

O TAYLORISMO SOVIÉTICO COMO FRONT CULTURAL

Jair Diniz Miguel*

Resumo

A partir de outubro de 1917, as disputas em torno de definições sobre o modo de vida socialista tornaram-se acirradas. No campo da produção industrial, essa luta refletia-se na aplicação do taylorismo enquanto prática organizacional do trabalho. Gastev e a NOT, por um lado, e Bogdanov e o Proletkul't, por outro, davam o tom do debate. Mas, para além das discussões no campo econômico-social, as artes também participavam da formação desse novo cotidiano e procuravam ampliar a aplicação do taylorismo (estética e socialmente). A nova sociedade pensada e organizada de forma racional e prática – taylorismo estético – seria a base dessa nova vida.

Palavras-chave

Organização científica do trabalho; taylorismo; Aleksei Gastev; Aleksandr Bogdanov; Vanguarda Artística Soviética.

Abstract

Since 1917 October, the discussions about socialist lifestyle definitions became more acute. In the industrial production field, this conflict reflected in the question about the taylorism applications as a work organizational practice. Gastev and the NOT, at one corner, Bogdanov and Proletkul't, at the other, conducted the debates. Beyond the economic and social discussions, the Arts shared a place at the building up of a new quotidian, increasing the taylorism application to the social and esthetic fields. The new society, designed and structured with rational and functional standards – the so-called esthetic taylorism – was defined as the foundation to this new life.

Keywords

Scientific Organization of Labor, Taylorism, Aleksei Gastev; Aleksandr Bogdanov; Soviet Artistic Avant-Garde.

Os fundamentos da maestria construtivista se encontram arraigados na vida, e não no Monte Parnaso. O velho Pégaso está morto. O automóvel de Ford o substituiu. Não são os Rembrandt que criam o estilo desta época, e sim os engenheiros. Mas aqueles que constroem os transatlânticos, os aeroplanos e os trens, não sabem, todavia, que são os criadores de uma nova estética. (Nikolai Tarabukin, 1923)

A “taylorização” do trabalho cênico, posto como fundamento da Fábrica do Ator Excêntrico [FEKS], é somente um capítulo do superlativismo da dinâmica mecanicista, destinada a superar o mecânico da vida: a técnica do estranhamento vence a pura “necessidade” da coisificação tecnológica. (Manifesto da FEKS, 1922)

Introdução

A constante presença das idéias estéticas ou estetizantes na intelectualidade russa de fins do século XIX e início do XX atravessava muito das discussões que estavam em curso na sociedade ou em áreas específicas do conhecimento ou da vivência cotidiana. Podemos dizer que embora a cultura não estivesse no centro das atenções revolucionárias, uma atmosfera de estetização era muito comum aos discursos e idéias dos grupos conservadores ou das utopias reformadoras e revolucionárias.¹

Parte desse *zeitgeist* estava na interdição política e na censura sufocante do império tsarista. As vias alternativas conduziam aos modelos de cultura ou de arte. Os simbolistas do século XIX e vanguardistas da década de 1920 dividem essa mesma esperança e desejo. Associadas ao fedorovianismo e ao nietzschianismo, metáforas sobre Novo Homem, Super-Homem, Coletividade Imortal, Superação da Morte, Ressurreição Física, Conquista do Universo, Viagens através do Espaço se tornaram bastantes populares entre os artistas e intelectuais russos.²

A partir de Outubro de 1917, no bojo da ampliação da luta revolucionária e da instalação do poder soviético para os domínios culturais, essas idéias se transformaram em munição para a conceitualização da própria formação de uma nova sociedade – socialista – e de suas definições.³ A revolução cultural tornou-se uma refrega de amplas conseqüências dentro do poder em formação. Se, por um lado, havia uma ala vinculada à “Cultura Operária”,⁴ por outro, havia os grupos que integravam a base do leninismo. Essa divisão ampliava-se para outros espaços e muitos enfrentamentos se davam sob a ótica dessa disputa.⁵

Mas no que essa paisagem – mística e utópica – remete ao taylorismo (uma modalidade de gerenciamento e organização da produção racionalizadora) e à própria produção industrial? À primeira vista, não há conexões, pelo menos conexões visíveis. Porém, duas das principais disputas sobre a organização do trabalho sob o regime socialista são depositárias desse ambiente de transformação da vida e da cultura no âmbito da sociedade soviética em construção.

Os principais nomes oponentes, Aleksandr Bogdanov (Proletkul't) e Aleksei Gastev (NOT), haviam tido uma formação dentro dessas perspectivas de mudança cultural e transformação do homem. Suas principais idéias nos remetem sempre a essas imagens. Outros atores importantes, como o próprio Lênin, estão imbuídos de visões que tocam essas idéias. De qualquer forma, a partir de 1917, esses devaneios de intelectuais se tornaram instrumentos políticos que afetariam milhões de pessoas. A fase de aspirar às mudanças havia passado. A dura realidade se impôs e as lutas se tornaram intensas.

A disputa em torno da utilização do taylorismo na União Soviética tornou-se um confronto entre visões diferenciadas sobre as práticas, o cotidiano e o significado do trabalho e do trabalhador no novo regime, podemos dizer que se tornou mais um *front* na luta entre as diversas maneiras de enxergar a nova sociedade. E para esse texto, em específico, transformou-se em um *front* na “revolução cultural” empreendida através da disputa pela modificação da chamada superestrutura dentro de uma leitura do marxismo feita pelos russos.⁶

A arte, enquanto elemento transformador da sociedade, na visão dos artistas e de alguns importantes ideólogos e teóricos do socialismo russo, acabou por incluir todos os espectros do pensamento político, social e até econômico, em uma busca pela transformação da vida cotidiana, o *novyi byt*. Imbuídos de uma visão estetizante, mística e utópica, as principais vanguardas tentaram adequar seus discursos e práticas pelo viés de uma “Engenharia Social”, de um “Taylorismo Estético” e de um “Maquinismo Libertador”, orientados na visão de um mundo racionalizado e administrado através da razão e da beleza.⁷

Os movimentos vanguardistas – Construtivismo e Produtivismo – estavam sob a ótica de criar uma arte ao mesmo tempo parte integrante do viver diário e elemento organizador desse mesmo cotidiano.⁸ O desenvolvimento da sociedade se faria através de um salto qualitativo no qual os artistas e sua produção estariam sob a égide da racionalidade, do taylorismo e do maquinismo. Um artista-construtor capaz de produzir objetos de uso diário enquanto obra de arte. Mas não só arte, no *novyi byt* a organização social e taylorizada abriria espaço para a normatização e regulação do dia-a-dia em uma coletividade livre, autônoma e bela.⁹

Na Rússia...

O desenvolvimento da industrialização na Rússia pré-revolucionária teve a demanda de melhoria das condições de produção e da necessidade de implementação de uma gestão mais próxima das congêneres europeias ocidentais e norte-americanas. O taylorismo passou a ser uma das ferramentas adotadas para a organização do trabalho e da produção. As fábricas situadas em São Petersburgo começaram esse processo de inovação e outras áreas seguiram o exemplo ainda no período pré-revolucionário.¹⁰

O taylorismo na Rússia assumiu a forma da NOT (*NAUCHNAYA ORGANIZATSIIA TRUDA* – Organização Científica do Trabalho), nome utilizado para qualificar a área e demonstrar os sentidos de sua aplicação na produção industrial.¹¹

As disputas em torno da aplicabilidade do taylorismo na Rússia são amplamente debatidas pelos intelectuais socialistas e em especial por Lênin, notadamente entre 1913 e 1916, de forma negativa e crítica ao modelo. Os processos e a aplicação do taylorismo eram vistos como ampliação e aprofundamento dos ganhos de maia-valia e da apropriação mais intensa do saber operário e dos ritmos do trabalho.¹²

Logo após os eventos de 1917, na busca pela reconstrução da economia no novo Estado, ocorreu uma busca pela melhoria e intensificação da produção e elementos da administração de tipo taylorista (administração centralizada, pagamento por peças, estudos de tempos e métodos) se tornaram parte do receituário do desenvolvimento econômico. Lênin e outros líderes bolcheviques (Trotsky, Bukharin) se tornaram entusiastas das aplicações do modelo de administração de Taylor.¹³

A criação de um instituto de pesquisa sobre o trabalho e o apoio financeiro e político aos defensores da “Administração Científica” foram importantes bases para que Gastev e outros pudessem desenvolver estudos sobre o trabalho e a adequação do trabalhador a um regime mais intenso e produtivo da industrialização moderna.

Porém, a aplicação do modelo taylorista no âmbito estrito da produção industrial não encontrou suporte nem nos diretores de fábrica, nem nos próprios operários, tornando mais uma área de estudo do que de aplicação prática. Durante toda a década de 1920, os esforços para disseminar o taylorismo não foram exitosos, restringindo a sua aplicação no âmbito das artes e da educação profissional. Alguns dos elementos centrais, como o pagamento por peças e a gestão centralizada continuaram na indústria soviética, mas sem outros elementos desse modelo administrativo.

Embora o modelo não tenha se tornado padrão na indústria soviética e após os anos do Primeiro Plano Quinquenal (1929-1932), com a ênfase na produção individualizada e voluntária de grande intensidade e esforço (Stakhanovismo), o taylorismo tenha sido

deixado de lado, na década de 1960 tornou-se novamente uma referência aos estudos da gestão da produção e do trabalho na URSS, enquanto disciplina acadêmica e método de pesquisa, não mais como uma gerência aplicada ou como conteúdo de mudanças.¹⁴

Gastev e suas visões

A diferença entre o modelo russo e os seus congêneres americanos e europeus foi a ênfase em um esteticismo do trabalho industrial, principalmente porque na Rússia revolucionária, essas pesquisas da NOT ficaram a cargo de um poeta e ex-operário – Aleksei Gastev¹⁵ –, que, ao implementar o Instituto Central do Trabalho (TsIT – *TSENTRAL'NYI INSTITUT TRUDA*), fundado em 1920,¹⁶ buscou aplicar os métodos tayloristas na formulação de uma nova ciência, a chamada “Engenharia Social”. Essa modalidade de pensar o taylorismo agrupava idéias F. W. Taylor, Frank Gilbreth, Henry Ford (engenheiros e industriais americanos), Marx e Engels (pensadores do socialismo) e idéias estéticas (futurismo, maquinismo, americanismo).¹⁷

O trabalho de Gastev como operário na fábrica da Renault, durante os anos de exílio político, serviram para o conhecimento do taylorismo através de sua implementação nessa fábrica. Sua conversão ao taylorismo enquanto modelo de gestão, mas também como organização social, já estava amplamente sedimentado ao final da Primeira Grande Guerra (1918). Ele propunha não somente a aplicação de um taylorismo ortodoxo (estudo dos movimentos do trabalho para aumentar a produtividade, redução do conhecimento operário ao mínimo, ampliação do poder da gerência, transferência do saber para os altos escalões decisórios, comando hierarquizado e vertical), mas também que essas idéias fossem transformadas em política social e abrangessem todos os campos da vida humana, como os estudos, o lazer e mesmo as atividades básicas e essenciais.¹⁸

Na vertente dos estudos do taylorismo, a *idée fixe* de Gastev foram os estudos de tempo e de movimento do trabalho (para a mais eficiência produtiva e redução de tempos mortos).¹⁹ Para a criação de uma nova cultura da produção, seria necessário um experimentado construtor social e que a aquisição dos métodos não viesse de pressupostos gerais, mas sim de análise aprofundada dos fatores da produção e do proletariado moderno.²⁰

Na busca desse aprofundamento, Gastev propôs a conceitualização de que haveria cinco tipos de operários, variando de acordo com o grau de aptidão e criatividade do ofício:

- 1) operário do tipo criativo que intervém no trabalho e que tem alto grau de expertise;
- 2) operário com um variado grau de aptidão, mas sem necessidade de criatividade;

- 3) operário tipo padrão, completamente serializado e sem criatividade, estaria vinculado a um só tipo de aptidão;
- 4) o aprendiz de algum ofício industrial;
- 5) operário puramente físico (da construção civil, por exemplo).²¹

Os dois primeiros modelos não seriam os mais indicados para o desenvolvimento da indústria dentro da NOT. A ênfase do estudo de tempos e métodos seria para auxiliar a montar o operário padrão (tipo 3), pois a mecanização e a padronização seriam procedimentos para eliminar o esforço físico pesado e o trabalhador inexperiente na base da produção, bem como os elementos criativos e subjetivos no topo.²²

Esses estudos também vislumbravam uma caracterização do operário, a criação de uma “Psicologia do Proletariado”, que seria a serialização e o anonimato,²³ pois estes atributos dariam “à psicologia operária uma impressionante anonimidade, permitindo a classificação de uma *unidade proletária individual* como A, B, C, ou 325, O 075²⁴ e assim por diante”.²⁵ E continua

[...] ante nós há a perspectiva não somente de um trabalhador individual mecanizado mas de um sistema de gestão do trabalho mecanizado. Não uma pessoa, não uma autoridade, mas um “tipo” – um grupo – irá gerenciar outros “tipos” ou grupos. Ou então uma máquina, no sentido literal da palavra, irá gerenciar pessoas vivas. *Máquinas que eram gerenciadas tornar-se-ão gerenciadoras.*²⁶

Esse processo deveria permear todos os aspectos da existência operária, “até sua vida íntima, incluindo seus valores estéticos, intelectuais e sexuais”²⁷, enfatizando que a vida operária teria que ser organizada em todos os seus meandros, em um processo de coletivização geral.²⁸

Gastev propõe ainda que esse coletivismo seja mais organizado, tanto nas fábricas quanto na sociedade, um coletivismo radical e total,

[...] tanto como um coletivismo pode ser chamado de *coletivismo mecanizado*. A manifestação desse coletivismo mecanizado é tão externo à personalidade, tão anônimo, que o movimento desse complexo coletivo é similar ao movimento das coisas, no qual *não há qualquer individualidade*, mas somente passos uniformes e regulares, e faces destituídas de expressão, de alma, de lirismo, de emoção, medidos não mais por um grito ou um sorriso mas por um calibrador de pressão ou de velocidade.²⁹

Para Gastev, a regulação da vida cotidiana era um importante passo para uma nova sociedade, que pode ser notado em um poema do próprio Gastev,³⁰

As Manhãs nas quais apitos soam nos arredores
das fábricas, não é um chamado para a servidão.
É a melodia do futuro.

Antes trabalhávamos em miseráveis oficinas, em cada uma começávamos nossos dias

em horários variados.
Agora, todas as manhãs, às 8 horas em ponto, os apitos gritam para os milhões de nós.
Agora começamos juntos pontualmente.
Aos milhões levantamos o martelo no mesmo instante.
Nossas primeiras batidas soam juntas.
O que canta o apito?
– É o hino matinal da unidade.³¹

A normatização da vida cotidiana passa a obedecer ao ritmo da produção industrial, que em alguns proponentes chega a ser passos cronometrados,

22:00. Hora de Dormir/8 horas de sono
Levantar às 6:00. Exercícios (5 minutos)
6:05 Higiene Pessoal (5 minutos)
6:15 Banho (5 minutos opcionais)
6:20 Vestir-se (5 minutos opcionais)
6:25 (caminhar para a cantina)
6:28 Café-da-manhã (15 minutos).³²

Como resultado, Gastev propõe uma agenda para a revolução cultural, para os objetivos de transformação da realidade social,

Trabalho – é a sua força.
Organização – sua habilidade.
Disciplina – sua vontade.
Essa, então, é a atual Meta Cultural
que em seu conjunto forma a Revolução Cultural.

Nas duras disputas sobre o controle da NOT e do instituto após a morte de Lênin, Gastev tinha ainda outros líderes entusiastas de seus trabalhos, como Bukharin. Em sua defesa, durante esse período de confrontos, Gastev citava as próprias formulações Bukharin para a manutenção das pesquisas da NOT como um instrumento de luta no *front* cultural. Bailes coloca que, em 1924, na disputa com seus críticos,

Gastev citou uma antiga fala de Bukharin advogando os seguintes pontos, consoantes com os seus, como: 1) reforma da psicologia humana; 2) a fusão da teoria marxista com a praticidade americana e o “know-how de negócios”; 3) o fim da concentração nas Humanidades na educação em favor do conhecimento técnico, prático; 4) substituição da especialização pelo universalismo e 5) condicionamento da vontade, mente e corpo do homem.³³

Também contra Lunatcharsky, o comissário da educação,³⁴ devido ao funcionamento do NARKOMPROS,³⁵ havia uma disputa em torno da educação técnica e de sua aplicabilidade aos operários. Gastev, muito crítico da cultura humanística, cita que “a razão fundamental para esse confronto são as visões divergentes do conteúdo da cultura. O

TsIT neste campo de batalha significa a nova, a cultura técnica enfrentando uma batalha contra o nosso historicamente concebido sonho humanista”.³⁶ No fim, a vitória de Gastev sobre Lunatcharsky, em fins de 1928, levou à transformação da educação técnica, na qual os elementos da cultura humanística foram reduzidos e a ênfase na qualificação se tornou mais importante.³⁷

As idéias e os métodos sugeridos ou aplicados por Gastev em sua visão da NOT e da cultura operária são muitas vezes radicalizados devido ao papel que as disputas políticas tinham nas práticas cotidianas, a própria formação de Gastev (professor, operário e poeta) e o ambiente cultural em que ele estava imerso, na visão de Gastev, para um mundo em transformação era preciso transformar muitas coisas, porque

[...] o mundo da máquina, o mundo dos mecanismos, o mundo do urbanismo industrial está criando suas próprias ligações coletivas, está criando o seu próprio tipo de indivíduo, a quem devemos aceitar como nós aceitamos a máquina, e não bater nossa cabeça contras engrenagens. Nós precisamos introduzir alguns fatores corretivos neste jugo disciplinar férreo; porém a história demanda urgentemente de nós uma postura, não destes pequenos problemas de proteção da personalidade pela sociedade, mas certamente um notável design da psicologia humana confiantes de que é um fator histórico na produção de máquinas.³⁸

Taylorismo ou cultura proletária?

As idéias de Aleksandr Bogdanov³⁹ sobre a cultura proletária surgiram a partir de suas formulações filosóficas, que buscavam integrar o empiriocriticismo dos filósofos Ernst Mach e Richard Avenarius ao marxismo que ele adotava. Juntamente com outros bolcheviques (Lunatcharsky, Prokovski, Gorki), ele começou a desenvolver uma atuação baseada na relevância da cultura para o processo revolucionário e a importância de substituir toda a intelectualidade burguesa por uma nova, operária. Para ele, não havia diferença entre a revolução política e a cultural – psicológica. Sem uma nova cultura, não haveria uma nova sociedade.⁴⁰

A nova cultura proletária, para Bogdanov, como para muitos outros, seria uma derivação do super-homem nietzschiano juntamente com idéias bergsonianas e sorelianas, baseando-se no chamado coletivismo, a união fraternal do trabalho e a colaboração entre camaradas. Para ele, o mundo do trabalho fornecia a chave para a organização social do futuro, um novo homem para um novo tempo. Podemos acrescentar o misticismo materialista de Fedorov, que buscava mostrar aos homens a possibilidade de uma ressurreição física e da comunidade humana baseada na camaradagem através do fim do canibalismo e do sensualismo.⁴¹

A base do pensamento filosófico de Bogdanov⁴² pode ser expressa na seguinte formulação:

Precisamente, ele vê em tudo o que existe, uma cadeia ininterrupta de evolução, cujos elos inferiores se perdem no “caos dos elementos”, enquanto que os elos superiores são a experiência dos homens, a “experiência psíquica” e – ainda mais no alto – “a experiência física” que, junto ao conhecimento a que dá lugar, corresponde ao que comumente se denomina o “espírito”.⁴³

Sua visão do processo de formação da nova cultura era que

[...] era evidente que a “energética” está em total harmonia com as tendências fundamentais do marxismo, não apenas por sua forma monista, como também, e todavia mais, por seu mesmo conteúdo: o princípio da transformação e da conservação da energia é a expressão ideológica da essência da produção mecanizada, que reside justamente no uso, para os fins do trabalho, de uma reserva quantitativamente dada de energia por sua transformação em formas novas. No entanto, não era mais que um monismo metodológico, exatamente como a energética prática da produção mecanizada, que expressa apenas a unidade dos métodos sociais de trabalho.

Tudo isso não basta para construir uma configuração integral de mundo. O empiriocriticismo propôs um material preciso para essa configuração: os elementos da experiência, alheios em si mesmos, impregnados do dualismo imemorial do mundo “físico” e “psíquico”. Este material era válido e suficiente para a filosofia marxista?

Para responder a essa pergunta, era preciso saber a quais exigências deveria, globalmente, responder esta configuração de mundo, e qual era sua configuração vital. E posto que, de todo modo, é uma forma ideológica, temos de resolver antes uma questão muito mais geral: a significação vital da ideologia, a definição de sua evolução, e das condições de sua maior viabilidade.

Trabalhando nesses problemas, com métodos do materialismo histórico, cheguei às seguintes conclusões:

1. As formas ideológicas são modalidades de adaptação organizadoras da vida social e, afinal de contas (direta e indiretamente), são precisamente processos técnicos.
2. A isso se deve que a evolução da ideologia se defina pela exigência das modalidades de adaptação organizadoras do processo social, e pela existência de um material disponível para elas.
3. Conseqüentemente, sua viabilidade depende do grau de harmonia com a qual organiza na realidade, um conteúdo social de trabalho.⁴⁴

A partir dessas visões heterodoxas do marxismo, baseadas na ênfase da cultura ante as tarefas políticas, Bogdanov acabou por se indispor com Lênin, entretanto, angariou outros intelectuais para formarem o grupo Avante (VPERED), tendência que acabou sendo expulsa do partido bolchevique em 1910. Porém, antes da expulsão, houve a tentativa de criar uma escola de formação de quadros de uma nova formulação cultural e política. A primeira tentativa foi em Capri (1909), depois em Bolonha (1910), mas não tiveram sucesso, principalmente devido à forte oposição de Lênin.⁴⁵

Para Bogdanov, a autonomia do proletariado, em relação à burguesia e aos intelectuais, era muito importante, pois levaria ao desenvolvimento autônomo das práticas culturais e sociais do operariado, uma nova cultura proletária e a uma intelectualidade totalmente operária. O proletariado, para ele, deveria se libertar das normas da cultura individualista burguesa, principalmente nos domínios da Moral, da Arte e da Ciência.⁴⁶ A nova base seria a solidariedade fraternal operária, fruto da coletividade do trabalho operário.⁴⁷

Em um artigo sobre a criação operária, Bogdanov explicita a base do funcionamento da criação, da organização do trabalho e da organização social de base da cultura operária:

A criação, seja ela tecnológica, socioeconômica, política, doméstica, científica, ou artística, representa um tipo de labor, e como o Trabalho, é composto por esforços humanos organizacionais (ou desorganizacionais). É exatamente a mesma coisa que o Trabalho, o produto que não é a repetição de um estereótipo já concebido, mas é algo “novo”. Não existe e não pode existir um delineamento exato entre a criação e o labor comum; não só porque existem todos os pontos de interação, de troca, mas também porque é freqüentemente impossível dizer com certeza das duas designações é a mais aplicável.

O labor humano sempre consistiu na experiência coletiva e tem feito o uso coletivo dos aperfeiçoados meios de produção; neste sentido, o labor humano sempre foi coletivo; mesmo naqueles casos em que seus propósitos eram, de imediato, estreitamente individuais (por exemplo quando certo trabalho era feito e completado por uma pessoa). Isto, neste caso, é criação [...]

[...] As características deste tipo de trabalho são: (1) a união de elementos dos labores “físico” e “intelectual”; (2) o coletivismo transparente, claro e aberto de sua forma atual. A primeira característica depende do caráter científico da tecnologia moderna, em particular da mudança do trabalho mecânico para máquina: o trabalhador vai se tornando um “mestre” de escravos de ferro, enquanto seu próprio trabalho torna-se um empenho mais “intelectual” – concentração, cálculo, controle e iniciativa; desta forma, o papel da tensão muscular está diminuindo.

A segunda característica depende da concentração da força de trabalho em colaboração em massa e da associação entre os tipos especializados de trabalho dentro de uma produção mecânica, uma combinação que substitui cada vez mais a mão-de-obra física especializada por máquinas. A uniformidade objetiva e subjetiva do trabalho está crescendo e ultrapassando as divisões entre os trabalhadores. Graças a esta uniformidade, a compatibilidade prática do trabalho está se tornando a base para a camaradagem, isto é, consciente coletivo, as relações entre os trabalhadores. Estas relações e o que elas implicam – entendimento mútuo, compreensão mútua, e um desejo de trabalhar em conjunto – estendem-se para além dos confinamentos da fábrica, das profissões e da produção para a classe trabalhadora em uma escala nacional e, subsequentemente, universal. Pela primeira vez o coletivismo da luta do homem em essência é analisado como um processo consciente [...].⁴⁸

As idéias de Bogdanov foram aproveitadas para a formação do movimento PROLETKUL'T, um acrônimo para “Organização Cultural-Educacional Proletária” (*PROLETARSKIE KUL'TURNO-PROSVETITEL'NYE ORGANIZATSII*), fundada em Petrogrado pouco tempo antes da Revolução de Outubro, que utilizou principalmente a questão da criação de uma nova cultura para influenciar no processo revolucionário.⁴⁹

Os proletkultistas buscavam trazer o operariado para o campo cultural e artístico e desenvolver novas modalidades e conceitos em artes. Muitos vanguardistas participavam do Proletkul't, que tinha também funções pedagógicas e propagandísticas.⁵⁰ A força do movimento pode ser vista pelo número de aderentes (cerca de 400.000 em 1920) e por sua vasta atuação em quase todas as cidades soviéticas. Por obra de Lênin, a redução do Proletkul't a coadjuvante da revolução levou este a perder espaço e reduzir sua influência.⁵¹ Mas parte de suas aspirações passa a ser uma política constante dos movimentos de vanguarda na Rússia.

A ênfase na solidariedade do trabalho, em um coletivo criativo e autônomo proposto por Bogadnov e o Proletkul't contrasta com as idéias de serialização e despersonalização de Gastev, porém, em ambos, o foco é o mundo do trabalho e o trabalhador enquanto um ator social válido. Embora, o Proletkul't fosse enfraquecido após 1920, suas bases ainda perduraram até a década de 1930 e de suas fileiras saía a maioria dos ataques contra o taylorismo supremo de Gastev.⁵²

Eenfim as artes!

Como parâmetro inicial de discussão, podemos dizer que

[...] 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.⁵³

O chamado Construtivismo/Produtivismo é, sem dúvida, a parte mais combativa e utópica das vanguardas soviéticas, um movimento artístico e cultural de grande alcance e poder de luta.

O surgimento da Sociedade de Jovens Artistas (OBMOKhU – *OBShCHESTVO MOLODYKH KHUDOJNIKOV*), em 1919, a partir de estudantes dos SVOMAS (GOSUDARSTVENNYE SVOBODNYE KHUDOZHESTVENNYE MASTERKIE – Atelier Artístico Livre Estatal) mostrava uma tendência a ser seguida nos anos posteriores de

não-interesse pela arte de cavalete, mas da execução de “tarefas de produção do ponto de vista do novo consumidor em arte”.⁵⁴ A base da arte produzida pelos “jovens artistas” era do uso de materiais como madeira, ferro, vidro para a composição de estruturas compostivas espaciais ou de pinturas abstratas, ou de contraste de cores ou tonalidades.⁵⁵

Na mesma época, Tatlin concebia e começava a trabalhar na “Torre da Terceira Internacional”, um projeto de edifício contendo tanto aparatos tecnológicos quanto inovações artísticas e arquiteturais que são novidade ainda nos dias de hoje. Muitos arquitetos colocavam que a torre era uma intervenção escultórica e pictórica, mais do que arquitetônica. O projeto de Tatlin revelava a disposição dos artistas em influenciar todos os domínios sociais e buscar novas relações entre os objetos e as pessoas no cotidiano, de estimular os artistas e a sociedade,⁵⁶ “os resultados disto são modelos que estimulam a todos nós a inventar novidades no nosso trabalho de criar um novo mundo, e também chamar os produtores para *exercer o controle* sobre as formas encontradas no nosso novo cotidiano”.⁵⁷

As comissões internas da IZO, órgão gestor das artes dentro do NARKOMPROS, e a fundação das novas instituições levaram à ampliação da discussão, bem como à formação de concepções mais sólidas e estruturadas acerca da arte em formação; o Construtivismo é um momento de reflexão e pesquisa, de produção voltada para mostrar a capacidade da nova arte.⁵⁸ A difusão dos debates em outras áreas, principalmente relativas à produção industrial e à nova cultura operária, traziam para o campo artístico dificuldades e desafios a serem superado e novas possibilidades para a criação em artes.⁵⁹

Os jovens do OBMOKhU, Tatlin e outros artistas, que passaram a ser designados de “esquerdistas” (feita tanto por artistas contrários, quanto por parte do Partido), estavam, entre 1919-1920, caminhando para uma discussão mais intensa sobre os problemas da forma e da sua composição/construção. Nesse momento, começa a surgir uma concepção de produção artística que se opunha à arte tradicional (tanto aplicada quanto artesanal), na formulação da “*PROIZVODSTVENNOE ISSKUSTVO*”,⁶⁰ na fusão dos aspectos tecnológicos com os artísticos na prática tanto do processo criativo quanto na do processo produtivo.⁶¹

Os debates artísticos foram ampliados para o debate do chamado modo de vida social, no qual se acrescentou tanto a ênfase nos processos industriais, quanto a busca pela fusão do artista ao engenheiro e a regulação e normatização do trabalho artístico (taylorização).⁶² Meierhold, expoente diretor teatral, exprime essa nova condição, em que “o método da “taylorização”⁶³ se adapta ao trabalho do ator como qualquer outro trabalho em que se queira alcançar um maior rendimento”.⁶⁴ Assim, a nova Arte

[...] exige que o artista se converta também em engenheiro. A arte deve se fundamentar em bases científicas: toda a criação do artista tem que se converter em criação consciente. A arte do ator consiste em organizar *seu próprio material*, ou seja, na capacidade de *utilizar de maneira apropriada* os meios expressivos de seu corpo.⁶⁵

A posição de controle e organização da vida social através da ciência e da arte eram um dos conceitos pelo qual tinham passado os futuristas, e que deixaram de herança aos construtivistas. Mas mesmo dentro dessa perspectiva, a taylorização e o maquinicismo permanecem como utopia, como carga transformadora.

A nova racionalização da vida cotidiana exigia uma nova síntese entre a arte, o conhecimento e a vida.⁶⁶ Essa operação ficou a cargo de novos teóricos das artes, como Arvatov, Brik e Tarabukin. O construtivismo teve sua face mais artística entre 1920 e 1922, principalmente na busca de soluções formais para objetos utilitários e cotidianos. A partir de 1922, o predomínio de debates sobre a validade do campo artístico supera as criações formais e objetuais dos artistas mais engajados.⁶⁷

O Construtivismo vai tornar-se uma teoria, com o surgimento do Produtivismo, que encarna uma teoria (ideologia) para as vanguardas, enquanto o Construtivismo seria a manifestação artística aplicada dessa teoria.⁶⁸

O produtivismo torna-se a base para o desenvolvimento de uma nova postura do artista enquanto ser social e atuante dentro de uma sociedade. O viés sociológico da função do artista é uma das premissas dos produtivistas. Boris Arvatov,⁶⁹ um dos mais importantes produtivistas, resumia sua posição assim:

[...] nossa época é, por suas tendências, a época do *coletivismo industrial*. E, portanto, a sociedade tem a oportunidade de utilizar a técnica – poderosa e universal – para construir de maneira consciente sua vida e as formas concretas em que essa vida se expressa. Antigamente, os artistas criavam em seus quadros e estátuas uma beleza ilusória, representavam a vida ou a adornavam exteriormente; hoje, deverão renunciar à estética da contemplação e da admiração, abandonar seus sonhos individualistas sobre a realidade e pôr-se a construir a vida em suas formas materiais. *A arte deve ser utilitária do princípio ao fim* – dizem os “lefiistas” –; a arte pura, a arte pela arte, a forma como propósito em si, são produto do sistema social desorganizado burguês, que se desenvolvia de forma espontânea e, portanto, não sabia orientar o progresso e introduzir o espírito de invenção na vida.⁷⁰

O produtivismo, ao se aproximar do formalismo, torna-se uma forma de formalismo sociológico, já que “os formalistas tendem a ‘estetizar a utopia’, os produtivistas tendem a uma ‘utopia materializada’, a um formalismo sociológico que conjuga o método formal com o materialismo histórico”.⁷¹ Arvatov é o mais importante exemplo dessa vertente, ao buscar inserir o marxismo em seus trabalhos sobre a arte.

A formação da LEF (Frente de Esquerda da Arte – LEV FRONT ISKUSSTVO), e sua adoção do produtivismo como plataforma política, ampliou o impacto das proposições dos teóricos do movimento e levou a um debate ainda mais amplo da arte na sociedade soviética. As instituições políticas e estatais, a partir de 1923, estavam cada vez mais se distanciando dessa vertente. Também é preciso notar as dificuldades de envolver outras áreas do conhecimento no debate (principalmente os engenheiros).⁷²

Mas, para a maior parte dos produtivistas, o debate deveria continuar mesmo desta forma. Arvatov coloca que, para que a arte produtivista pudesse obter resultados, era preciso várias forças agindo ao mesmo tempo, uma revolução técnica, uma revolução artística e uma revolução social.⁷³

O ensino tornava-se para os produtivistas um meio de agir para mudar os critérios de arte e a própria forma de fazer arte entre os jovens. Isso levaria a uma mudança na inserção social da arte, pois “a socialização e a tecnicização são os instrumentos que permitem aplicar os métodos da criatividade artística ao sistema pedagógico proletário [...]”.⁷⁴

A concepção recorrente dos escritos produtivistas, a *novyi byt*, leva-os a imaginar um mundo evoluído (no sentido do progresso), perfeitamente ajustado, mas ao mesmo tempo humano, pois

[...] a fusão completa das formas artísticas com aquelas do *byt*, a penetração total da arte na vida, a criação de uma existência social perfeitamente organizada e racional no mais alto nível, renovada sem interrupção, restituindo uma vida harmoniosa, permitindo o desenvolvimento alegre e completo de todas as atividades sociais e abolindo o conceito mesmo de *byt*.⁷⁵

A ênfase arvatoviana na mudança levou-o a enfatizar a necessidade de transformar o ensino artístico em ensino profissional e técnico, porém voltado para a fusão da engenharia com a arte, em um novo tipo de artista. A busca pela superação do artista de cavalete, que deveria ser alcançada de qualquer maneira, trouxe ao campo dos construtivistas/produtivistas uma proeminência da técnica, valorada em si mesma, enquanto momento de (re)criação do campo artístico.

Para outros produtivistas, especialmente Nikolai Tarabukin,⁷⁶ a busca pela maestria técnica era muito mais importante, a valoração da técnica dava-se a partir da capacidade de transformar o trabalho artístico em trabalho produtivo artístico,

[...] nas condições do estado socialista russo, considero que a idéia progressista não é a da arte “proletária”, mas a da maestria produtivista, que parece a única capaz de organizar não somente nossas possibilidades de orientação atuais, mas também nossa atividade real. *Nela, a arte e a técnica se confundem. A técnica se transforma em arte quando se tem conscientemente a perfeição.* Franklin definia o homem como um “animal que fabrica ferramentas” (tool-making animal). Se pode definir o artista produtivista como

um animal que se esforça conscientemente em criar as ferramentas mais perfeitas. *A maestria produtivista, como atividade técnica, é uma atividade utilitária.* A arte antiga era um luxo que “embelezava” a vida. Sua forma era individualista e impressionista. *A maestria produtivista é funcional, construtivista em sua forma e coletivista em seu ato processual-criativo.* Segundo a antiga noção, o artista era um adivinhador e um dileitante, e segundo a nova é um organizador e um profissional.⁷⁷

Para Tarabukin, quanto maior a capacidade técnica, mais o artista tinha condição de superar seu campo de atividade e fundir-se à vida social como um todo. Tarabukin coloca que “se considerarmos o processo de evolução das formas do ponto de vista da maestria produtivista, se percebe que quanto mais se remonta no tempo, mais estreito é o vínculo entre a produção e a arte”.⁷⁸

A lógica de Tarabukin (maestria produtivista) e a concepção arvoriana de fusão da arte na vida tiveram suas aplicações nos ateliês (principalmente em Arquitetura e Artes Industriais) do VKhUTEMAS (VYSSHIE GOSUDARSTVENNYE KHUDOZHES-TVENNO-TEKHNICHESKIE MASTERKIE – Atelier Superior Estatal Técnico-Artístico), em suas aulas e tarefas – tanto teóricas quanto práticas – um vasto laboratório para formar o Homem Novo.⁷⁹

Os professores dessas faculdades, especialmente os arquitetos, tinham já conhecimento e treinamento técnicos para se sentirem seguros em apoiar e desenvolver as idéias de maestria e ênfase na indústria e nas máquinas que faziam parte do arcabouço construtivista. Moisei Ginzburg,⁸⁰ arquiteto e professor do Vkhutemas, era um dos que mais buscavam desenvolver as idéias construtivistas. Seu livro *Estilo e Época* foi uma importante contribuição ao debate construtivista.⁸¹

Sob o ponto de vista do arquiteto, a nova lógica da construção é a da máquina e da produção industrial, “da máquina vêm a fábrica (que é ela mesma sua substância) e as estruturas da engenharia (que é sua consequência); conjuntamente, elas determinam uma nova característica da cidade”,⁸² e “como todos os outros domínios da atividade humana, a máquina nos conduz sobretudo a *organização extrema do trabalho de criação*, a clareza e precisão das formulações da idéia criativa”.⁸³

Para o autor “as fábricas modernas concentram em si, um senso artístico, todas as características potenciais mais importantes da nova vida”.⁸⁴ Elas fornecem ainda “uma imagem da modernidade extremamente lúcida e diferenciada do passado, de *silhuetas sem fim desenhadas por movimentos vigorosos de músculos de milhares de braços*”.⁸⁵

O estudo do movimento é um dos fundamentos da maquinaria, assim “paralelamente a sua procura de uma arte equilibrada, a humanidade está igualmente inclinada à busca de outros ideais, notadamente por uma articulação mais clara do problema do movimento”.⁸⁶

Ginzburg queria com seu livro organizar as experiências construtivistas para que “o arquiteto não se sinta um decorador da vida, mas sim seu organizador”⁸⁷ e a fim de chegar a um novo estilo em que, ele mesmo diz, “as características econômicas de nossa época de transição reduz, portanto as atenções do arquiteto, concentrando-se em primeiro lugar na utilização e *organização do material utilitário cotidiano* no cuidado da expressão mais concisa, *no menor gasto de energia humana*”.⁸⁸

Concluindo

A visão da transformação total do Homem na realização de um indivíduo divinizado e em um coletivo imortalizado tinha raízes muito profundas na sociedade e principalmente na intelectualidade russa. A revolução cultural (simbolista, estética, fedoroviana, nietzschiana, vanguardista, socialista) era uma busca incessante para uma parcela significativa da intelligentsia. Qualquer área ou instrumento social poderia ser adaptado para fins de superação ou ampliação da nova humanidade desejada. Se o ideal era salvacionista, messiânico e utópico, até mesmo as mais terrenas coisas se tornavam elementos de transformação/transfiguração.

Nessa vertente, o taylorismo descrito neste artigo foi apropriado como um instrumento de reconfiguração do canibal (o homem comum), estetizado e ampliado para a sociedade, num verdadeiro taylorismo social. Gastev mantinha o viés estético em seus textos sobre o taylorismo, uma idéia de (re)construção que buscava o Homem integral das múltiplas vertentes do pensamento russo. Sua vertente de controle e submissão foi explorada por Zamyatin em *My*; enquanto sua vertente de superação da realidade mesquinha burguesa é mostrada nas montagens de peças de Meierhold ou nas defesas apaixonadas da arte produtivista feitas por Arvatov ou Tarabukin.

Os enfrentamentos entre as vertentes da NOT por um lado e as rusgas entre Proletkul't e NOT de outro podem ser vistos como embates culturais, além de políticos, ideológicos ou técnicos. Eles são disputas entre visões que se excluem na tentativa de moldarem a nova sociedade. O Estado soviético, por outro lado, estava interessado na conformação econômica desses agentes (operários, indústrias, especialistas, etc.) enquanto os próprios especialistas se tornavam debatedores das idéias culturais em circulação na sociedade russa revolucionária. Eles estavam inseridos em um *front* cultural, numa revolução cultural.

A restrição ao âmbito educacional e artístico tornou o taylorismo uma retórica de transformação cultural e social, amplificando demandas e transformando a visão do funcionamento das estruturas sociais. Se o mundo novo seria do trabalhador, nada mais importante do que configura-lo em base das teorias da gestão do trabalho.

O taylorismo social e o maquinicismo têm, então, uma função de mudar a lógica da compreensão humana e transcender os valores aceitos pela sociedade. O que parece fetichismo torna-se uma luta contra a alienação e o gosto comum (mesquinho, burguês). A ênfase do Construtivismo em (re)organizar o mundo tem essa função de superação da alienação burguesa, tanto do artista quanto da sociedade.

Gastev tanto quanto Bogdanov tinham essas mesmas aspirações de mudança cultural e social. A NOT, o Proletkul't e as Vanguardas artísticas se entrelaçavam em uma bricolagem de caráter político, ideológico, conceitual e estético, embora rivais na construção dos significados do trabalho. Talvez, no final de tudo, o taylorismo na Rússia Soviética seja um desejo mais do que uma ferramenta tecnológica, uma utopia estético-artística, mais do que uma racionalidade produtiva industrial.

Notas

* Doutor. Professor CERES/UFRN (Caicó/RN). E-mail: jairdiniz@gmail.com

¹ ROSENTHAL, Bernice Glatzer (ed.). *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

² MASING-DELIC, Irene. "The Transfiguration of Cannibals: Fedorov and the Avant-Garde". In: BOWLT, John E. e MATICH, Olga (eds.). *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 17-36; ROSENTHAL, op. cit.

³ DAVID-FOX, Michael. What is Cultural Revolution? *Russian Review*, v. 58, n. 2, pp. 181-201, 1999; FITZPATRICK, Sheila. The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscou, 1928-1929. *Soviet Studies*, Glasgow, v. 22, n. 2, p. 236-253, 1971; FITZPATRICK, Sheila. "The Bolshevik's Dilemma: Class, Culture and Politics in the Early Soviet Years". In: FERRO, Marc e FITZPATRICK, Sheila (eds.). *Culture et Révolution*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

⁴ BAILES, Kendall. Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism. *Soviet Studies*, v. 29, n. 3, pp. 373-394, 1977; MALLY, Linn. *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley, University of California Press, 1990.; SOCHOR, Zenovia. Soviet Taylorism Revisited. *Soviet Studies*, v. 33, n. 2, pp. 246-264, 1981.

⁵ BIGGART, John. Bukharin and the Origins of the Proletarian Culture Debate. *Soviet Studies*, v. 39, n. 2, p. 229-246, 1987.

⁶ DAVID-FOX, op. cit.

⁷ MIGUEL, Jair Diniz. A História como Controle Absoluto: Regulamentação e Normatização do Cotidiano em Nós, de Evgeny Zamyatin. *Revista Projeto História*, n. 30, 2005, pp. 343-358; MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os Ateliês Artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. Tese de Doutorado em História – Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.

⁸ BOWLT, John E. e MATICH, Olga (eds.). *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cul-*

tural Experiment. Stanford: Stanford University Press, 1996; LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven, Yale University Press, 1983; MIGUEL, op. cit.

⁹ LODDER, op. cit.; MIGUEL, op. cit.; ZALAMBANI, Maria. L'Art Productiviste en Russie Soviétique. *Annales HSS*, Paris, ano 52, n. 1, p. 41-61, 1997; ZALAMBANI, Maria. Boris Arvatov, Théoricien du Productivisme. *Cahiers du Monde Russe*. Sl, jul-sept 1999, v. 101, n. 3, pp. 415-446.

¹⁰ NELSON, Daniel. « Scientific Management in Retrospect ». In: NELSON, Daniel (ed.). *A Mental Revolution: Scientific management since Taylor*. Columbus, Ohio State University Press, 1992, pp. 5-39.

¹¹ BAILES, op. cit.; SOCHOR, op. cit.

¹² DEVINATZ, V. G. Lenin as scientific manager under monopoly capitalism, state capitalism, and socialism: A response to Scoville. *Industrial Relations*, v. 42, n. 3, pp. 513-520, 2003; SCOVILLE, J. G. The Taylorization of Vladimir Ilich Lenin. *Industrial Relations*, v. 40, n. 4, pp. 620-626, 2001; WREN, Daniel e BEDEIAN, Arthur G. The Taylorization of Lenin: rhetoric or reality? *International Journal of Social Economics*, v. 31, n. 3, pp. 287-299, 2004.; NELSON, op. cit.

¹³ Embora na literatura atual haja uma discussão acerca das reais intenções ou do suporte de Lênin ao taylorismo, não se pode negar o entusiasmo e a força política que a adesão deste deu aos estudos e a aplicação da NOT na Rússia revolucionária. DEVINATZ, op. cit.; NELSON, op. cit.; SCOVILLE, op. cit.; WREN e BEDEIAN, op. cit.).

¹⁴ BAILES, op. cit.; NELSON, op. cit.

¹⁵ Aleksei Gastev (1882-1938) foi professor, operário e poeta futurista, além de militante político. Em 1921, funda o TsIT (Instituto Central do Trabalho) para implementar o mais rigoroso taylorismo na indústria soviética. Suas idéias se estendiam para criar um taylorismo social (os engenheiros sociais) capaz de ser aplicado a toda a sociedade. Foi chamado também de “Ovídio dos engenheiros, mineiros e metalúrgicos” por Nikolai Aseev. Sua participação no Construtivismo e na LEF também foi importante e consistente. Embora tivesse uma atuação destacada e importante dentro dos quadros do poder soviético, Gastev só se tornou membro do Partido Comunista Soviético em 1931. Sua prisão em 1938 e sua morte ainda nesse ano determinaram o fim do instituto e da NOT. BAILES, op. cit.

¹⁶ A implementação oficial do TsIT foi dado através de um decreto de Lênin em 24 de agosto de 1921, no qual Gastev se tornou o principal responsável pelas pesquisas e pelos centros de pesquisa sobre a NOT na Rússia. O instituto respondia ao Conselho de Sindicatos, mas na prática estava sob a guarda do Gosplan (responsável pelo planejamento nacional) e do Conselho sobre Trabalho e Defesa (STO), provavelmente sob o controle do Exército Vermelho. Lênin não media esforços em fornecer suporte financeiro ao instituto, bem como apoiar seus trabalhos e pesquisas. BAILES, op. cit.

¹⁷ BAILES, op. cit.; SOCHOR, op. cit.; MIGUEL, 2006, op. cit.

¹⁸ BAILES, op. cit.; SOCHOR, op. cit.; MIGUEL, 2005, op. cit.

¹⁹ Também é possível admitir e propor que esses estudos de biomecânica contivessem um grau de estetização do labor operário.

²⁰ BAILES, op. cit.; NELSON, op. cit.; SOCHOR, op. cit.

²¹ BAILES, op. cit.

²² As idéias de Gastev, de Engenharia Social, foram criticadas por Bodganov como sendo destruidoras do coletivismo do trabalho e da solidariedade operária, as bases do Proletkul't portanto (MALLY, op. cit., MIGUEL, op. cit.).

²³ CARDEN, Patricia. Utopia and Anti-Utopia: Alexsei Gastev and Evgeny Zamyatin. *Russian Review*,

v. 46, n. 1, pp. 1-18, 1987; ZAMYATIN, Yevgeni. *Nosotros*. Madri, Alianza Editorial, 199.; MIGUEL, op. cit.

²⁴ É impressionante o paralelismo da trama de Zamyatin e os escritos e pensamentos de Gastev. Zamyatin nomeia seus personagens de acordo com essas passagens de Gastev através de letras e números (D-509, I-303, O-90) e serializados em uma sociedade uniforme e constante. CARDEN, op. cit.; MIGUEL, op. cit.; ZAMYATIN, op. cit.).

²⁵ GASTEVEV, 1919 apud BAILES, 1977, p. 378, tradução nossa, grifos nossos.

²⁶ *Ibid.*, p. 378, tradução nossa, grifos no original.

²⁷ *Ibid.*, p. 378, tradução nossa.

²⁸ Evgeny Zamyatin faz uma leitura vanguardista, mas ao mesmo tempo sombria acerca de Gastev em *My (Nós)* escrito entre 1920 e 1921 e publicado oficialmente somente em 1989, mas que foi sendo reproduzido durante todo o período soviético. Para Zamyatin, o extremismo do controle social poderia levar ao Estado Único e um líder total da sociedade, mas que não era uma visão do estalinismo (ainda não existente) e sim das propostas de organização da vida através da arte, como se a sociedade fosse apenas uma tela a ser pintada ou um material em bruto a ser moldado. As idéias de Gastev eram as principais atacadas, embora Zamyatin fosse ele mesmo um engenheiro naval e um escritor modernista, que acreditava em parte das próprias idéias de Gastev, só que ele tinha dúvidas quanto à validade delas na aplicação estrita para toda a sociedade. MIGUEL, op. cit.

²⁹ GASTEVEV, 1919 apud MIGUEL, 2005, p. 348, grifos nossos.

³⁰ *Ibid.*, pp. 347-348.

³¹ Nas passagens anteriores e no poema traduzido é possível notar não somente uma radical visão de coletivismo, mas também uma construção estetizante da realidade operária do futuro, tanto conceitualmente quanto de uma Weltanschauung.

³² KUZMIN apud MIGUEL, op. cit., p. 348.

³³ BAILES, op. cit., p. 387, tradução nossa.

³⁴ FITZPATRICK, Sheila. *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky*. Cambridge, Cambridge University Press, 1970; LUNACHARSKAIA, Irina. Why did Commissar of Enlightenment A. V. Lunacharskii Resign? *Russian Review*, v. 51, n. 3, pp. 319-342, 1992; MIGUEL, op. cit.

³⁵ O NARKOMPROS (Narodnyi Komissariat Prosveshcheniya – Comissariado do Povo para a Instrução Pública) era o órgão responsável pela educação, cultura e artes no Estado soviético. Seu primeiro comissário, Anatoly Lunacharsky (1918-1929), tentou manter os princípios de uma educação universal e focada nas Humanidades durante todo o seu período como comissário e para todas as áreas de formação. Sua disputa com Gastev foi um dos motivos de sua renúncia. FITZPATRICK, op. cit.; LUNACHARSKAYA, op. cit., MIGUEL, op. cit.).

³⁶ GASTEVEV, 1929 apud LUNACHARSKAIA, 1992, p. 326, tradução nossa.

³⁷ A filha de Lunacharsky, Irina Lunatcharskaya, ao comentar em um texto sobre a demissão do pai, acentua que o documento aprovado, na visão de seu pai, levava ao empobrecimento do sistema de ensino, não sendo capaz de formar técnicos de qualidade e competência. Os principais pontos são: a) cursos mais curtos (três ou quatro anos); b) influência das instancias econômicas (partido, sindicatos, Komsomol) nas deliberações educacionais dentro das instituições de ensino técnico e superior; c) nomeação de planejadores (economistas) comunistas para cargos de direção nas escolas técnicas; d) redução da carga de estudos nas áreas de Ciências Sociais e Humanísticas; e) O Narkompros se tornaria um órgão de direção progra-

mático-metodológico e de supervisão do sistema, não tendo capacidade de intervenção ou modificação no ensino ministrado ou nas escolas técnicas. Segundo a autora, oito escolas de formação de especialistas e técnicos foram retiradas do controle do NARKOMPROS. LUNATCHARSKAIA, op. cit.

³⁸ GASTEV, 1923 apud BAILES, 1977, p. 384, tradução nossa.

³⁹ Aleksandr Bogdanov (1873-1928), pseudônimo de Aleksandr Aleksandrovitch Malinovski, tinha uma formação intelectual ampla e sólida, sendo médico, economista e filósofo. Seu texto sobre economia política foi adotado como básico em todo o partido social-democrata no início do século XX. A disputa com Lênin, que não tinha muita paciência para com desvios do bolchevismo, já que o “empiriomonismo” de Bogdanov propunha uma nova versão do marxismo e do partido, levou-o a ser expulso do partido bolchevique. Sua atuação política voltou a ser importante entre 1917 e 1920 com o surgimento do Proletkul't na Rússia revolucionária, embora não fosse mais membro formal do partido Bolchevique. Após novamente ser criticado e até preso, volta-se para os estudos de medicina, contribuindo para o desenvolvimento dos estudos sobre o sangue humano. Morre em 1928 devido a uma experiência mal sucedida com transfusão sanguínea, em que ele próprio foi a cobaia. MIGUEL, op. cit.

⁴⁰ MAROT, John. Alexander Bogdanov, Vepered, and the Role of the Intellectual in the Workers' Movement. *Russian Review*, v. 49, n. 3, pp. 241-264, 1990; SCHERRER, Jutta. “The Relationship Between the Intelligentsia and Workers: The Case of the Party Schools in Capri and Bologna”. In: ZELNIK, Reginald (ed.). *Workers and Intelligentsia in Late Imperial Russia: Realities, Representations, Reflections*. SI: University of California Press/University of California International and Area Studies Digital Collection, 1999, v. 101, pp. 172-185. Disponível em: <http://repositories.cdlib.org/uciaspubs/research/101/9>. Acesso em: 20 agosto 2002; SOCHOR, Zenovia. On Intellectuals and the New Class. *Russian Review*, v. 49, n. 3, pp. 283-292, 1981.; MALLY, op. cit.

⁴¹ MASING-DELIC, Irene. “The Transfiguration of Cannibals: Fedorov and the Avant-Garde”. In: BOWLT, John E. e MATICH, Olga (ed.). *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 17-36.

⁴² BOGDANOV, Aleksandr. *Empiriomonizm: Stat'i po filosofii*. Moskva, Respublika, 2003.

⁴³ Ibid., p. 221, tradução nossa.

⁴⁴ Ibid., pp. 228-229, tradução nossa.

⁴⁵ FERRO, Marc e FITZPATRICK, Sheila (ed.). *Culture et Révolution*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.; MARROT, op. cit.; SCHERRER, op. cit.

⁴⁶ Em sua fase mais atuante, entre 1917 e 1920, Bogdanov vai propor uma nova Universidade, uma nova Ciência, uma nova Arte, todas proletárias. As dificuldades de se propor toda uma nova maneira de ver o mundo e principalmente nas suas partes explicativas, como a Ciência, levaram Bogdanov a romper com os cânones aceitos da toda a filosofia da ciência da época, ao colocar que a Ciência é sim de classe e seus métodos e resultados podem variar devido a essa ligação. O mesmo valia para a universidade, a moral, a cultura e as artes, uma iconoclastia que agradava aos vanguardistas em geral, tanto em arte quanto em outras áreas. MIGUEL, op. cit.

⁴⁷ MARROT, op. cit.; SCHERRER, op. cit.

⁴⁸ BOGDANOV, 1920 apud MIGUEL, 2006, p. B-2-B-4

⁴⁹ MELE, Giannarita. « Théorie et Organization des Pratiques Culturelles à L'Époque du Proletkul't ». In: FERRO, Marc e FITZPATRICK, Sheila (eds.). *Culture et Révolution*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989; MALLY, op. cit.

⁵⁰ Gastev e outros intelectuais publicaram muitos de seus textos nas diversas publicações do Proletkul't.

Sergei Eisenstein montou suas primeiras peças nos teatros do Proletkul't e seu primeiro filme foi rodado através do suporte deste. Nikolai Tarabukin (filósofo e teórico da Arte) publicou seu texto-manifesto produtivista "Do Cavalete à Máquina" através do Proletkul't também. MALLY, op. cit.; MELE, op. cit.

⁵¹ O decreto de Lênin, retirando autonomia do Proletkul't e reduzindo sua capacidade econômica, visava ao mesmo tempo retirar a força intelectual de Bogdanov e submeter o movimento ao Partido Bolchevique. O decreto está reproduzido em LENIN, V. I. *On Literature and Art*. Moscou, Progress Publishers, 1978.

⁵² MALLY, op. cit.; MELLE, op. cit.; MIGUEL, op. cit.

⁵³ ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo – A Dramaturgia da Forma em "Stuttgart"*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 169.

⁵⁴ LODDER, 1983, p. 67, tradução nossa.

⁵⁵ Entre 1918 e 1921 foram pintados quadros que buscavam o limite da representação da cor e do espaço em um quadro, como o "Quadrado Branco sobre Fundo Branco" de Malevich ou o "Quadrado Negro sobre Fundo Negro" de Rodchenko. Além disso, Rodchenko pintou telas monocromáticas que Tarabukin assinalou como sendo o "último quadro pintado". LODDER, op. cit.; MIGUEL, op. cit.; TARABUKIN, op. cit. Ver texto sobre o último quadro em TARABUKIN, Nikolai. *El Último Quadro: Del Caballete a la Máquina / Por Una Teoría de la Pintura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

⁵⁶ LODDER, op. cit.

⁵⁷ TATLIN apud BOWLT, op. cit., p. 207, tradução nossa, grifos nossos. Parte dos textos mais conhecidos da Arte Moderna e das vanguardas russas encontram-se no livro de Bowlt. Para cotejar com as traduções BOWLT, John E. (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism*. Nova York, Thames and Hudson, 1988.

⁵⁸ Não somente a busca por uma modificação sociológica da arte, mas também prática e estética. Os vanguardistas não faziam diferença entre a prática artística e a prática social. A estetização da sociedade pela via do trabalho industrial já era uma vertente forte no pensamento intelectual russo (o Proletkul't, por exemplo). MIGUEL, op. cit.

⁵⁹ LODDER, op. cit.

⁶⁰ A tradução melhor seria Arte de Produção, em contraposição a produção artística (khudojstvennaya promyshlennost). O termo mais usado é Produtivismo. Tradução proposta pelo autor do artigo.

⁶¹ LODDER, op. cit.

⁶² Essa transposição do engenheiro no artista levou o Vkhutemas a dar o título a seus formados de "artista-construtor" ou "artista-engenheiro". MIGUEL, op. cit.

⁶³ RAPISARDA, Giusi (ed.). *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978.

⁶⁴ MEYERHOLD apud RAPISARDA, 1978, p. 223, tradução nossa.

⁶⁵ Ibid., tradução nossa, grifos nossos.

⁶⁶ ZALAMBANI, 1999, 2004, op. cit.

⁶⁷ LODDER, op. cit.; ZALAMBANI, 1999, 2004, op. cit.

⁶⁸ O Produtivismo é uma teoria (filosofia) das artes, mais do que uma prática. Seus conceitos foram tirados das idéias do proletkul't (sua força teórica social), do cubo-futurismo/construtivismo (suas matrizes artísticas) e do formalismo (sua estética é basicamente formal e materialista). MIGUEL, op. cit.; ZALAMBANI, 1999, 2004.

⁶⁹ Boris Ignatievitch Arvatov (1896-1940) era de uma família polonesa. Ele era membro do Partido Bolchevique e tinha participado da Guerra Civil. Foi um polemista e ardente defensor do produtivismo, sendo considerado seu ideólogo. Após o construtivismo/produtivismo ser suprimido da vida soviética, ele não teve mais espaço de participação. Morreu em grandes dificuldades materiais. ZALAMBANI, 1999, 2004. Para uma leitura de textos do autor ver ARVATOV, Boris. *Arte y Producción*. Madri, Alberto Corazón Editor, 1973.

⁷⁰ ARVATOV, op. cit., p. 77, tradução nossa, grifos nossos.

⁷¹ ZALAMBANI, 1999, p. 423, tradução nossa.

⁷² A mesmos tempo que taylorismo era amplamente difundido nas Artes, os engenheiros de profissão não viam com bons olhos a invasão de artistas, muitos sem formação técnica, nas áreas de produção e gestão da produção. MIGUEL, op. cit.

⁷³ ZALAMBANI, 1999, 2004, op. cit.

⁷⁴ ARVATOV apud ZALAMBANI, 1999, p. 435, tradução nossa.

⁷⁵ Ibid., p. 436, tradução nossa, grifos nossos.

⁷⁶ Nikolai Mikhailovitch Tarabukin (1889-1956), um dos mais completos teóricos da vanguarda soviética, escrevendo sobre arte e estética. Sua obra é muito próxima aos formalistas, mas com matizes diferenciadas. Nakov (1977) coloca que a obra de Tarabukin é “um dos primeiros intentos materialistas de se escrever a história da arte [...]” (p. 35, tradução nossa). Após a transformação do Realismo Socialista em política de Estado, Tarabukin foi sendo marginalizado e esquecido, e seu trabalho público cessou. Para uma introdução à obra de Tarabukin ver NAKOV, Andrei B. “El Último Cuadro”. In: TARABUKIN, Nikolai. *El Último Cuadro: Del Caballete a la Máquina / Por Una Teoría de la Pintura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 17-30.

⁷⁷ TARABUKIN, 1923 apud MIGUEL, 2006, p. B-34, grifos nossos.

⁷⁸ TARABUKIN, 1977, p. 69, tradução nossa.

⁷⁹ MIGUEL, op. cit.

⁸⁰ Moisei Marcovitch Ginzburg, nasceu em Minsk (na atual Belarus) em 1892 numa família de arquitetos e morreu em Moscou em 1946. Sua formação e conhecimentos o levaram a ser professor no Vkhutemas, a partir de 1921 em História da Arquitetura e em Teoria da Composição Arquitetônica. Ao mesmo tempo, era também professor no Migi (Instituto Moscovita de Engenharia Civil – MOSKOVSKII INSTITUT GRAZHDANSKIKH INZHENEROV), membro da RAKhN/GAKhN (Academia Russa (Estatal) de Ciências Artísticas – ROSSIISKAYA (GOSUDARSTVENNAYA) AKADEMIYA KHUDOJESTVENNYKH NAUK), fundador da OSA ([Associação ou União] de Arquitetos Contemporâneos – OB’EDIENENIE SOVREMENNYKH ARKHITEKTOROV) e participante da LEF (Frente de Esquerda das Artes – LEV FRONT ISSKUSTVA). GUINZBOURG, op. cit.; KHAN-MAGOMEDOV, op. cit.; LODDER, op. cit.). Para uma introdução a obra e ao ambiente da arquitetura soviética do período ver KHAN-MAGOMEDOV, Selim. *Pioneers of Soviet Architecture. The Search of New Solutions in the 1920s and 1930s*. Londres, Thames and Hudson, 1987.

⁸¹ GUINZBOURG, Moisei. *Le Style et L’Époque. Problèmes de L’Architecture Moderne*. Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1982; MIGUEL, op. cit.

⁸² GUINZBOURG, op. cit., p. 82, tradução nossa.

⁸³ Ibid., p. 86, tradução nossa, grifos nossos.

⁸⁴ Ibid., p. 80, tradução nossa.

⁸⁵ Ibid., p. 80, tradução nossa, grifos nossos.

⁸⁶ Ibid., p. 89, tradução nossa.

⁸⁷ Ibid., p. 101, tradução nossa.

⁸⁸ Ibid., p.113, tradução nossa, grifos nossos.