929, e do grupo REF (Frente revolucionário da arte, *Revolutionary Front of Art*)⁶⁵², em outubro de 1929, entre os anos de 1928 e 1932, ocorreu no campo artístico russo um processo de esvaziamento dos últimos polos de resistência e o atrelamento progressivo de todas as produções artísticas às “demandas do estado”.

Em 1929, Anatoly Lunacharsky foi removido da direção do *Narkompros* e substituído pelo ex-administrador do Exército Vermelho Andrei Bubonov (1884–1938). Entre 1930 e 1931, a *Vkhutein* (antiga *Vkhutemas*) foi rapidamente remodelada, sendo dissolvidas todas as propostas vanguardistas inerentes à

⁶⁵⁰ Por volta dos anos 30, é possível verificar uma série de contradições na produção das vanguardas russas. Um exemplo célebre seriam as fotografias sobre a construção do canal do Mar Branco, de Rodchenko (1933). O canal do mar branco foi um projeto grandioso de Stalin, feito à custa do trabalho forçado de presos comuns e políticos. Sabe-se que durante a construção do canal morreram centenas de trabalhadores. As fotografias de Rodchenko, longe da perspectiva *factográfica*, apresenta numa série de imagens completamente alheias a toda a barbárie que estava em curso. Também podem ser citadas as fotomontagens de Rodchenko, Lissitzky e Klutis para a revista *URSS na Stroike*. Ao que parece, com a implementação do “Realismo Socialista”, tais artistas passam a atuar de acordo com as demandas estatais.

⁶⁵¹ A revista *Daesh'* era ligada ao grupo Outubro e tinha como principais fotógrafos Rodchenko e Boris Ignatovich, ambos integrantes da seção de fotografia do grupo Outubro. A revista teve uma vida curta, foi iniciada em abril de 1929 e encerrada em dezembro do mesmo ano.

⁶⁵² A REF foi fundada em 1929 por Maiakovski e Brik, e se pretendia “mais à esquerda do que a LEF”. Em janeiro de 1930, a REF foi dissolvida e Maiakovski se juntou à grande rival da LEF, a RAPP. Cf. <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/chronology_f_new.html>>, acessado pela última vez em 31 de julho de 2012.

proposta inicial⁶⁵³. Em abril de 1932, o Comitê Central do Partido Comunista decretou a abolição de todos os grupos artísticos e suas publicações. Em 1933, foi decretada uma lei segundo a qual, daquele momento em diante, seria necessário uma autorização para realizar fotografias em Moscou⁶⁵⁴.

Assim como ocorreu no plano político, por intermédio de uma série de decretos e medidas, as disputas no campo artístico soviético foram progressivamente substituídas pela imposição totalitária do representante artístico do “Socialismo num só país”: o “Realismo Socialista” – apoiado na “contra-revolução” e no realismo de fotografias forjadas.

Imagem 1 e 2. (respectivamente: original e alterada por Stalin) anônimo, “Lênin dirige-se a uma multidão em Petrogrado”, Revolução Russa, 1917. Na segunda imagem, Trotsky foi retirado da fotografia.

Imagem 3 e 4. (respectivamente: original e alterada por Stalin) Na segunda imagem o comissário do partido soviético Nikolai Yezhov (1895–1940) foi retirado da fotografia.

*Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.*⁶⁵⁵

⁶⁵³ Cf. MIGUEL, Jair Diniz, *Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920–1930)*, Orientador Dr. Marcos Silva, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006, pp. 130–133. Cabe ressaltar que, na reestruturação da Vkhutein, Rodchenko e outros integrantes da vanguarda foram demitidos de seus cargos de professores.

⁶⁵⁴ Rodchenko: *La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, 2008, (catálogo da exposição), p. 284.

⁶⁵⁵ MARX, Karl, *O 18 brumário e cartas a Kugelmann*, trad. Leandro Konder; Renato Guimarães, 6. ed. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

Referências Bibliográficas

_ fontes primárias (documentos de época)

- A PHOTOGRAPHER, "An illustrated letter to the editor: at home and abroad", (*Sovetskoe foto*, nº 4, 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, pp. 243-244, 1989.
- AKhRR, "Declaration of Association of Artists of Revolutionary Russia", (1922), in BOWLT, John (edit.) E., *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, NY, pp.265-267, 1976.
- ANÔNIMO, "Fotomontagem", (*Lef*, nº 4, 1924), trad. Erika Zerwes, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79-83, jan.-jun., 2008.
- ANONYMOUS, "Program of the October Photo Section", (1930), (*Izofront*, Moscou, 1931), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, pp. 283-285, 1989.
- ANONYMOUS, "Manifesto de Outubro", (*Pravda*, 1928) in ALBERA, François, *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia de forma em Stuttgart*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, pref. Luiz Renato Martins, São Paulo, Cosac & Naify, pp.190-194, 2002.
- ARVATOV, Boris, "Everyday Life and the Culture of the Thing", trad. Christina Kiar, *October 81*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 119-128, Summer 1997.
- ARVATOV, Boris, *Arte y produccion: el programa del productivismo*, (1926), trad. José Fernandez Sanchez, Madrid, Alberto Corazon, 1973.
- ARVATOV, Boris, "Respuesta al camarada Katsman", (1926), pp. 217-221, in ARVATOV, Boris, *Arte y produccion: el programa del productivismo*, trad. José Fernandez Sanchez, Madrid, Alberto Corazon, 1973.
- ARVATOV, Boris, *Arte produzione e rivoluzione proletaria*, org. Hans Gunther e Karla Hielscher, Firenze, trad. Maria Olsùfieva e Oretta Michaelles, Guaraldi Editore, 1973.
- BARR, A., "Russian Diary", *October 7*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 10-51, winter de 1978.
- BARR, A., *La Definición del Arte Moderno*, trad. Gian Castelli, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- BENJAMIN, W., "Pequena história da fotografia", (1931), in BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaio sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin, S. Paulo, Brasiliense, pp.91-108, 1994.
- BENJAMIN, W., *El autor como produtor*, trad. Bolívar Echeverría, Editorial Itaca, México, 2004.

- BENJAMIN, W., “O autor como produtor”, (1934), in BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política/ Ensaio sobre literatura e história da cultura/ Obras Escolhidas*, vol. 1, trad. S. P. Rouanet, pref. J. M. Gagnebin, S. Paulo, Brasiliense, pp.120–137, 1994.
- BENJAMIN, W., *Passagens*, ed. Rolf Tiedemann, org. Willi Bolle, posf. Liene Aron e Olgária Matos, colab. Chain Feres, posf. trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo, Belo Horizonte, Editora UFMG, São Paulo, Imprensa Oficial, 2009.
- BRETON, A.; TROTSKY, L., *Por uma arte revolucionária*, (1938), trad. Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura, São Paulo, Paz e Terra, 1985.
- BRIK, O., “The photograph versus the painting”, (*Sovetskoe foto*, n. 2, 1926), in PHILLIPS, Christopher, *Photograph in Modern Era*, New York, Metropolitan Museum/ Art-Aperture, pp. 213–218, 1989.
- BRIK, O., “What the eye does not see”, (*Sovetskoe kino*, n. 2, 1926), in PHILLIPS, Christopher, *Photograph in Modern Era*, New York, Metropolitan Museum/ Art-Aperture, pp. 219–220, 1989.
- BRIK, O., “From the painting to the photograph”, (*Novyi Lef*, n. 3, 1928), in PHILLIPS, Christopher, *Photograph in Modern Era*, New York, Metropolitan Museum/ Art-Aperture, pp. 227–233, 1989.
- BRIK, O., “Più vicini al fatto”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"*, Roma, Carocci, Apêndice I, pp.166–170, 2003.
- BRIK, O., “La dissoluzione dell'intreccio”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"*, Roma, Carocci, Apêndice I, pp.170–172, 2003.
- CHUZHAK, N., “Il vademecum dello scrittore”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"*, Roma, Carocci, Apêndice I, pp.145–61, 2003.
- CHUZHAK, N., “A literatura da construção da vida”, in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"*, Roma, Carocci, Apêndice I, pp.34–65, 2003.
- CHKLÓVSKII, Victor, “A arte como procedimento” (1917), in *Teoria da Literatura: formalistas russos*, trad. Ana M. R. Filipouski; Antônio C. Hohlfeld; Maria A. Pereira; e Regina L. Zilberman, Porto Alegre, Ed. Globo, 1970.
- CHKLÓVSKII, V., “Verso una tecnica della prosa senza intreccio”, CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"*, Roma, Carocci, Apêndice I, pp.173–177, 2003.

- KATSMAN, C., “Que Respondan”, (1926) pp. 214–216, in ARVATOV, Boris, *Arte y produccion: el programa del productivismo*, trad. José Fernandez Sanchez, Madrid, Alberto Corazon, 1973.
- KOLLONTAI, A., *Oposição Operária 1920–1921*, (1921) trad. Grupo Aurora, Global editora, São Paulo, 1980.
- KUSHNER, B., “Open letter to Rodchenko”, (*Novyi lef*, n. 8, 1928), PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Apture, pp.249–251, 1989.
- KUSHNER, B., “Fulfilling a request”, (*Novyi Lef*, n. 11 (12), 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Apture, pp. 267–269, 1989.
- EI LISSITZKY, “The architect’s eye”, (*Stroitel’naya promyshlennost*, n. 2, 1926), PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Apture, pp. 221–226, 1989.
- LÊNIN, V. I., *Escritos Sobre la Literatura y el Arte*, Selección y prólogo de Jean Fréville, Barcelona, Ediciones Península, 1975.
- LÊNIN, V. I., *Cultura e revolução cultural*, org. Borges Junior, Lincoln Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- LÊNIN, V. I., *Obras escolhidas*, São Paulo, Alfa–Omega, vol. 1, 3. ed., 1986; vol. 2, 3. ed., 1986; vol. 3, 1980.
- LUNACHARSKI, A. V., *Artes plasticas y la política artistica de la rusia revolucionaria*, trad. Jose M. Guell, Barcelona, Barral, 1969.
- LEF, *Declaration: Comrades Organizers of Life!*, (1923), in BOWLT, John (edit.) E., *THE DOCUMENTS OF 20TH-CENTURY ART/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934*, The Viking Press, NY, pp. 199–201, 1976.
- MAIAKOVSKI, V., “Agitação e publicidade”, trad. B. Schnaiderman, (1923), in SCHNAIDERMAN, Boris, *A poética de Maiakovski*, coleção debates, São Paulo, Perspectiva, pp. 127–130, 1971.
- MAIAKOVSKI, V., “Eu mesmo”, trad. B. Schnaiderman, (1923), in SCHNAIDERMAN, Boris, *A poética de Maiakovski*, coleção debates, São Paulo, Perspectiva, pp. 83–104, 1971.
- MAIAKOVSKI, V., *O Percevejo*, (1928) trad. Luis A. M. Corrêa, posf. Boris Schnaiderman, editora 34, São Paulo, 2009.

- MAIAKOVSKI, V., “A Plenos Pulmões”, trad. Haroldo Augusto de Campos, (1929–1930) in SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Haroldo Augusto, *Maiakovski, poemas*, São Paulo, Perspectiva, pp. 131–136, 2006.
- MARX, Karl, *O 18 brumário e cartas a Kugelmann*, trad. Leandro Konder; Renato Guimarães, 6. ed. São Paulo, Paz e Terra, 1997.
- MOHOLY-NAGY, László, *Pittura Fotografia Film*, org. Hans M. Eingler, trad. Bruno Reichlin, Torino, Giulio Einaudi Reivhlin, 2010.
- REED, John, *Dez dias que abalaram o mundo*, trad. Bernardo Ajzenberg, Rio de Janeiro, Record, 1976.
- RODCHENKO, A., “El Dinamismo del plano”, (1919), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, p.51, 2008, (catálogo da exposição).
- RODCHENKO, A., “La línea”, (1921), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, p.51, 2008(catálogo da exposição).
- RODCHENKO, A., “Eslóganes”, (1921) in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, p.103, 2008, (catálogo da exposição).
- RODCHENKO, A., “Conclusiones sobre contrucción y composición”, (1921), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, p.103, 2008, (catálogo da exposição).
- RODCHENKO, A.; STEPANOVA, V.; e GAN, A., “Quiénes somos. Manifiesto del Grupo de Trabajo de los Constructivistas”, (1922), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 104–105, 2008, (catálogo da exposição).
- RODCHENKO, A., “Construction is a contemporary worldview”, in LAVRENTIEV, Alexander (Org.), *Alexandr Rodchenko: Experiments for the future*, trad. Jamey Gambrell, intro. John Bowlit, New York, The Museum of Modern Art, 2005.
- RODCHENKO, A., “Trabajando cõn Mayakovski”, (1924), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp.139–140, 2008, (catálogo da exposição).
- RODCHENKO, A., *Cartas de Paris [1925]*, prólogo Ginés Garrido, trad. Sergio Mendonza e Ginés Garrido, La Fábrica, Madrid, 2009.
- RODCHENKO, A., “Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot”, (1928), in BOWLT, John (edit.) E., *The documents of 20th-century Art/Russian Art of the Avant-Gard: Theory and Criticism 1902–1934*, The Viking Press, NY, pp. 250–254, 1976.
- RODCHENKO, A., “Against the synthetic portrait, for the snapshot”, (*Noviy Lef*, n. 4, 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era:European documents and critical*

writings, 1913–1940, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, p. 238–242, 1989.

RODCHENKO, A., “Downright ignorance or mean trick?”, (1928) in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, pp. 245–248, 1989.

RODCHENKO, A., “Large-scale illiteracy or dirty little tricks: open letter”, (*Noviy Lef*, n. 6, 1928), in *Aleksandr Rodchenko experiments for the future : diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlt, New York, Museum of Modern Art, pp. 204–207, 2005.

RODCHENKO, A., “The paths of contemporary photography”, (*Noviy Lef*, n. 9, 1928), in *Aleksandr Rodchenko experiments for the future : diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlt, New York, Museum of Modern Art, pp. 207–212, 2005.

RODCHENKO, A., “Los caminos de la fotografía moderna”, (1928) in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 199–200, 2008, (catálogo da exposição).

RODCHENKO, A., “LEF NOTEBOOK”, (1927), (*Novyi Lef*, n. 10, 1928), in *Aleksandr Rodchenko experiments for the future : diaries, essays, letters, and other writings*, org. Alexander Lavrentiev, trad. Jamey Gambrell, int. John Bowlt, New York, Museum of Modern Art, 2005, pp. 204–207.

RODCHENKO, A., “Warning!”, publicado em (*Novyi LEF*, nº 11, de 1928), *apud* LAVRENTIEV, A. (org.), *Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future*, trad. Jamey Gambrell, intro. John Bowlt, New York, Museum of Modern Art, pp. 212–214, 2005.

RODCHENKO, A., “La fotografía es arte”, (1934), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, p. 201, 2008, (catálogo da exposição).

RODCHENKO, A., “reconstrução de um artista”, (1935), *apud Alexander Rodchenko: Revolução na fotografia*, curadora Olga Svíblova, Org. Alexander Lavrentiev, trad. Bruno Gomide, Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, 2010.

RODCHENKO, A., “Blanco y Negro: Autobiografía”, trad. Art in Translation, S.L., (1939), in RODCHENKO, A., *Cartas de París [1925]*, prólogo Ginés Garrido, trad. Sergio Mendonza e Ginés Garrido, La Fábrica, Madrid, pp. 161–165, 2009.

RODCHENKO, A., “Extractos de Los diarios de Rodchenko”, (1943), in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, p. 267, 2008, (catálogo da exposição).

STEPANOVA, V., “Fotomontagem” (1928), trad. Erika Zerwes, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79–83, jan.–jun. 2008.

TARABUKIN, Nikolay, *El último cuadro: Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*, trad. Rosa Feliu e Patrícia Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

TARABUKIN, Nikolay, "The art of the day", *October 93*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 57–77, 2000.

TRETIAKOV, S., "Photo-notes", (*Novyi Lef*, n. 8, 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Apture, pp.252–255, 1989.

TRETIAKOV, S., "From the editor", (*Novyi Lef*, n. 11 (12), 1928), in PHILLIPS, C. (Org.), *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913–1940*, New York, The Metropolitan Museum of Art/Apture, pp.270–272, 1989.

TRETIAKOV, S., "The Theater of Attractions", trans. Kristin Romberg, *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 19–26, fall, 2006.

TRETIAKOV, S., "The New Leo Tolstoy", trans. Kristin Romberg, *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 45–50, fall 2006.

TRETIAKOV, S., "Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)" *October 118*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 11–18, Fall 2006.

TRETIAKOV, S., "Our Cinema", *October 118*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 27–44, Fall 2006.

TRETIAKOV, S., "The Biography of the Object", *October 118*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 57–62, Fall 2006.

TRETIAKOV, S., "*La biografia dell' oggetto*", in CHUZHAK, N. (org), *Literatura Fakta*, Federacija, Moskva, 1929, *apud* ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall'avanguardia al "realismo socialista"*, Roma, Carocci, Apêndice I, pp.162–165, 2003.

TRETIAKOV, S., "The Writer and the Socialist Village", trad. Devin Fore, *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 19–26, Fall 2006.

TRETIAKOV, S., "From the *Photo-Series* to *Extended Photo-Observation*", *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp.71–77, fall 2006.

TROTSKY, Leon, *Terrorismo e comunismo*, trad. Livio Xavier, Rio de Janeiro, Saga, 1969.

TROTSKY, Leon, *Literatura e Revolução*, (1922–1923), trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira, Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

TROTSKY, Leon, *Questões do modo de vida*, (1923), intro. Anatole Kopp, trad. A. Castro, Lisboa, Marguerite Bonnet / Edições Antídoto, 4ª ed., 1979.

TROTSKY, Leon, *A história da Revolução Russa*, (1930), trad. Eduardo Velhinho, 3 volumes, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

TROTSKY, Leon, *A Revolução Russa (conferência): A natureza de classe da URSS*, trad. de Silvana Foá, São Paulo, Informação, 1989.

VERTOV, D., *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, trad. Kevin O' brien, ed. Annette Michelson, Berkley, Ca, University of California Press, 1984.

VERTOV, D., "The Factory of Facts and Other Writings", trad. Kevin O'Brian, *October 7*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 109–128, Winter 1978.

_ estudos sobre as vanguardas russas

ADES, Dawn, *Photomontage*, London, Thames and Hudson, 1976.

ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

ADAMS, B., "Rodchenko's revolutionary vision", *Art in America*, New York, v. 86, n. 12, pp.56–63, 1998.

ALBERA, François, *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia de forma em Stuttgart*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, pref. Luiz Renato Martins, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

BANN, S., *The tradition of constructivism*, New York, Da Capo, 1990.

BORTULLUCCE, Vanessa Beatriz, *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*, São Paulo, Annablume, 2008.

BOIS, Yve-Alain, HUBERT, Christian (trad.), "El Lissitzky: Reading Lessons", pp. 113–128, Winter 1979, *October 11*, Cambridge, MA, MIT Press.

BUCHLOH, Benjamin H. D., "From Faktura to Factography", *October 30*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 82–119, autumn 1984.

BUCHLOH, Benjamin H. D., "De la *faktura* a la *factografía*", in Buchloh, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.

BOWLT, John E (org), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934*, London, Thames & Hudson, 1988.

- BOWLT, John E., *Life Painting and Light Painting: Photography and the early Russian avantgarde*, History of Photography, vol. 24, nº4, winter 2000.
- BOWLT, John E., MATICH, Olga (orgs), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- CONIO, G., *Lê constructivisme russe*, Lausanne, Suisse, L' Age d' homme, 1987.
- DABROWSKI, Magdalena, DICKERMAN, Leah (orgs), *Alexander Rodchenko: Painting, Drawing, Collage, Design, Photography*, New York, Museum of Modern Art, 2002.
- DICKERMAN, Leah Anne, *Aleksandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*, Tese de doutorado, Departamento de Filosofia, Universidade de Columbia, 1997.
- DICKERMAN, Leah Anne, "The Fact and the Photography", *October 118*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 132-152, Fall 2006.
- DICKERMAN, Leah Anne, "Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography", *October 93*, Cambridge, MA, MIT Presse, pp. 138-153, summer 2000.
- EGBERT, Donald Drew, *El Arte en la Teoria Marxista y en la Practica Sovietica*, trad. Marcelo Covián e Tomás Guido Lavalle, Barcelona, Tusquets Editor, 1973.
- FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*, São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- FABRIS, Annateresa, "Entre Arte e Propaganda: Fotografia e Fotomontagem na Vanguarda Soviética", *Anais do Museu Paulista*, nº 1, vol. 13, jan-jul. 2005.
- FABRIS, Annateresa, "Um olhar sob suspeita", *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.14, n.2, pp.107-140, jul./dez. 2006.
- FITZPATRICK, Sheila, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*, Cambridge (USA): Cambridge University Press, 1970.
- FITZPATRICK, Sheila (edit.), *Cultura Revolution in Russia, 1928-1932*, (Studies of the Russian Institute, Colombia University), Indiana Press University, 1978.
- GARCÍA, Víctor del Río, *Conceptos factográficos entre el origen soviético y su recepción por la neovanguardia*, Tese de Doutorado, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, Faculdade de Filosofia, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007.
- GOUGH, Maria, "Tarabukin, Spengler, and Art of Production", *October 93*, Cambridge, MA, The MIT Press, pp. 78-108, 2000.

- GOUGH, Maria, "In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures", *October 84*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 90–117, Spring 1998.
- GOUGH, Maria, *The artist as producer Russian constructivism in revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- KHAN-MAGOMEDOV, Selin O., *Rodchenko: The Complete Work*, London, Thames and Hudson, 1986.
- KIAER, Christina, "Rodchenko in Paris", *October 75*, pp. 3–35, winter 1996, Cambridge, MA, MIT Presse.
- KIAER, Christina, "Boris Arvatov's Socialist Objects", *October 81*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 105–118, Summer 1997.
- KIAER, Christina, "The Russian Constructivism Flapper Dress", *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, The University of Chicago Press, pp. 185–243, Autumn 2001.
- KIAER, Christina, *Imagine no Possessions, The socialist objects of Russian Constructivism*, Cambridge, MIT Press, 2005.
- PESSOA, P. S., *Stachka: Um ensaio sobre os antagonismos*, Orientador Luiz Renato Martins, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PHILLIPS, Christopher, *Photograph in Modern Era*, New York, Metropolitan Museum/ Art–Arperture, 1989.
- PHILLIPS, Christopher (org), *La nueva vision: Fotografía de entreguerras*, Ford Motor Company collection, Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Spanish Edition), 1994.
- LAVRENTIEV, Aleksandr N. (org), *Aleksandr Rodchenko, Experiments for the Future*, New York, Museum of Modern Art, 2005.
- LAVRENTIEV, Aleksandr N. (org), *Rodchenko: Photography – 1924–1954*, Köln, Köneman, 1995.
- LODDER, Christina, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, trad. María Córdor Orduña, Madrid, Alianza, 1988.
- LODDER, Christina, "Aleksandr Rodchenko: ¿constructivista o productivista ?", in *Rodchenko: La construcción del futuro*, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, pp. 93–101, 2008, (Catálogo da Exposição).

- LODDER, Christina, "Kino-fot and Rodchenko's Move into Photography", *History of Photography*, vol. 24, nº4, winter 2000.
- RICKEY, G., *Construtivismo: origens e evolução*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- ROWELL, Margit, "Vladimir Tatlin: Form/Faktura", in *October* 7, pp. 83–108, winter 1978, Cambridge, MA, MIT Press.
- NOEVER, Peter (edi.), *Aleksandr M. Rodchenko – Varvara F. Stepanova: The future is our only goal*, Munich, Prestel, 1991.
- MARTINS, L. R., "O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin", pp. 57–71, *ARS*, ECA-USP, São Paulo, v. 2 Ano 1, n. 2, dez., 2003.
- MARTINS, L. R., "Outubro outra vez ou as pontes de Petrogrado: montagem", *Outubro*, Instituto de estudos socialistas, São Paulo, n.18, 1º semestre de 2009.
- MARGOLIN, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917– 1946*, Chicago, University Of Chicago Press, 1998.
- MIGUEL, Jair Diniz, *Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutem (Rússia/URSS, 1920–1930)*, Orientador Dr. Marcos Silva, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.
- SALLES, Evandro, "Algumas idéias sobre a 'Grande Utopia' e um breve descritivo da exposição", in *Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa, 1904–1942*, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, (Catálogo de Exposição).
- SCHNAIDERMAN, Boris (org), *A Poética de Maiakóvski Através de sua Poesia*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- SCHNAIDERMAN, Boris, CAMPOS, Haroldo e Augusto de (orgs). *Maiakovski, Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- STRADA, Vittorio, "Da 'revolução cultural' ao 'realismo socialista'", in HOBBSBAWM, E., *História do marxismo*, Vol. 9., trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- STRADA, Vittorio, "Do 'realismo socialista' ao zhdanovismo", in HOBBSBAWM, E., *História do marxismo*, Vol. 9., trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- SILVA, Marcos Henrique, "Pintura Realista Russa no Século XX – A Construção da Realidade Proletária", *Revista de História e Estudos Culturais*, pp. 1–21, V.5, ano 5, nº 4, out. /nov. /dez., 2008.
- TUPITSYN, Margarita, *Beyond Formalism: The Function of the Soviet Photograph: 1924– 1937*, tese de doutorado, Universidade da Cidade de Nova York, 1996.

TUPITSYN, Margarita, “The Histories of the Soviet Photograph at Home and Abroad”, *History of Photography*, vol. 24, nº4, winter 2000.

TUPITSYN, Margarita, *Rodchenko, Aleksandr. Rodchenko y Popova definiendo el constructivismo*, Madrid, MNCARS, 2009, (Catálogo da Exposição).

ZALAMBANI, M., *L’ arte nella produzione: Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni’20*, Roma, Longo Editore, 1998.

ZALAMBANI, M., *La morte del romanzo: dall’avanguardia al “realismo socialista”*, Roma, Carocci, 2003.

ZERWES, E. C. *A Fotografia Eloqüente: Arte e Política em Aleksandr Rodchenko, 1924–1930*, orientadora Iara Lis Franco Schiavinatto, Dissertação de Mestrado, Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2008.

_ estudos sobre história russa

BAHRO, Rudolf, *A alternativa para uma crítica do socialismo real*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

CARR, Edward Hallett, *Revolução russa de Lênin a Stalin 1917–1929*, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1981,

CARR, Edward Hallett, *Historia de la Rusia Soviética*. Madrid, Alianza Editorial, 1974. 12 vols.

CARR, Edward Hallett, *La Revolución Bolchevique, (1917–1923)*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

CARR, Edward Hallett, *El interregno*. Madrid, Alianza Editorial, 1977.

CARR, Edward Hallett, *El socialismo en un solo país*, Madrid, Alianza Editorial, 1974–1976, 3 vols.

COGGIOLA, Osvaldo, “A revolução de outubro (1917–1921)”, in COGGIOLA, Osvaldo (org.) *História e revolução*, São Paulo, Xamã, 1998.

DEUTSCHER, Isaac, *Trotsky: O profeta armado*, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966 –1968.

DEUTSCHER, Isaac, *Trotsky: O profeta desarmado*, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966 –1968.

DEUTSCHER, Isaac, *Trotsky: O profeta banido*, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966 –1968.

HOBSBAWM, E., *Era dos extremos o breve século XX, 1914–1991*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

HOBSBAWM, E., *Revolucionários ensaios contemporâneos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003.

LOWY, Michel (org), *Revoluções*, trad. Yuri Martins Fontes, Boitempo Editorial, 2009

MEDVEDEV, Roy, “O socialismo num só país”, p. 45, in HOBSBAWM, Eric, *História do marxismo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, vol. 7, 1986.

REIS FILHO, Daniel Aarão, *A revolução russa 1917–1921*, 4. ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.

REIS FILHO, Daniel Aarão, *Uma revolução perdida: a história do socialismo soviético*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1997

RODRIGUES, Rogério P., *O colapso da URSS: um estudo das causas*, orientador Osvaldo Coggiola, Tese de Doutorado, Departamento de História Econômica, Universidade de São Paulo – USP, 2006

TRATENBERG, M., *Reflexões sobre o socialismo*, São Paulo, Moderna, 1986.

TRAGTENBERG, M., *A revolução Russa*, São Paulo: Editora Unesp, 1988.

SERGE, Victor, *O ano I da Revolução Russa*, São Paulo, Boitempo, 2007.

_ outros

AGAMBEM, Giorgio, *Ninfe*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2007.

DUBOIS, Philippe, Appenzeller, *O ato fotográfico e outros ensaios*, trad. Marina Appenzeller, ed. 12, Campinas, Papirus, 2009.

LÖWY, Michael, *Walter Benjamin aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*, trad. Wanda Nogueira Caldeira, [trad. das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, São Paulo, Boitempo, 2005.

NETTO, J.T.C., *Semiótica, informação e comunicação*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.

_ catálogos, sites, e outras fontes iconográficas

The Great Utopia: the Russian and Soviet avant-garde, 1915–1932, New York, Guggenheim Museum, 1992. (Catálogo de Exposição).

Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa, 1904–1942, Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, (Catálogo de Exposição).

Fotografia do Século XX, Museu Ludwig de Colônia, org. Reinhold Misselbeck, trad. Sandra Oliveira, Lisboa, Taschen, 2007, (Catálogo do Museu).

Rodchenko: La construcción del futuro, Catalunya, Fundacion Caixa Catalunya, 2008, (Catálogo da Exposição).

Rodchenko y Popova definiendo el constructivismo, Madrid, MNCARS, 2009, (Catálogo da Exposição).

Alexander Rodchenko: Revolução na fotografia, Org. Alexander Lavrentiev, trad. Bruno Gomide, Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, 2010, (Catálogo da Exposição).

<http://www.tate.org.uk/context-comment/audio/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-part-2>

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/chronology_f_new.html

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/>

<http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/03/as-vanguardas-russas.html>

<http://arts.guardian.co.uk/pictures/image/0,,-1160329454625,00.html>

<http://www.redavantgarde.com/shop/?publishing=974>

<http://www.ruthenia.ru/sovlit/jour.html>

<http://archive.org/details/bolshevikrevolut006132mbp>

<http://www.marxists.org/archive/index.htm>

<http://www.wsws.org/index.shtml>

<http://sovietmovies.blogspot.com.br/>

Журналист

СТОИТ В ГОД: 6 руб. 50 коп.
6 м.—3 руб. 50 коп., 3 м.—2 руб.
Вместе с 4 книгами „Библиотека журналиста“ в год—
10 руб., 6 м.—3 руб. 50 коп.,
3 м.—2 руб. 75 коп.

ПЕРЕВОДЫ АДРЕСОВАТЬ:
Москва, 6, Страстной бульв.,
д. 11. Акц. Изд. О-ву „Огонек“
Подписывайтесь на почту.