



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Jessica Maria Tomé

**VKHUTEMAS: Design orientado por ideais socialistas pós-revolucionários**

Florianópolis

2026

Jessica Maria Tomé

**VKHUTEMAS: Design orientado por ideais socialistas pós-revolucionários**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação de Design da Universidade Federal de Santa Catarina, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador:  
Prof. Richard Perassi Luiz de Sousa, Dr.

Florianópolis

2026

Ficha de identificação da elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Tomé, Jessica Maria

VKHUTEMAS: Design orientado por ideais socialistas pós-revolucionários / Jessica Maria Tomé ; orientador, Richard Perassi Luiz de Sousa, 2026.

101 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Design, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Design. 2. Pedagogia socialista. 3. Ensino de Design. 4. História do Design. I. Sousa, Richard Perassi Luiz de . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Design. III. Título.

Jessica Maria Tomé

**VKHUTEMAS: Design orientado por ideais socialistas pós-revolucionários**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado, em 10 de dezembro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Cristina Colombo Nunes Dra.  
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Gilson Braviano, Dr.  
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Design.

Insira neste espaço a  
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a  
assinatura digital

Prof. Richard Perassi Luiz de Sousa, Dr.  
Orientador.

Florianópolis, 2026

Dedico este trabalho ao meu companheiro Vicente, à minha mãe Liane e ao meu irmão Daniel. Minha eterna gratidão.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, deixo um agradecimento especial ao meu companheiro Vicente, pois, sem ele, a finalização desse ciclo não teria sido possível. Meu amor, você é luz na minha vida.

Agradeço à minha mãe Liane, e ao meu irmão Daniel, que, mesmo em meio às dificuldades, me dão inspiração para seguir meu caminho.

Agradeço aos meus amigos Pedro, Danilo, Filipe e Jacson por todo o carinho e pelas risadas nos momentos que precisei. Quero agradecer também à minha amiga Larissa, nossa amizade foi fruto deste mestrado e, sem dúvida, foi uma das melhores coisas que aconteceram nesse trajeto.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Richard, pela gentileza, pelo acolhimento e pelo suporte que me deu para desenvolver minha pesquisa.

Agradeço à professora Cristina e ao professor Gilson por terem aceitado integrar a banca examinadora, bem como pela disponibilidade e pelas contribuições.

Por fim, deixo registrada minha gratidão à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro e à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) por ter sido um local que me proporcionou inúmeros aprendizados, tanto na graduação quanto neste mestrado.

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Eduardo Galeano (1940-2015).

## RESUMO

A instituição de ensino soviética VKhUTEMAS (Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico) foi fundada em 1920, no contexto sociopolítico do período pós-Revolução Russa. Considera-se que sua atuação pedagógica constituiu um experimento didático, técnico e político singular, pois buscava integrar diferentes campos criativos em práticas voltadas ao bem-estar social e à construção da nova sociedade socialista. Destaca-se o caráter pedagógico interdisciplinar, cujo foco era atender estudantes da classe trabalhadora. Por isso, a prática escolar promovia uma formação que articulava arte e vida, com uma perspectiva coletiva e socialmente engajada. Atualmente, apesar de sua reconhecida importância histórica, considera-se que suas contribuições pedagógicas permanecem à margem da literatura nacional de Design. Este estudo sobre a escola VKhUTEMAS apresenta os princípios e propósitos socialistas do período pós-revolucionário e sua aplicação na prática pedagógica do ensino de Design. A pesquisa desenvolvida para embasar o estudo é de natureza básica, abordagem qualitativa e, quanto ao objetivo, exploratória e descritiva. O recorte da pesquisa privilegiou o estudo teórico-bibliográfico e documental sobre o período de 1920 a 1926. Como principais resultados, propõe-se: (1) um breve comparativo entre as escolas de Design VKhUTEMAS, Bauhaus e de Ulm; (2) o mapeamento dos princípios socialistas aplicados à pedagogia da VKhUTEMAS; e (3) a descrição das práticas pedagógicas, acompanhada da indicação das possíveis contribuições do estudo da escola VKhUTEMAS para a historiografia da área e para a pedagogia atual dos cursos de Design.

**Palavras-chave:** Pedagogia Socialista; Ensino de Design; História do Design.

## ABSTRACT

The Soviet educational institution VKhUTEMAS (Higher State Artistic and Technical Workshops) was founded in 1920, within the sociopolitical context of the post-Russian Revolution period. Its pedagogical activity is considered a singular didactic, technical, and political experiment, as it sought to integrate different creative fields into practices oriented toward social well-being and the construction of the new socialist society. Its interdisciplinary pedagogical character stands out, with a focus on serving working-class students. Accordingly, the school promoted a form of training that articulated art and life, grounded in a collective and socially engaged perspective. Today, despite its already recognized historical significance, its pedagogical contributions are considered to remain at the margins of the national Design literature. This study on the VKhUTEMAS school presents the socialist principles and aims of the post-revolutionary period and their application in the pedagogical practice of Design education. The research conducted to support this study is basic in nature, adopts a qualitative approach, and, with regard to its objective, is exploratory and descriptive. The scope privileged a theoretical-bibliographic and documentary study covering the period from 1920 to 1926. As main results, the study proposes: (1) a comparative analysis among the Design schools VKhUTEMAS, the Bauhaus, and Ulm; (2) a mapping of the socialist principles applied to the pedagogy of VKhUTEMAS; and (3) a description of pedagogical practices, accompanied by an indication of the possible contributions of the study of VKhUTEMAS to the field's historiography and to contemporary pedagogy in Design programs.

**Keywords:** Socialist Pedagogy; Design Education; History of Design.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fases da pesquisa .....	27
Figura 2 – Estrutura institucional e relações com a VKhUTEMAS .....	48
Figura 3 – Volumes.....	62
Figura 4 – Gráficos .....	62
Figura 5 – Cor.....	63
Figura 6 – Espaço.....	64
Figura 7 – Estúdio de pintura durante o início da década de 1920.....	65
Figura 8 – Estúdio de escultura do início da década de 1920 .....	67
Figura 9 – Estudantes na exposição de trabalhos em 1923 .....	69
Figura 10–Projeto final de Valetim Popov supervisionado por Nikolai Ladovski .....	70
Figura 11 – Quem não trabalha não come, de 1921 .....	71
Figura 12 – Mamadeiras para uso em maternidades .....	73
Figura 13 – Trajes esportivos projetados por Stepanova em 1923 .....	75
Figura 14 – Casaco de V. Mukhina baseado em modelo de Lamanova, 1925 .....	76
Figura 15 – Pôster de agitação.....	77
Figura 16 – Cartaz "Nós Construimos" de Valentina Kulagina, 1929 .....	78
Figura 17 – Projeto de Rodchenko do mobiliário para lazer educativo.....	81
Figura 18 – Modelos de Móveis Combinados: Cama-Cadeira, Cama Dobrável .....	82

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Etapas da revisão integrativa.....	30
Quadro 2 – Trabalhos encontrados sobre VKhUTEMAS.....	31
Quadro 3 – Artigos vinculados ao Portal de Periódicos da CAPES.....	33
Quadro 4– Resoluções do Terceiro Congresso Pan-Russo. ....	42
Quadro 5 – As macrotendências em Design e suas subcategorias .....	87
Quadro 6 – Comparação entre as características das três escolas.....	92

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Escolas de Design nas bases SciELO e Google Scholar .....	20
Tabela 2 – Resultados das buscas no Portal CAPES .....	21

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
1.1	APRESENTAÇÃO DO ESTUDO.....	15
1.2	PROBLEMA E LIMITAÇÕES DA PESQUISA.....	17
1.3	OBJETIVOS.....	18
<b>1.3.1</b>	<b>Objetivo geral.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3.2</b>	<b>Objetivos específicos:.....</b>	<b>18</b>
1.4	JUSTIFICATIVA.....	19
1.5	ADERÊNCIA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN.....	22
<b>2</b>	<b>- METODOLOGIA.....</b>	<b>24</b>
2.1	CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA.....	24
2.2	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	26
2.3	FASES DA PESQUISA.....	27
<b>3</b>	<b>- REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>29</b>
3.1	PROCEDIMENTOS E RESULTADOS DA REVISÃO INTEGRATIVA.....	29
3.2	BUSCA POR ARTIGOS.....	32
3.3	BUSCA POR LIVROS.....	35
3.4	LACUNAS IDENTIFICADAS E CONSIDERAÇÕES.....	35
<b>4</b>	<b>- REVOLUÇÃO E EDUCAÇÃO: RÚSSIA SOVIÉTICA E ESCOLA VKHUTEMAS.....</b>	<b>37</b>
4.1	CONTEXTO PRÉ-REVOLUÇÃO.....	37
4.2	CULTURA E EDUCAÇÃO: O CONTEXTO PRÉ-REVOLUÇÃO.....	38
4.3	A REVOLUÇÃO DE 1917 E SUAS TRANSFORMAÇÕES.....	40
4.4	EDUCAÇÃO E CULTURA NA CONSTRUÇÃO DO SOCIALISMO.....	43
<b>4.4.1</b>	<b>Comissariado NARKOMPROS.....</b>	<b>43</b>
<b>4.4.2</b>	<b>Departamento IZO.....</b>	<b>43</b>
<b>4.4.3</b>	<b>Instituto INKhUK.....</b>	<b>44</b>
<b>4.4.4</b>	<b>As faculdades operárias Rabfak.....</b>	<b>44</b>
<b>4.4.5</b>	<b>A sociedade de artistas OBMOKhU.....</b>	<b>45</b>
<b>4.4.6</b>	<b>Movimento cultural Proletkul't.....</b>	<b>45</b>
4.5	MOVIMENTOS DE VANGUARDA PRÉ E PÓS-REVOLUÇÃO.....	48
<b>4.5.1</b>	<b>Suprematismo.....</b>	<b>48</b>

4.5.2	<b>Futurismo</b> .....	<b>49</b>
4.5.3	<b>Construtivismo</b> .....	<b>50</b>
4.6	<b>OS ATELIÊS SVOMAS</b> .....	<b>51</b>
4.6.1	<b>Origens e funcionamento dos SVOMAS</b> .....	<b>51</b>
4.6.2	<b>Práticas pedagógicas nos ateliês SVOMAS</b> .....	<b>54</b>
5	<b>- A ESCOLA VKHUTEMAS</b> .....	<b>56</b>
5.1	ORGANIZAÇÃO INSTITUCIONAL E DESENVOLVIMENTO .....	57
5.2	O CURSO BÁSICO E AS FACULDADES .....	60
5.2.1	<b>Curso básico</b> .....	<b>60</b>
5.2.2	<b>Faculdade de Pintura</b> .....	<b>64</b>
5.2.3	<b>Faculdade de Escultura</b> .....	<b>66</b>
5.2.4	<b>Faculdade de Arquitetura</b> .....	<b>68</b>
5.2.5	<b>Faculdade de Cerâmica</b> .....	<b>70</b>
5.2.6	<b>Faculdade de Têxtil</b> .....	<b>73</b>
5.2.7	<b>Faculdade de Artes Gráficas</b> .....	<b>76</b>
5.2.8	<b>Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal</b> .....	<b>79</b>
5.2.9	<b>Considerações sobre a VKhUTEMAS</b> .....	<b>83</b>
6	<b>- ABORDAGENS DE DESIGN ENTRE O SOCIAL E O FUNCIONAL</b> .....	<b>85</b>
6.1	DESIGN COMO CAMPO DE CONHECIMENTO, IDEOLOGIA E PRÁTICA 85	
6.2	AS TRÊS ESCOLAS DE DESIGN NO SÉCULO XX .....	88
6.2.1	<b>A Escola Bauhaus</b> .....	<b>89</b>
6.2.2	<b>A Escola de Ulm</b> .....	<b>90</b>
6.2.3	<b>Síntese comparativa</b> .....	<b>91</b>
7	<b>- DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>94</b>
7.1	FORMAÇÃO TÉCNICO-ARTÍSTICA E SOCIOPOLÍTICA .....	94
7.2	A HERANÇA PEDAGÓGICA DA ESCOLA VKHUTEMAS .....	95
7.3	CONCLUSÃO .....	97
8	<b>- REFERÊNCIAS</b> .....	<b>99</b>

## 1 - INTRODUÇÃO

Nesta parte inicial, apresenta-se a contextualização, a problemática que motivou o estudo e suas limitações. Também são expostos o objetivo geral e os objetivos específicos, além da justificativa da pesquisa, sua aderência ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Santa Catarina.

### 1.1 APRESENTAÇÃO DO ESTUDO

Tradicionalmente, a prática em Design<sup>1</sup>, como campo de estudo e atuação, foi principalmente dedicada à criação de objetos utilitários, priorizando a eficiência técnica, ergonômica e estética. Mas, considera-se que, no processo de consolidação dessa prática, os aspectos éticos, morais e sociais receberam menor atenção. Flusser (2007) observa que essa concepção de Design resultou em práticas projetuais frequentemente desconectadas de demandas sociais mais amplas. Sobre isso, argumentou de forma contundente que "as facas, por exemplo, tinham de cortar bem (inclusive a garganta de inimigos)" (Flusser, 2007, p. 200).

A partir disso, pode ser indicado que, em Design, consolidou-se uma prática tecnicista, centrada em métodos e procedimentos de projeto que, mais especificamente, refletiram boa parte da herança das escolas Bauhaus e de Ulm (Cardoso, 2008). Embora essas escolas tenham contribuído significativamente para o campo de Design, o modelo teórico-prático consolidado priorizou a racionalidade e a funcionalidade em detrimento de parte das dimensões social, ética e moral.

Diante da influência predominante do modelo tradicional nos cursos nacionais de Design, isto é, um modelo pautado pela criação de objetos utilitários, considerou-se oportuna a recuperação de experiências pedagógicas que buscaram articular criação, técnica e responsabilidade social e que não foram devidamente contempladas na tradição tecnicista. Assim, a experiência pedagógica soviética na escola VKhUTEMAS (Ateliê Superior Estatal Técnico-Artístico – Vyshie Gosudarstviennye Khudojestvenno-Tekhnicheskie Masterskie), surge como um

---

<sup>1</sup> Neste texto, adota-se a grafia "Design" (com inicial maiúscula) para referir-se ao campo disciplinar, teórico-prático e acadêmico, ou ao setor profissional das atividades de Designers.

contraponto, como uma perspectiva que valoriza a competência técnica em conjunto com suas implicações éticas, morais e sociais.

Para compreender plenamente a experiência pedagógica da escola VKhUTEMAS, é necessário situá-la no contexto histórico que antecedeu e culminou na Revolução Russa de 1917. Sob o regime czarista, aquele período foi caracterizado por profundas desigualdades sociais, atraso industrial e restrições às liberdades civis (Tragtenberg, 1988). A época revolucionária foi marcada por intenso caos social e político. Isso propiciou a formação e a consolidação dos ideais socialistas e a própria revolução. Esses ideais foram fortemente vinculados aos campos criativos, à educação e à política, criando o terreno fértil para que, em 1920, houvesse a fundação da escola VKhUTEMAS.

A escola foi concebida para atender às demandas do projeto socialista, formando trabalhadores do campo criativo tecnicamente qualificados e politicamente engajados. No contexto pós-revolucionário, a pedagogia da escola VKhUTEMAS articulava estética, utilidade e objetivos revolucionários e foi influenciada por movimentos culturais e artísticos de vanguarda, especialmente pelo Construtivismo Russo. Para Lodder (1983), Construtivismo propunha a “fusão entre arte e vida por meio da produção em massa e da indústria” (Lodder, 1983, p. 3). Por sua vez, na pedagogia da escola VKhUTEMAS, buscou-se superar as atividades puramente artísticas e tecnicistas, para consolidar o campo de Design como recurso fundamental para o planejamento da nova sociedade, ou seja, uma “obra-processo voltada à transformação social por meio da produção” (Lima; Jallageas, 2020, p. 90).

Considera-se a experiência pedagógica na escola VKhUTEMAS como um modelo formativo que transcende a abordagem tradicional, já citada no campo de Design. Inclusive, esses paradigmas são criticados por estudiosos como Cardoso (2008), Flusser (2007), Manzini (2015), Papanek (1971), Bonsiepe (1999) e outros. Na pedagogia da escola VKhUTEMAS, já eram articuladas e integradas (1) a competência técnica, (2) a criatividade e (3) o engajamento social. Por isso, o resgate histórico de sua experiência pedagógica é oportuno, principalmente, para recuperar uma parte social do repertório teórico-prático do campo de Design, que ainda é interessante para as abordagens de Design Social, Design Sustentável e Design Participativo, entre outras.

## 1.2 PROBLEMA E LIMITAÇÕES DA PESQUISA

A pesquisa realizada partiu da seguinte pergunta central: Como os princípios e propósitos socialistas após a revolução de 1917 orientaram e foram aplicados às práticas pedagógicas de Design na escola VKhUTEMAS?

A problemática da pesquisa foi considerada com base na ideia de que houve a influência e a aplicação do pensamento socialista pós-revolucionários na pedagogia da escola VKhUTEMAS, principalmente, no período de 1920 a 1926. A partir disso, considerou-se a necessidade e as possibilidades de mostrar a influência, identificando evidências da aplicação de princípios e propósitos do pensamento socialista pós-revolucionário na prática pedagógica da escola VKhUTEMAS de Design.

Busca-se, portanto, identificar como os ideais do socialismo soviético orientaram condutas e intencionalidades na escola VKhUTEMAS, influenciando as práticas formativas como processos de educação sociopolítica e ensino de Design. Além de ensinar normas, recursos tecnológicos e projetivos do campo de Design, isso constituiu ainda uma pedagogia educativa e abrangente.

Além do foco nos anos de 1920 a 1926, o recorte temporal da pesquisa é mais amplo e abrange o período de 1917 a 1930. A partir disso, o estudo foi estruturado destacando-se três períodos, os quais são abordados com diferentes níveis de aprofundamento. (1) O primeiro é caracterizado pela atuação dos Ateliês Livres de Arte do Estado (SVOMAS), de 1917 a 1920, é abordado de modo superficial, contudo, sua apresentação é necessária para a compreensão dos antecedentes históricos e ideológicos que fundamentaram a criação da escola VKhUTEMAS. (2) O estudo principal e mais aprofundado é dedicado ao segundo período, de 1920 a 1926, com ênfase nas faculdades e nas práticas formativas de Designers na escola VKhUTEMAS. (3) Por sua vez, no terceiro período, de 1927 a 1930, a escola foi elevada à condição de instituto superior técnico-artístico e rebatizada como VKhUTEIN. Além da transformação institucional, isso demarcou uma crescente centralização do poder estatal e mudanças ideológicas no ensino de Arte e Design. Mas, esse período é considerado complementar e recebe o tratamento mais superficial, principalmente, porque não há o detalhamento das circunstâncias que provocaram o encerramento do instituto.

Para demarcar as especificidades da prática pedagógica na escola VKhUTEMAS, principalmente com relação aos seus propósitos sociopolíticos, também foi realizada uma breve comparação com as escolas de Design: Bauhaus (1919–1933) e a escola de Ulm (1953–1968). Inclusive, a comparação também se justifica pela forte influência dessas escolas alemãs no ensino brasileiro de Design, contrastando com os poucos estudos e publicações em língua portuguesa sobre a escola de VKhUTEMAS. Para este estudo, foram também pesquisadas fontes bibliográficas e documentais em língua inglesa. Mas, vale ressaltar que a principal motivação foi assinalar a influência dos ideais socialistas na prática pedagógica da escola VKhUTEMAS. Portanto, não se trata aqui de um amplo estudo de Design ou movimento artístico soviético. A partir dessa delimitação, são apresentados a seguir os objetivos que nortearam este estudo.

### 1.3 OBJETIVOS

Em síntese, busca-se identificar e descrever a influência dos ideais socialistas na pedagogia da escola VKhUTEMAS de Design, nos anos de 1917 a 1930 e no ambiente sociopolítico do período pós-revolucionário soviético.

#### 1.3.1 **Objetivo geral**

- Descrever princípios e propósitos socialistas da pós-revolução soviética de 1917 que orientaram a prática pedagógica da escola VKhUTEMAS de Design.

#### 1.3.2 **Objetivos específicos:**

- Apresentar as práticas formativas adotadas na escola VKhUTEMAS;
- Relacionar os princípios socialistas influentes nas práticas formativas da pedagogia VKhUTEMAS;
- Considerar as possíveis contribuições da pedagogia VKhUTEMAS na formação contemporânea de Designers, a partir do contexto brasileiro.

Os objetivos aqui propostos também orientaram o percurso metodológico da pesquisa que foi realizada para embasar este estudo, considerando-se a articulação entre os ideais socialistas soviéticos, no período pós-revolucionário, e a formação em Design na escola VKhUTEMAS.

## 1.4 JUSTIFICATIVA

A escolha da pedagogia da escola VKhUTEMAS de Design como objeto de estudo justifica-se por sua relevância histórica e pelo potencial de gerar reflexões contemporâneas sobre o ensino de Design. Fundada em um período de intensas transformações marcado pela transição da Rússia czarista para o contexto pós-revolucionário e pelas reorganizações sociais decorrentes da guerra civil e da Primeira Guerra Mundial, na escola VKhUTEMAS foi desenvolvida uma proposta educacional singular, integrando competência técnica, criatividade e engajamento social.

A comparação entre a escola VKhUTEMAS e as duas escolas alemãs de Design, constitui-se como procedimento analítico complementar para responder à assimetria historiográfica entre elas. Matias (2014) evidencia que a produção acadêmica dedica atenção significativa à escola Bauhaus e, em menor escala, à escola de Ulm, enquanto a experiência soviética é frequentemente reduzida a "uma espécie de Bauhaus russa" ou silenciada pelas narrativas canônicas de Design. Este recorte comparativo evidencia criticamente tal sub-representação, reforçando a premissa central desta pesquisa sobre a urgência de revisitar e reavaliar a pedagogia da escola VKhUTEMAS.

Para demonstrar essa disparidade na produção acadêmica, realizou-se levantamento bibliográfico em bases como a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, a base SciELO, o Google Scholar e o Portal de Periódicos da CAPES<sup>2</sup>.

Utilizou-se a ferramenta de busca avançada para a pesquisa na base BDTD, restringindo os resultados a publicações cujo título ou resumo contivessem os termos "VKhUTEMAS", "Bauhaus" e "Ulm" ou "Escola de Ulm" ou ainda "HfG Ulm", considerando-se os trabalhos acadêmicos de nível semelhante ou equivalente ao deste estudo. Assim, foram identificados apenas três trabalhos com o termo "VKhUTEMAS" e um trabalho com termos associados à escola de Ulm. Em contraste, verificaram-se dez trabalhos com "Bauhaus" no título ou resumo. Uma consulta ampliada, considerando menções em resumos, palavras-chave e corpo dos textos,

---

<sup>2</sup> Buscas efetuadas em outubro de 2025.

revelou aproximadamente 67 publicações relacionadas à escola Bauhaus, seis à escola de Ulm e seis referente à escola VKhUTEMAS.

O levantamento complementar nas bases SciELO e Google Scholar corrobora essa disparidade: a primeira base, concentrando artigos revisados de periódicos latino-americanos, oferece panorama da produção recente, enquanto a segunda, focada em estudos em língua portuguesa, permite mensurar a produção e impacto acadêmico nacional. Os resultados encontram-se sistematizados na Tabela 1.

Tabela 1 – Escolas de Design nas bases SciELO e Google Scholar

Escola	SciELO	Google Scholar
Bauhaus	27	14.500
Escola de Ulm	2	1.360
VKhUTEMAS	0	299

Fonte: elaborado pela autora

Os dados pesquisados na base no Google Scholar indicam que as publicações sobre a escola Bauhaus são cerca de **48 vezes maiores** do que as publicações sobre a escola VKhUTEMAS (14.500 contra 299). Não foram indicadas publicações referentes à escola VKhUTEMAS na pesquisa feita na base SciELO, mas foram encontradas 27 publicações sobre a escola Bauhaus. Nas duas pesquisas as publicações referentes à escola de Ulm também foram numericamente maiores que as relacionadas com a escola VKhUTEMAS (Tabela 1). Proporcionalmente, as publicações referentes à escola VKhUTEMAS representam apenas 2,1% da produção acadêmica dedicada à escola Bauhaus.

Para complementar a análise, consultou-se o Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior CAPES. Na busca avançada, foram combinados o termo "Design", respectivamente, com o nome de cada uma das escolas, Bauhaus, escola de Ulm e as suas variações e VKhUTEMAS. Na busca ampla, foram considerados todos os trabalhos publicados até o ano de 2025, contemplando a opção de "qualquer campo" presente na plataforma. Além disso, em uma busca refinada, optou-se por verificar os resultados de produções em todas as línguas dos últimos cinco anos e em língua portuguesa, também, nos últimos cinco anos. (Tabela 2).

Tabela 2 – Resultados das buscas no Portal CAPES

<b>Escola</b>	<b>Total de trabalhos</b>	<b>Últimos 5 Anos geral</b>	<b>Publicações últimos 5 anos em português</b>
Bauhaus	986	257	12
Escola de Ulm	36	10	4
VKhUTEMAS	12	6	4

Fonte: elaborado pela autora

Os dados do Portal CAPES corroboram a tendência observada anteriormente e as produções acadêmicas sobre a escola Bauhaus foram, numericamente, concentrando 82 vezes maiores que as referentes à escola VKhUTEMAS (986 contra 12). Considerando-se apenas os últimos cinco anos, essa desproporção se mantém elevada, porque foi observado que a produção acadêmica sobre a escola Bauhaus é 43 vezes superior ao que foi produzido sobre a escola VKhUTEMAS (257 contra 6). Todavia, na produção acadêmica em língua portuguesa dos últimos cinco anos, observou-se a equivalência de trabalhos sobre as escolas de Ulm e VKhUTEMAS, com quatro trabalhos sobre cada escola. Mas, as publicações sobre a escola Bauhaus ainda lideravam com 12 publicações.

Considera-se que a disparidade da produção acadêmica em favor da escola Bauhaus pode ser associada à maior adesão de seus princípios e propósitos pedagógicos aos interesses políticos estadunidenses durante o período reconhecido como Guerra Fria (1947-1991), que consolidaram a forte influência do ideário liberal-capitalista na economia política nacional resultando na rejeição dos ideais socialistas por grande parte da população brasileira uma rejeição ao pensamento político-econômico socialista.

Acredita-se que o domínio do ideário liberal-capitalista na economia política favoreceu a consolidação do interesse pela herança pedagógica das escolas Bauhaus e de Ulm, que fundamentou o modelo pedagógico hegemônico no campo brasileiro de Design, sob as demandas do capitalismo industrial ocidental. Essa influência geopolítica configura a historiografia brasileira de Design e pode ser considerada, explicando a escassez de estudos sobre experiências socialistas e a predominância de referências ocidentais-capitalistas.

É precisamente contra essa herança hegemônica que o estudo da escola VKhUTEMAS ganha pertinência. No contexto contemporâneo, em que o Design frequentemente se subordina à lógica mercadológica dominante, a revisitação de alternativas históricas torna-se crucial. Diante do aprofundamento neoliberal e do estímulo excessivo ao consumo, os sinais de desgaste ambiental e social evidenciam-se crescentemente. Nesse cenário, o Design é instrumentalizado como ferramenta de manutenção de padrões insustentáveis.

Apesar das limitações históricas, a escola VKhUTEMAS mantém relevância para diferentes públicos, especialmente aqueles engajados com transformação social. Por essa razão, torna-se fundamental resgatar abordagens que conferiram novos sentidos à prática criativa, fundamentadas em bem-estar coletivo, desenvolvimento social e sustentabilidade.

Assim, a presente pesquisa justifica-se pela necessidade de valorizar a contribuição da escola VKhUTEMAS para o ensino de Design. Ao dar visibilidade à sua pedagogia experimental, busca-se ampliar o repertório acadêmico nacional e fomentar reflexões críticas sobre práticas que priorizem a função social do Design, contribuindo tanto para o avanço científico quanto para a formação de uma consciência crítica sobre o papel transformador do Design na sociedade contemporânea.

## 1.5 ADERÊNCIA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Nesta Universidade Federal de Santa Catarina, o Programa de Pós-Graduação em Design estrutura-se em duas áreas de concentração: Gestão e Mídia, com possibilidade de vinculação ao campo de Tecnologia. A vinculação tecnológica resulta em trabalhos de pesquisa aplicada para o desenvolvimento de tecnologia. Porém, este estudo realizado no curso de mestrado em Design é caracterizado como pesquisa básica, visando a construção de conhecimento e sem propor aplicação imediata, como modelo, ferramenta ou recurso, para desenvolvimento de produtos, ou processos específicos.

A proposta que orienta o estudo é produzir conhecimento acadêmico, principalmente com recursos teórico-bibliográficos, para identificar e descrever a influência das proposições sociopolíticas do período pós-revolucionário russo-soviético na pedagogia da escola de Design VKhUTEMAS.

Uma pedagogia é implementada na formação disciplinar de estudantes, com processos, procedimentos e recursos materiais. Assim, constitui-se o sistema mediador de comunicação do conjunto teórico-ideológico aplicado na realização de práticas didáticas. Os interesses são (I) educar o pensamento, (II) consolidar crenças e (III) ensinar bases teóricas e procedimentos. Os resultados esperados são (1) a aquisição de conhecimentos adequados e (2) a formalização de comportamentos eficientes e coerentes com os objetivos didático-pedagógicos.

Com relação ao formato, a proposição do conjunto pedagógico como sistema mediador relaciona, coerentemente, o estudo aqui apresentado com a área de pesquisa em Mídia. Além disso, a pedagogia estudada foi aplicada ao ensino de Design na escola VKhUTEMAS, portanto, com relação à temática ou ao conteúdo o estudo é igualmente coerente e aderente ao Programa de Pós-graduação em Design.

O conhecimento em Design abrange diferentes abordagens teóricas e práticas que contribuem para impulsionar seu desenvolvimento de suas áreas e consolidar as conquistas do seu campo disciplinar. Isso inclui contribuições evolutivas e análises críticas que, inclusive, apontam redirecionamentos na adequação de propósitos e projetos para diferentes realidades. Acredita-se que a compreensão da proposta pedagógica da escola VKhUTEMAS resulta em conhecimentos que, aplicados nas escolas de Design, sobretudo as brasileiras, possibilitarão a reflexão crítica sobre as práticas pedagógicas contemporâneas. Isso se justifica pela existência de proposições diferenciadas de outras pedagogias, como das escolas Bauhaus e de Ulm, que já foram consolidadas no ensino brasileiro de Design.

## 2 - METODOLOGIA

Nesta parte são apresentados os procedimentos metodológicos que embasaram o desenvolvimento do trabalho de pesquisa e subsidiaram o estudo realizado e que aqui é apresentado como dissertação de mestrado.

### 2.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA

A pesquisa realizada para embasar este estudo é de natureza básica, com abordagem qualitativa e caráter exploratório-descritivo. A categorização de “básica”, por sua natureza é justificada porque o resultado proposto é o conhecimento sobre a escola VKhUTEMAS, visando ao "avanço da ciência sem aplicação prática prevista" (Silva; Menezes, 2005, p. 20).

Optou-se pela abordagem qualitativa por ser considerada a mais adequada ao estudo, principalmente, porque há uma relação dinâmica entre o fenômeno observado e o sujeito que o estuda. Isso constitui um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade das pessoas ou da pessoa pesquisadora e os processos ou os resultados da pesquisa não podem ser traduzidos em números" (Silva; Menezes, 2005, p. 20).

Em síntese, a abordagem qualitativa foi considerada fundamental para a compreensão de como os princípios socialistas orientaram as práticas formativas na escola VKhUTEMAS. O fenômeno político-pedagógico estudado é complexo, sendo que duas dimensões pedagógicas e ideológicas requisitaram interpretações subjetivas sem necessariamente requerer mensurações quantitativas.

Conforme Gil (2008, p. 133), a análise qualitativa varia conforme as condições “dos dados coletados, a extensão da amostra, os instrumentos de pesquisa e os pressupostos teóricos que nortearam a investigação”. É um processo interpretativo que requer redução, categorização e interpretação de dados. Previamente, a parte exploratória da pesquisa realizada permitiu identificar a lacuna acadêmica existente sobre a pedagogia da escola VKhUTEMAS, definir com precisão o recorte temporal da pesquisa e direcionar o foco da análise para os princípios socialistas pós-revolucionários adotados nas suas práticas formativas em Design.

O caráter exploratório-descritivo, portanto, é justificado pela necessidade de conhecimento sobre a pouca influência da escola VKhUTEMAS na formação brasileira

sobre Design, sendo isso confirmado com a falta de referências na literatura nacional. Inclusive, a falta de fontes acadêmicas sobre o fenômeno estudado foi sentida no atendimento do objetivo exploratório-descritivo que, basicamente, foi decorrente de busca, seleção e estudo da bibliografia.

A revisão de literatura ou pesquisa bibliográfica também é estruturada e realizada em subetapas de pesquisa: (1) escolha do tema de estudo; (2) busca e seleção das fontes teóricas (livros e artigos); (3) estudo do material bibliográfico selecionado; (4) composição escrita com conceitos e arranjos teóricos, baseada no que foi estudado; (5) interpretação do tema ou fenômeno estudado, com a aplicação de conceitos e arranjos teóricos já escritos.

O roteiro da revisão ou pesquisa bibliográfica ocorre com o encadeamento sucessivo das subetapas anteriormente indicadas. Em cada etapa, há ainda procedimentos específicos como: seleção do tema, levantamento bibliográfico preliminar, formulação do problema, elaboração de um plano provisório, busca por fontes, leituras, fichamentos, organização lógica de conceitos e arranjos teóricos e redação (Gil, 2008). O roteiro não deva ser adotado como algo rígido e definitivo, todavia, sua adoção oportuniza a sistematização de procedimentos, com maior clareza e coerência para o processo de estudo.

Nas pesquisas exploratórias, busca-se desenvolver maior afinidade com o problema, a fim de torná-lo explícito à sociedade ou levantar hipóteses, podendo envolver levantamento bibliográfico, entrevistas e análise de exemplos que estimulem a compreensão do fenômeno (Gil, 2008). Essa abordagem flexível permitiu considerar múltiplos aspectos da escola VKhUTEMAS, como um fenômeno histórico complexo e pouco estudado na cultura brasileira.

Nas pesquisas descritivas, busca-se descrever as características de um fenômeno determinado, com o estabelecimento de relações entre suas variáveis. Além disso, há pesquisas descritivas que "vão além da simples identificação da existência de relações entre variáveis, e pretendem determinar a natureza dessa relação" (Gil, 2008, p. 42). Isso justificou a adoção da pesquisa descritiva para identificar, descrever e interpretar a influência dos ideais socialistas nas práticas educativas da escola VKhUTEMAS.

Destaca-se ainda a adoção do “método histórico”, que é usado para analisar acontecimentos e instituições do passado para compreender suas influências na atualidade. (Marconi; Lakatos, 2017). Tal abordagem possibilitou o estudo da escola VKhUTEMAS em seu contexto político-pedagógico impactado pelas transformações sociopolíticas da Rússia pós-revolucionária, permitindo ainda a reflexão sobre suas possíveis contribuições pedagógicas para o atual campo de Design.

## 2.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Uma pequena parte dos dados e das informações apresentadas neste estudo foi ainda obtida em fontes primárias ou documentais, apesar do predomínio do recurso teórico bibliográfico com fontes secundárias.

A pesquisa bibliográfica envolveu o levantamento de livros, artigos científicos e publicações periódicas. A revisão bibliográfica constitui etapa fundamental de qualquer investigação, uma vez que a pesquisa não se origina sem um fundamento. As autoras enfatizam que, mesmo em estudos exploratórios sobre situações aparentemente desconhecidas, é provável que "alguém ou um grupo, em algum lugar, já deve ter feito pesquisas iguais ou semelhantes, ou mesmo complementares de certos aspectos da pesquisa pretendida" (Marconi; Lakatos, 2017, p. 183).

Na revisão bibliográfica, reuniu-se um repertório consistente de referências, inclusive com pesquisas realizadas, através da rede *online*, em bases de dados digitais e especializadas, para a identificação, seleção e acesso a artigos, teses ou dissertações que direta ou indiretamente são relacionadas à temática estudada. Entre outras foram acessadas as seguintes plataformas: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD/IBICT); Portal de Periódicos CAPES; Google Scholar (Google Acadêmico); Scielo, essas também serviram de base para a pesquisa documental.

De acordo com Marconi e Lakatos (2017, p. 174), "a característica da pesquisa documental é que a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias". As autoras ressaltam ainda a importância de “iniciar o estudo com a definição clara dos objetivos, para poder julgar que tipo de documentação será adequada às suas finalidades” (Marconi; Lakatos, 2017, p. 175). Para Gil (2008), uma vantagem da pesquisa

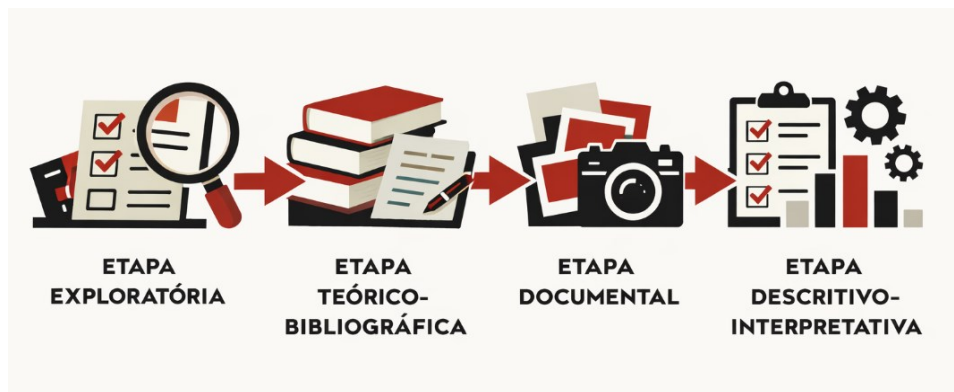
documental é a ausência de contato direto com outros sujeitos, na condição de depoentes ou respondentes de pesquisas e questionários.

Para este estudo, houve a seleção criteriosa dos documentos estudados e a pesquisa documental (fontes primárias) contribuiu na composição da realidade experimentada na escola VKhUTEMAS, porque forneceu mais informações além das que constavam na literatura revisada (fontes secundárias). Os documentos identificados e selecionados para este estudo foram imagens documentais ou ilustrativas e registros de trabalhos estudantis e programas curriculares, entre outros registros institucionais.

### 2.3 FASES DA PESQUISA

Apesar da etapa teórico-bibliográfica ter sido a principal fonte de informações, conceitos e arranjos teóricos para este estudo, ao todo, a pesquisa exploratório-descritiva realizada foi estruturada com quatro etapas articuladas entre si, conforme Figura 1, detalhada na sequência.

Figura 1 – Fases da pesquisa



Fonte: elaborado pela autora.

1. Etapa Exploratória, com o levantamento inicial sobre a escola VKhUTEMAS, a identificação de lacunas na literatura acadêmica e a identificação e seleção das fontes de pesquisa. Nesta etapa, também delimitou-se o problema de pesquisa e constatou-se a disparidade no número de publicações sobre a escola soviética em comparação com as escolas de Design Bauhaus e de Ulm;
2. Etapa Teórico-Bibliográfica, com o estudo de livros e artigos, seguido de análise e interpretação, através de crítica externa e interna, decomposição e

classificação dos elementos essenciais para fundamentar o estudo (Marconi; Lakatos, 2017);

3. Etapa Documental, com a análise das fontes primárias disponíveis, incluindo imagens e registros de trabalhos estudantis e materiais institucionais em arquivos digitais;
4. Etapa Descritivo-Interpretativa, com sistematização e análise crítica do estudo, com (I) análise temática (categorização dos princípios socialistas), (II) análise descritiva (sistematização das práticas pedagógicas) e (III) análise relacional (conexões entre princípios e práticas). (Marconi; Lakatos, 2017).

A combinação de pesquisa bibliográfica e documental com a adoção de uma abordagem qualitativa foi considerada adequada para investigar as relações entre a ideologia político-socialista e as práticas pedagógicas da escola VKhUTEMAS na década de 1920. A estruturação em etapas articuladas permitiu aprofundamento progressivo, desde a identificação de lacunas acadêmicas até a análise interpretativa dos dados. A principal limitação identificada foi o acesso restrito a fontes primárias em russo, compensada pela diversificação das bases consultadas. Os procedimentos adotados proporcionaram uma base sólida para se compreender a experiência pedagógica soviética e suas especificidades no contexto de Design, atendendo aos objetivos deste estudo.

### 3 - REVISÃO DE LITERATURA

Aqui é apresentado o levantamento de publicações acadêmicas sobre a escola VKhUTEMAS, priorizando trabalhos dos últimos cinco anos em língua portuguesa. O objetivo é identificar contribuições relevantes para o problema de pesquisa e examinar como a instituição tem sido abordada na literatura recente, quais aspectos pedagógicos foram explorados e quais permanecem pouco conhecidos. Tal análise busca oferecer uma visão crítica do estado da arte, situando a escola VKhUTEMAS no contexto dos estudos em Design.

Adotou-se a revisão integrativa como método, pois esta é caracterizada como "a mais ampla abordagem metodológica referente às revisões, permitindo a inclusão de estudos experimentais e não-experimentais para uma compreensão completa do fenômeno analisado" (Souza; Silva; Carvalho, 2010). A escolha justifica-se pela natureza restrita e heterogênea do corpus documental sobre a VKhUTEMAS.

O método combina dados teóricos e empíricos, incorporando múltiplos propósitos: definição conceitual, revisão teórica, análise de evidências e problemas metodológicos (Souza; Silva; Carvalho, 2010). Tal característica permite mapear criticamente as diferentes abordagens sobre a VKhUTEMAS, identificando contribuições e lacunas no conhecimento atual. Além disso, possibilita articular diferentes perspectivas de análise, favorecendo uma compreensão mais abrangente do fenômeno estudado.

#### 3.1 PROCEDIMENTOS E RESULTADOS DA REVISÃO INTEGRATIVA

O foco recaiu sobre a produção acadêmica nacional para avaliar especificamente a difusão e recepção da escola no Brasil. Priorizaram-se trabalhos de pós-graduação (mestrado e doutorado) e artigos científicos em português, consultando-se a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e periódicos indexados na plataforma CAPES.

A seleção incluiu publicações que mencionam a escola VKhUTEMAS no corpo do trabalho, critério necessário visto que a busca por títulos e resumos resultou em poucos trabalhos, conforme demonstrado na justificativa. Tal opção possibilitou a construção de um corpo de trabalho mais consistente, ainda que restrito, para análise.

Dessa forma, a revisão contempla tanto a dimensão quantitativa quanto qualitativa da produção recente (Quadro 1).

Quadro 1 – Etapas da revisão integrativa

ETAPAS DA REVISÃO INTEGRATIVA	ETAPAS DA PESQUISA
<b>Problema da pesquisa</b>	Como os princípios e propósitos socialistas após a revolução de 1917 orientaram e foram aplicados às práticas pedagógicas de Design na escola VKhUTEMAS?
<b>Objetivo</b>	Analisar a produção acadêmica nacional recente (últimos cinco anos) sobre a VKhUTEMAS, identificando contribuições e lacunas em sua pedagogia, contexto histórico e influência no Design.
<b>Método</b>	Revisão integrativa, abrangendo estudos teóricos e empíricos, incluindo dissertações, teses e artigos científicos.
<b>Fontes</b>	BDTD, Catálogo CAPES de Teses e Dissertações e periódicos indexados na CAPES.
<b>Crítérios de inclusão</b>	Trabalhos em língua portuguesa que discutem a VKhUTEMAS no corpo do texto.
<b>Crítérios de exclusão</b>	Trabalhos que apenas citam a escola de modo periférico, sem análise relevante.
<b>Palavras-chave</b>	VKhUTEMAS (única, devido à especificidade e baixa produção).
<b>Seleção</b>	Leitura de resumos e do corpo dos textos, priorizando análises consistentes.
<b>Síntese</b>	Organização dos trabalhos por temáticas recorrentes, contribuições e lacunas.
<b>Discussão</b>	Produção em português sobre a VKhUTEMAS: difusão crescente, mas com escassez de análises pedagógicas aprofundadas.

Fonte: elaborado pela autora

A partir da aplicação dos critérios definidos, a revisão resultou em um conjunto de publicações que abordam a escola VKhUTEMAS. Nesse primeiro momento serão vistos os trabalhos localizados na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (Quadro 2).

Quadro 2 – Trabalhos encontrados sobre VKhUTEMAS

ANO	AUTOR(A)	TÍTULO	ÁREA	NÍVEL	INSTITUIÇÃO
2023	Tatiane Rebelatto	Varvara Stepanova artista-professora-operária	Artes Visuais	Dout.	UDESC
2023	Fernanda A. Coelho	Reviver o Centro para revalorizar a Zona Sul	Urbanismo	Mestr.	UFRJ
2022	Maria Claudia Figliolino	Vkhutemas: Propedêutica e Experimentação	Arquit. e Urbanismo	Mestr.	USP
2022	Joana Henry Lemos	Aelita, a rainha de marte: o construtivismo russo e algumas ideias sobre a formação da imagem	Multimeios	Mestr.	UNICAMP
2021	Karla Galal Schwartz	A prática do Design como herdeira da prática da arte	Artes e Design	Dout.	PUC-Rio
2015	Flávia Maria Pedrosa Vasconcelos	Designare: pontes artístico/educativas na formação docente em Artes Visuais	Educação Artística	Dout.	UPORTO
2009	Juliano A. Pereira	Desenho Industrial e Arquitetura no Ensino da FAU USP	Arquit. e Urbanismo	Dout.	USP
2007	Vera Lúcia Domschke	O ensino da arquitetura e a construção da modernidade	Arquit. e Urbanismo	Dout.	USP
2006	Jair Diniz Miguel	Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)	História Social	Dout.	USP
2001	Hernan Carlos W. S. Garcia	VKhUTEMAS/VKhUTEIN, Bauhaus, Hochschule für Gestaltung Ulm: Experiências didáticas comparadas	Arquit. e Urbanismo	Mestr.	USP

Fonte: elaborado pela autora.

Ao analisar os trabalhos foi possível perceber que apenas três publicações desde 2001 abordam diretamente a escola VKhUTEMAS: dois trabalhos de mestrado e um de doutorado. O estudo mais recente, **Vkhutemas: Propedêutica e Experimentação** (2022), concentra-se na pedagogia da escola e em sua aplicabilidade contemporânea em Design e arquitetura, investigando especificamente as disciplinas do Curso Básico, Cor, Desenho, Volume e Espaço, e seus métodos de ensino experimentais, adaptados com estudantes atuais.

O trabalho de 2006, **Arte, ensino, utopia e revolução**, analisa a história da escola e constitui referência fundamental para este estudo, tendo se consolidado como livro lançado em 2019. Já a pesquisa de 2001, **VKhUTEMAS/VKhUTEIN, Bauhaus, Hochschule für Gestaltung Ulm: Experiências didáticas comparadas**, realiza um estudo comparativo entre as três escolas buscando compreender suas convergências e distinções. Os demais trabalhos mencionam a escola de forma

tangencial ou sem aprofundar na pedagogia e nas práticas formativas, especialmente no campo do Design.

Observa-se predominância de teses de doutorado e maior incidência de áreas como Arquitetura e Urbanismo e Artes Visuais, evidenciando o interesse concentrado na dimensão artística e pedagógica da instituição. A universidade USP se destaca como principal produtora de pesquisas sobre o tema (5 trabalhos), sendo seguida por outras universidades como: UNICAMP, UFRJ, PUC-Rio, UDESC e UPORTO. Isso indica uma centralização geográfica e institucional da investigação.

A retomada recente, entre 2021 e 2023, apresenta trabalhos com foco na pedagogia aplicada, nas práticas formativas e em estudos de gênero, como a pesquisa sobre Varvara Stepanova (2023). Enquanto os estudos mais antigos enfatizam comparações históricas e conceituais entre escolas, os recentes concentram-se na análise prática e pedagógica da escola VKhUTEMAS, articulando aspectos teóricos e aplicados. Tal abordagem aproxima o presente estudo da investigação da prática artística e pedagógica de Stepanova, permitindo compreender como os ideais socialistas se refletiam na organização institucional e no ensino de Design, e elucidando possíveis motivos para a marginalização da escola VKhUTEMAS na literatura brasileira.

### 3.2 BUSCA POR ARTIGOS

De maneira complementar, também foram considerados artigos do Portal de Periódicos da CAPES, visando verificar como a VKhUTEMAS é tratada em publicações de maior agilidade editorial. A busca pelos termos "VKhUTEMAS" e "Design" resultou em 12 trabalhos, conforme apresentado no Quadro 3, a seguir.

Quadro 3 – Artigos vinculados ao Portal de Periódicos da CAPES

ANO	TÍTULO	TÓPICOS	AUTOR(ES)
2024	Vkhutemas e Le Corbusier	Arquitetura e Computação	C Guerra, Mirtes Marins de Oliveira
2022	Traçando paralelos: VKHUTEMAS e o Design no Brasil	Criatividade na Educação e Neurociência	Isabela Oliveira Mosquini, Jessica Maria Tomé, Rochelle Cristina dos Santos, Thabata Buse Pinheiro
2022	Design Social e Político: a Vkhutemas	Sustentabilidade	Isabela Oliveira Mosquini, Ana Verônica Pazimino
2022	Design Social e Político	Sustentabilidade Ambiental e Educação	Isabela Oliveira Mosquini, Ana Verônica Pazimino
2021	The Influence of German Tubular Steel on Soviet Furniture at the VKhUTEMAS, 1927–1930	História e Política Europeia	Bennett Tucker
2021	Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space 1920–1930	Educação Artística e Desenvolvimento	Christina Lodder
2017	Architectural Design Propaedeutics in Russia: History and Prospects	Gestão da Construção e Sustentabilidade	In-sook Lee
2015	Muito além de uma “Bauhaus Soviética”	Artes e Estudos Performáticos	Iraldo Alberto Alves Matias, Leovitor Nobuyuki dos Santos
2013	Phenomenon of the Russian Avant-garde. Moscow Architectural School of the 1920s	Arte, Política e Modernismo	Elena Ovsyannikova, Vladimir Grigor'evich Shukhov
2005	Recent Symposia of the International Committee for the History of Technology, 2002-2004	História e Filosofia Chinesa	Susan Schmidt Horning, James C. Williams
1975	Nikolai Krasil'nikov's quantitative approach to architectural Design: an early example	Arquitetura e Computação	Catherine Cooke

Fonte: elaborado pela autora.

O levantamento dos artigos sobre a escola VKhUTEMAS evidencia um interesse crescente a partir de 2015, com maior concentração em 2021 e 2022, refletindo uma atenção renovada às práticas pedagógicas e ao ensino de Design da escola. Os trabalhos abordam temas diversos, como educação, arquitetura, Design, arte, política e sustentabilidade, demonstrando o caráter multidisciplinar da pesquisa sobre a instituição. Estudos internacionais enfocam a história e as metodologias da escola, enquanto publicações brasileiras priorizam a aplicação contemporânea de suas práticas educativas.

Dos 12 trabalhos analisados, cinco são em língua portuguesa, incluindo uma publicação presente em anais de congresso e se repetindo em periódico científico.

Quanto à atualidade, seis foram publicados nos últimos cinco anos, sendo que um deles, como mencionado, consta em duplicidade. Entre os trabalhos recentes em português, destacam-se três publicações por suas contribuições relevantes para o debate acadêmico no Brasil:

- a) Traçando paralelos: VKHUTEMAS e o Design no Brasil (Mosquini; Tomé; Santos; Pinheiro, 2022) - Propõe uma análise comparativa entre a escola VKhUTEMAS e o contexto brasileiro, refletindo sobre o caráter, os propósitos e a função social do Design. Essa abordagem amplia a compreensão histórica e contemporânea da escola soviética e reforça seu potencial como referência para práticas educativas socialmente comprometidas;
- b) Design Social e Político: a VKhUTEMAS (Mosquini; Pazimino, 2022) - Focaliza o legado político e social da escola, apresentando-a como precursora de uma abordagem de Design voltada à transformação social. Ao contrastá-la com instituições como Bauhaus e Ulm, evidencia a pertinência do estudo da escola VKhUTEMAS como fonte crítica e prática para o ensino de Design contemporâneo;
- c) VKhUTEMAS e Le Corbusier (Guerra; Oliveira, 2024) - Analisa as aproximações entre a escola VKhUTEMAS e o modernismo, enfatizando as relações entre Design industrial e concepções socialistas do projeto moderno. O estudo aprofunda o entendimento do papel da escola nas articulações entre estética, política e pedagogia, reconhecendo-a como agente ativo do modernismo e influente para a formação em Design.

Esses trabalhos demonstram que, embora a produção acadêmica em português sobre a escola VKhUTEMAS ainda seja limitada, há um esforço recente de resgate crítico que reforça a atualidade do tema e sustenta a originalidade da presente pesquisa. Ao destacar aspectos sociais, políticos e pedagógicos da escola, essas publicações abrem caminho para investigações mais aprofundadas e contextualizadas, reafirmando a importância de revisitar experiências educacionais que combinam criação, técnica e compromisso social.

### 3.3 BUSCA POR LIVROS

De forma complementar, a consulta às obras fundamentais e amplamente reconhecidas sobre a escola VKhUTEMAS e Design soviético forneceu embasamento teórico essencial para esta pesquisa, garantindo rigor e consistência, assim permitindo a construção de um panorama histórico, político e pedagógico aprofundado. Entre os livros consultados em língua portuguesa, destacam-se:

- a) Vkhutemas: desenho de uma revolução (2020), de Celso Lima e Neide Jallageas, que aborda diretamente a escola e sua proposta pedagógica;
- b) Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos VKhUTEMAS/VKhUTEIN (Rússia/URSS, 1920-1930) (2019), de Jair Diniz Miguel, que discute a dimensão educacional e utópica da escola;
- c) A Revolução Russa (2017), de Sheila Fitzpatrick, que fornece um panorama abrangente sobre o processo político e social russo.

Entre os livros em outras línguas, destaca-se:

- a) Russian Constructivism (1987), de Christina Lodder, que apresenta uma análise aprofundada do movimento construtivista e suas relações com a VKhUTEMAS.

Essas obras, por sua relevância e abrangência, foram fundamentais para a construção da base teórica do presente estudo, permitindo contextualizar historicamente a escola e suas práticas pedagógicas, bem como estabelecer os referenciais conceituais necessários para analisar como os princípios socialistas moldaram o ensino de Design.

### 3.4 LACUNAS IDENTIFICADAS E CONSIDERAÇÕES

A análise da produção acadêmica revela lacunas que reforçam a relevância desta pesquisa. Entre teses e dissertações, apenas três estudos desde 2001 tratam diretamente da escola VKhUTEMAS: Garcia (2001), cujo enfoque está na análise comparativa entre as escolas VKhUTEMAS, Bauhaus e Ulm priorizando convergências e divergências estruturais; Miguel (2006/2019), que oferece panorama histórico abrangente da instituição; e Figliolino (2022), que se concentra no Curso

Básico. Os demais trabalhos mencionam a escola de forma tangencial, sem aprofundamento nas práticas formativas das faculdades relacionadas com Design.

Nos artigos científicos, a produção é ainda mais escassa. Como visto no primeiro capítulo deste trabalho, enquanto a busca por “Bauhaus” e “Design” no Portal CAPES retorna 986 resultados, “VKhUTEMAS” e “Design” produzem apenas 12 trabalhos, evidenciando sua sub-representação nas pesquisas contemporâneas. E em nenhum dos trabalhos vistos foi identificado relação direta com o escopo deste trabalho.

## 4 - REVOLUÇÃO E EDUCAÇÃO: RÚSSIA SOVIÉTICA E ESCOLA VKHUTEMAS

Nesta parte são abordados os pontos que contribuíram para a existência da escola VKhUTEMAS, como cenário pré-revolução, a Revolução Russa de 1917, conceitos norteadores e as organizações que possibilitaram sua constituição.

### 4.1 CONTEXTO PRÉ-REVOLUÇÃO

Durante o período czarista, a população enfrentava severas desigualdades sociais e vivia em condições de pobreza extrema, especialmente quando comparada aos países da Europa Ocidental. O Império Russo contava com aproximadamente 126 milhões de habitantes distribuídos por um território predominantemente rural, e estima-se que cerca de 80% da população fosse composta por camponeses até o momento da Revolução (Fitzpatrick, 2017, p. 24). Essa realidade era agravada pela natureza autocrática do Estado, que concentrava todo o poder no Czar e regulava extensivamente a vida da população (Tragtenberg, 1988).

No entanto, nas últimas décadas do século XIX e no começo do século XX, mudanças começaram a ocorrer. Em 1905, aconteceu uma das manifestações mais importantes, quando operários de São Petersburgo marcharam pacificamente em direção ao palácio de Inverno e foram recebidos violentamente. “No Domingo Sangrento (9 de janeiro), tropas dispararam contra os manifestantes diante do Palácio de Inverno, e a Revolução de 1905 começou” (Fitzpatrick, 2017, p. 44).

Nesse contexto de crescente instabilidade política, a grande agitação após o ocorrido resultou na criação do parlamento nacional, legalização dos partidos políticos e dos sindicatos. No entanto, as reformas foram insuficientes para uma mudança concreta. Com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, a frustração social e o desgaste do regime czarista aumentaram (Fitzpatrick, 2017). Assim, a Revolução de 1917 foi resultado de um acúmulo de tensões de décadas anteriores.

Nesse contexto, o marxismo ganhou força na Rússia ao eleger a classe operária urbana como agente central da transformação social. Os camponeses que migraram para as cidades tornaram-se operários com grande potencial revolucionário, fortalecendo os movimentos de contestação ao regime czarista sob influência dessa ideologia radical (Fitzpatrick, 2017).

Para compreender melhor as bases ideológicas dessas transformações, cabe apresentar brevemente a distinção entre socialismo e comunismo, conceitos fundamentais para o projeto revolucionário russo. A partir da obra de Karl Marx, Netto (2007) elaborou a diferença entre eles:

Para Marx, a revolução exigia a ascensão do proletariado, à frente de um arco de forças antiburguesas, ao poder político: a desestruturação do Estado burguês abriria a passagem à nova ordem social — um período de transição denominado socialismo. Lapsos de tempo para a reorganização da sociedade, com a supressão das classes sociais e seus fundamentos (especialmente a propriedade privada dos meios de produção) e do Estado como instância coatora, a transição socialista se caracterizaria como uma democracia de massas (o que, umas poucas vezes, Marx chamou de "ditadura do proletariado") e criaria os pressupostos para a "história da humanidade", com a exploração do homem pelo homem convertida em mera lembrança. (Netto, 2007, p. 34).

Nessa concepção, o socialismo representa a fase transitória entre o capitalismo e o comunismo, o que seria um período de reorganização social sob controle do proletariado, caracterizado pela supressão da propriedade privada dos meios de produção e pela construção de uma democracia de massas. Embora essas transformações políticas e ideológicas sejam essenciais para contextualizar o surgimento da escola VKhUTEMAS, neste trabalho, o objetivo não é aprofundar-se nos debates teóricos acerca da natureza do socialismo soviético, sobretudo discussões sobre socialismo de mercado, capitalismo de Estado ou outras classificações econômicas e políticas do período. O foco permanece nas transformações culturais e educacionais ocasionadas pelo socialismo que possibilitaram a criação da instituição.

#### 4.2 CULTURA E EDUCAÇÃO: O CONTEXTO PRÉ-REVOLUÇÃO

Se no campo sociopolítico o Império Russo apresentava profundas tensões, tal conjuntura não era diferente nos setores culturais e educacionais. E uma das primeiras manifestações, datada de 1863, estudantes se revoltaram contra a abordagem acadêmica e abandonaram a Academia Imperial de Artes às vésperas da formatura. Anos depois, alguns desses dissidentes formaram um grupo de artistas que se opunha ao Classicismo, inaugurando o movimento Realista na Rússia. Lima e Jallageas (2020) destacam que esse movimento foi responsável por estabelecer a relação entre pintura e ideologia no país, ao retratar nas telas temas como o trabalho, a miséria e a opressão vividos pela população. No entanto, é importante ressaltar que

essas ações partiam de estudantes nobres ou próximos da nobreza, sem promover mudanças estruturais para o conjunto da sociedade. Assim como a representação política era restrita sob o regime czarista, o acesso à educação e à cultura permanecia severamente limitado para a maioria da população.

Essa tensão se intensificou quando, no início do século XX, o debate se estendeu a diversos grupos e ganhou outras formas com a inclusão de outros profissionais do campo criativo. Em 1910 ocorreu a mostra Valete de Ouros, na qual "pintores futuristas, ridicularizando o "bom gosto" dos "artistas de cavalete", da nobreza e da burguesia, e deixando de lado os cânones da perspectiva linear, teriam dado a primeira bofetada no gosto público" (Lima; Jallageas, 2020, p. 48).

A partir desse movimento de contestação, artistas como Vladimir Maiakóvski, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin e Liubov Popova desenvolveram grupos que buscavam unir arte, forma e ideologia. A partir da exploração do conceito de arte não objetiva (expresso no quadro negro de Malevich, por exemplo) e integrando esse movimento de quebra de paradigma. Dessa forma, os movimentos de vanguarda foram crescendo nos campos de Arte, Arquitetura e Design (mesmo que de maneira embrionária) e os artistas vistos como "de esquerda" ganharam destaque no período de transição.

Com o iminente fim do sistema czarista, o acúmulo de tensões sociais, aliado ao fortalecimento das ideias socialistas e às transformações culturais, abriu-se um caminho para uma nova concepção de arte e educação voltada à classe trabalhadora. Miguel (2019) enfatiza que o sonho com uma sociedade diferente da czarista não se tratava de algo novo.

A utopia de um mundo (re)modelado, esteticamente e eticamente, um país com uma sociedade além do capitalismo, mesmo que não socialista, já fazia parte das ideias da intelectualidade russa desde o século XIX; os artistas dos anos de 1910 só transformaram esse desejo em expressão artística e luta política. (Miguel, 2019, p. 183,)

Artistas, políticos e trabalhadores, organizados ou não, encontraram na Revolução uma maneira de dar vazão a desejos antigos. Por exemplo, havia o desejo de criar "mundo novo que não era somente uma transformação material (econômica e política), mas também intelectual e cultural" (Miguel, 2019, p. 183). O período pré-revolucionário, marcado pelo surgimento de vanguardas artísticas, movimentos sociais e órgãos governamentais, demonstrou tanto a profundidade dessas

aspirações quanto a complexidade do processo de experimentação que era necessário para concretizá-las.

### 4.3 A REVOLUÇÃO DE 1917 E SUAS TRANSFORMAÇÕES

No período que antecedeu a Revolução de Outubro, a Rússia se encontrava num momento de crise política e social. O cenário era de tensão, tanto pelos confrontos entre bolcheviques e mencheviques quanto pela evidente queda do regime czarista. Como observa Fitzpatrick (2017, p. 52), “a autocracia ruiu em face de manifestações populares e da retirada do apoio da elite ao regime”, o que abriu espaço para o surgimento de uma nova configuração: a Rússia Soviética.

Liderado por Lênin, o movimento contou com o apoio de operários urbanos, camponeses e soldados, todos, esgotados tanto pela Primeira Guerra Mundial quanto pelos conflitos internos que atravessavam o início do século XX (Fitzpatrick, 2017).

Entre as primeiras ações do novo governo estavam a retirada da Rússia da Primeira Guerra Mundial, a estatização dos setores bancário e industrial e a reforma agrária, que rompeu com a lógica de concentração de terras. Além disso, o regime bolchevique propôs a abolição da propriedade privada, um dos elementos centrais do ideal socialista (Fitzpatrick, 2017).

A transformações, entretanto, encontraram resistências por setores sociais que não aceitaram as mudanças propostas, incluindo parte dos próprios revolucionários que haviam participado da derrubada do czarismo. Essa divisão interna intensificou os conflitos e desencadeou uma guerra civil que marcou os primeiros anos da nova ordem. Concomitante a isso, diversos países ao redor do mundo reagiram negativamente à revolução proletária, criando um ambiente de isolamento e pressão externa que se somava às tensões internas (Matias, 2014).

A reconfiguração institucional, contudo, aconteceu e a Revolução de Outubro representou um projeto radical de reconstrução social. Seu propósito era romper com os fundamentos do capitalismo, instaurando uma nova lógica de poder e produção. Nesse processo, trabalhadores do campo e da cidade foram alçados à posição de protagonistas, como expressão de uma promessa coletiva de justiça social e igualdade (Fitzpatrick, 2017).

A consolidação do poder socialista resultou na construção e na difusão de princípios e propósitos ideológicos que orientassem as práticas sociais e conferissem legitimidade à nova ordem política. Os valores socialistas foram sendo materializados gradualmente na vida coletiva, moldando as relações sociais, o trabalho e a formação cultural do novo cidadão soviético. Tais princípios e propósitos não se restringiam ao texto constitucional, embora fossem expressos de forma sistematizada na Constituição de 1918. Assim, era por meio da constituição que ficavam claras as ações norteadoras da nova sociedade. Ainda que não caiba aqui apresentar a totalidade dos artigos constitucionais nem aprofundar todos os ideais marxistas que os embasam, são destacados a seguir alguns artigos diretamente relacionados ao campo educacional, cultural e formativo que, certamente, influenciaram de maneira concreta a escola soviética<sup>3</sup>:

- a) **Preâmbulo**: “O Quinto Congresso instrui o Comissariado do Povo para a Educação a introduzir em todas as escolas e instituições educacionais da República Russa o estudo e a explicação dos princípios básicos desta constituição.”
- b) **Art. 1**: “A Rússia é declarada uma República dos Sovietes de Deputados Operários, Soldados e Camponeses. Todo o poder central e local pertence a esses Sovietes.”
- c) **Art. 3**: “Tendo em mente como problema fundamental a abolição da exploração dos homens pelos homens, a abolição total da divisão do povo em classes, a supressão dos exploradores, o estabelecimento de uma sociedade socialista e a vitória do socialismo em todos os países.”

O documento do Terceiro Congresso Pan-Russo dos Sovietes de Deputados Operários, Soldados e Camponeses apresentou ainda diversas resoluções compondo elementos e aspectos sociopolíticos, culturais e pedagógicos (Quadro 4).

---

<sup>3</sup> CONSTITUTE Project. Russian Federation 1918 – Historical. Disponível em: [https://www.constituteproject.org/constitution/Russia\\_1918](https://www.constituteproject.org/constitution/Russia_1918). Acesso em: 19 out. 2025.

Quadro 4– Resoluções do Terceiro Congresso Pan-Russo.

<b>RESOLUÇÕES SOBRE ASPECTOS POLÍTICO-PEDAGÓGICOS</b>
<b>3:</b> Como primeiro passo para a transferência completa da propriedade para a República Soviética de todas as fábricas, moinhos, minas, ferrovias e outros meios de produção e transporte, a lei soviética para o controle pelos trabalhadores e o estabelecimento do Soviete Supremo da Economia Nacional é aqui confirmada, de modo a assegurar o poder dos trabalhadores sobre os exploradores.”
<b>6:</b> A obrigação universal de trabalhar é introduzida com o propósito de eliminar as camadas parasitárias da sociedade e organizar a vida econômica do país.
<b>Art. 13:</b> “Com o propósito de garantir aos trabalhadores a verdadeira liberdade de consciência, a igreja deve ser separada do estado e a escola da igreja, e o direito de propaganda religiosa e antirreligiosa é concedido a cada cidadão.”
<b>Art. 15:</b> “Com o objetivo de permitir que os trabalhadores realizem reuniões livres, a República Socialista Federativa Soviética Russa oferece à classe trabalhadora e aos camponeses mais pobres salões mobiliados e cuida de seus aparelhos de aquecimento e iluminação.”
<b>Art. 17:</b> “Com o objetivo de garantir aos trabalhadores acesso real ao conhecimento, a República Socialista Federativa Soviética Russa se propõe a fornecer educação gratuita, completa e geral aos trabalhadores e aos camponeses mais pobres.”
<b>Art. 22:</b> “A República Socialista Federativa Soviética Russa, reconhecendo direitos iguais para todos os cidadãos, independentemente de suas conexões raciais ou nacionais, proclama que todos os privilégios com base nisso, bem como os das minorias nacionais, estão em contradição com as leis fundamentais da República.”
<b>Art. 35:</b> “O Comitê Executivo Central de Toda a Rússia forma um Conselho de Comissários do Povo com a finalidade de gestão geral dos assuntos da República Socialista Federativa Soviética Russa e formar departamentos (Comissariados do Povo) com a finalidade de conduzir vários ramos.”
<b>Art. 64:</b> “O direito de votar e de ser eleito para os Sovietes é exercido pelos seguintes cidadãos, independentemente de religião, nacionalidade, domicílio, etc., da República Socialista Federativa Soviética Russa, de ambos os sexos, que tenham completado dezoito anos no dia da eleição”
<b>Art. 79:</b> “A política financeira da República Socialista Federativa Soviética da Rússia, no atual período de transição da ditadura do proletariado, facilita o objetivo fundamental da expropriação da burguesia e a preparação das condições necessárias para a igualdade de todos os cidadãos da Rússia na produção e distribuição de riqueza. Para tanto, estabelece como tarefa o fornecimento aos órgãos do poder soviético de todos os fundos necessários para as necessidades locais e estatais da República Soviética, sem levar em conta os direitos de propriedade privada.”
<b>Art. 89:</b> “O brasão da República Socialista Federativa Soviética Russa consiste em um fundo vermelho no qual uma foice dourada e um martelo são colocados (transversalmente, com os cabos para baixo) em raios de sol e cercados por uma coroa de flores, com a inscrição: República Socialista Federativa Soviética Russa Trabalhadores do Mundo, Uni-vos!”

Fonte: elaborado pela autora.

A Revolução de Outubro redefiniu a estrutura política e econômica da Rússia e, também, instaurou um novo horizonte simbólico e cultural para a nação. As indicações da Constituição de 1918 guiaram as ações de setores sociais, produtivos e educacionais. Essas bases ideológicas sustentaram o desenvolvimento de políticas educacionais e culturais voltadas à transformação da vida cotidiana e à reconstrução da sociedade segundo os princípios socialistas. As experiências culturais e

pedagógicas inovadoras, como a escola VKhUTEMAS, surgiram na época como expressões do projeto sociopolítico, integrando elementos e aspectos artísticos, técnicos e ideológicos na construção do futuro socialista.

#### 4.4 EDUCAÇÃO E CULTURA NA CONSTRUÇÃO DO SOCIALISMO

Em síntese, o propósito geral da Revolução Russa era a total reestruturação dos diversos setores sociais. Assim, considera-se que a educação guiada por princípios socialistas era uma das prioridades do novo sistema sociopolítico. Dessa forma, órgãos governamentais, grupos sociais, movimentos foram desenvolvidos para atender às demandas sociais, incluindo alguns relacionados à escola VKHUTEMAS.

##### 4.4.1 **Comissariado NARKOMPROS**

Comissariado do Povo para a Instrução Pública (Narodnyi Komissariat Prosveshcheniya - NARKOMPROS) foi o órgão resultante da fusão de três órgãos de Estado: (1) o antigo Ministério do Palácio, que administrava os teatros imperiais, as academias de artes e os palácios reais; (2) o Ministério da Educação Pública e (3) o Comitê Governamental de Educação criado pelo Governo Provisório (Miguel, 2019). O comissariado tornou-se o principal órgão responsável pelas políticas culturais, pela preservação de monumentos e pelas atividades educacionais e artísticas, estando diretamente ligado à escola VKHUTEMAS (Miguel, 2019). Sob a liderança de Anatóli Lunatcharski e a vice-liderança de Nadiêjda Krúpskaia, o órgão tinha como propósito a reformulação e a democratização do ensino. Assim, buscava-se “a formação de cidadãos socialistas, num reforço de construção de uma nova sociedade a partir das premissas revolucionárias, uma sociedade livre dos valores burgueses e elitistas predominantes nas antigas escolas russas” (Lima e Jallageas, 2020, p.60).

##### 4.4.2 **Departamento IZO**

Departamento de Belas-Artes (Otdel Izobrazitel'nykh Iskusstv) foi uma estrutura fundamental, criada para organizar e orientar as políticas culturais e educativas do novo Estado soviético. Esse departamento estava relacionado ao comitê NARKOMPROS. Embora inicialmente estivesse direcionado para as artes plásticas, o departamento IZO influenciou diretamente o desenvolvimento de outras instituições, como a própria escola VKhUTEMAS. As atividades de Design, anteriormente consideradas tecnicamente no conjunto da arte aplicada, passaram a

participar de modo amplo do projeto educativo e social. A criação do departamento IZO resultou na qualificação da formação em Design comprometida com o desenvolvimento social. Esse posicionamento definiu os princípios básicos da pedagogia da escola VKHUTEMAS (Miguel, 2019). O departamento IZO foi integrado por pessoas relevantes na esfera criativa soviética como o artista Malevich que, na mesma época, lecionava nos ateliês técnico-artísticos SVOMAS (Garcia, 2001, p. 45).

#### 4.4.3 Instituto INKhUK

Instituto de Cultura Artística de Moscou (Institut Khujestvennoi Kul'tury) foi fundado em março de 1920 por decisão dos gestores do departamento IZO. No primeiro momento, o instituto contou com grande colaboração do artista Kandinsky que atuou na sua coordenação, sendo considerado como essencial para o debate artístico e a criação do movimento Construtivismo soviético (Garcia, 2001). A partir de reuniões e discussões no instituto, surgiram textos fundamentais para a vanguarda russa, além de ações e políticas gerais para as artes e o ensino artístico em Moscou. Isso impactou diretamente a atuação pedagógica na escola VKHUTEMAS (Lodder, 1983; Khan-Magomedov, 1987, Apud Miguel, 2024).

#### 4.4.4 As faculdades operárias Rabfak

As faculdades operárias (Rabochii Fakul'tet), criadas entre 1919, foram importantes na ampliação da oferta pedagógica, para reparar a defasagem no programa nacional de ensino, facilitando o acesso das classes operária e camponesa ao ensino superior.

Essa política foi positiva, pois no início da década de 1930, nas mais de mil rabfaks, havia cerca de 350.000 estudantes, o que transformou o perfil dos estudantes universitários, levando cada vez mais operários e camponeses (e seus filhos) para cursos superiores e, ao mesmo tempo, forçava os professores a serem cada vez mais tolerantes e a aceitarem o poder soviético. (Miguel, 2019, p. 77)

As faculdades foram criadas para prepararem e permitirem o ingresso de pessoas jovens da classe trabalhadora nas escolas técnicas e artísticas, como os ateliês SVOMAS e a escola VKHUTEMAS. Assim, buscou-se suprir a lacuna deixada pelo perfil elitizado do ensino tradicional em universidades e academias (Miguel, 2019).

#### 4.4.5 A sociedade de artistas OBMOKhU

Sociedade de Jovens Artistas (Obshchestvo Molodykh Khudojnikov) foi um grupo de estudantes e mestres dos ateliês SVOMAS, fundado em 1919, que reunia diversos artistas, incluindo artistas como Vladimir Tatlin. O grupo explorava materiais como madeira, ferro e vidro na criação de estruturas espaciais e desenvolvia pinturas abstratas com contrastes de cores e tonalidades, contribuindo para o desenvolvimento do construtivismo soviético (Lodder, 1983 apud Miguel, 2019). Além de organizar exposições, eles também desenvolveram uma série de trabalhos em Moscou que iam desde decoração de ruas para as festas revolucionárias, cartazes de propaganda até produções teatrais (Garcia, 2001).

#### 4.4.6 Movimento cultural Proletkul't

O movimento cultural Proletkul't foi constituído para criar a arte proletária, reunindo o operariado e pessoas vanguardistas para apoiar a revolução. Inicialmente, obteve grande adesão, mas perdeu influência após intervenção de Lenin, que criticou sua independência política e crescente burocratização, sugerindo sua subordinação ao comissariado do povo (NARKOMPROS), que era um órgão de Estado. A aversão de Lenin às vanguardas modernistas contribuiu para que, em 1923, o movimento Proletkul't encerrasse suas atividades. Apesar disso, sua atuação marcou profundamente o cenário cultural soviético, especialmente no movimento Construtivismo (Miguel 2019).

A atuação em torno das iniciativas indicadas anteriormente, com a criação de departamentos, instituições, coletivo e movimento, foi fundamental para consolidar o papel de áreas artístico-culturais criativas no projeto revolucionário.

As diversas atividades e produtos técnico-artísticos de Artes Plásticas, Literatura, Teatro, Design, Arquitetura e, em seguida, a produção cinematográfica foram incorporados ao processo revolucionário e aplicados de modo amplo no sistema pedagógico, excedendo seu restrito caráter técnico e passando a exercer funções socioeducativas. Sobre a interação entre as artes e a ideologia proletária, Lima e Jallageas (2020) ressaltam o conceito de artista-proletário, que foi formulado por Óssip Brik para destacar o papel das artes na sociedade revolucionária.

Um artista-proletário se distingue de um artista-burguês não porque cria para um consumidor diferente, nem porque provem de um meio social diferente, mas por causa de sua atitude em relação a si mesmo e a seu trabalho. Um

artista-burguês pensa que criar é seu assunto pessoal, mas um artista-proletário sabe que ele e seu talento pertence a um coletivo. Um artista-burguês cria para realizar seu ego; um artista-proletário cria para realizar um trabalho socialmente importante [...] Esses são os princípios básicos da arte do futuro. Aqueles que estão cientes deles são proletariados, artistas-proletários, construtores da arte do futuro (Brik, 1918, apud Lima; Jallageas, 2020, p. 52).

Complementando as ideias de Brik, Aleksandr Bogdanov assinala a consciência de uma “cultura proletária”. Conforme Miguel (2019), a cultura proletária era trabalhada pelos membros do movimento Proletkul't em desacordo com as ideias de Lênin. Isso porque o movimento buscava desenvolver a cultura proletária de maneira autônoma, emergindo do próprio proletariado. Mas os principais membros do partido bolchevique, incluindo Lênin, buscavam desenvolver a cultura a partir do partido. A tensão entre a autonomia cultural e o direcionamento partidário foi central no debate sobre os rumos da sociedade pós-revolucionária.

O ideário do marxismo russo foi profundamente ligado à ideia de modernização, incluindo a pretensão de, a partir da perspectiva humanista, se utilizar do Taylorismo Social, como articulação para modernização (Miguel, 2019). A cultura não foi considerada supérflua ou decorativa, porque integrou a estrutura revolucionária (Fitzpatrick, 2017). Dessa maneira, ao integrar Arte, Educação e Política, mais do que convencimento ideológico, o Estado soviético cultivou uma nova forma de sentir, voltada para o coletivo, a razão e o trabalho, para promover uma vida mais justa e compartilhada por todas as pessoas. Tal proposta foi, facilmente, vista como utópica.

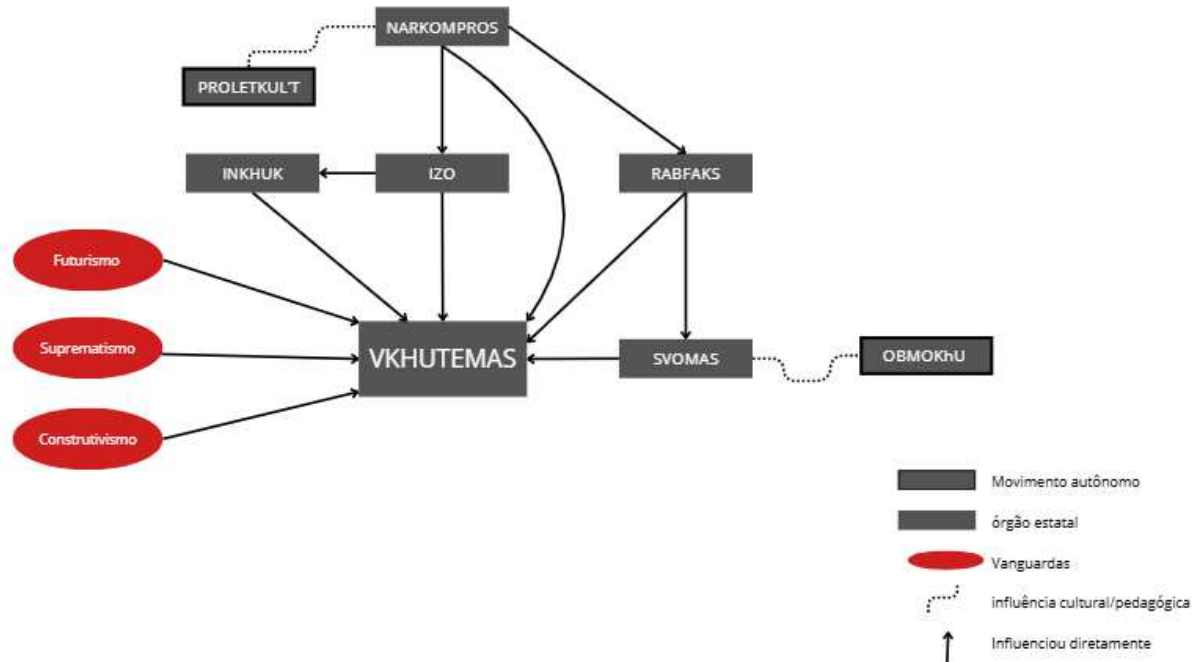
Para Lima e Jallageas (2020, p. 50), "a necessidade de construir uma nova 'cultura proletária' estimula, senão obriga, os artistas e ideólogos a se posicionarem". Diversos profissionais identificados com posições de esquerda, vanguardistas ou revolucionárias e que já atuavam de forma crítica ou experimental, depois da Revolução passaram a ocupar lugares centrais em órgãos e instituições que trataram a cultura como instrumento estratégico para a construção da sociedade socialista. Mais tarde, sem compartilharem exatamente as mesmas ideias, algumas dessas pessoas vanguardistas atuaram como professores na escola soviética VKhUTEMAS, contribuindo decisivamente na consolidação da pedagogia alinhada aos ideais revolucionários (Lima; Jallageas, 2020).

A diversidade de perspectivas entre artistas, educadores e intelectuais gerava embates constantes nos espaços de formulação cultural, demonstrando que o campo criativo também era atravessado por conflitos ideológicos e estratégicos. Havia divergências internas e externas quanto à composição e aos caminhos político-pedagógicos adotados, especialmente no que dizia respeito às formas mais eficazes de envolver as massas populares nesse processo. Para alguns as vanguardas artísticas se tratavam de uma maneira eficaz de envolver as massas, para outros o realismo socialista seria o modelo ideal de cativar a população. Estas disputas, apesar de pouco mensuráveis, podem ser compreendidas como naturais do momento de ruptura com o sistema anterior e por consequência, de reestruturação profunda, no qual Arte, Educação buscavam convergir politicamente na formação da nova identidade coletiva.

Debates sobre o projeto econômico a ser adotado e o modelo ideal de organização social são recorrentes em contextos de ruptura, e o período que antecedeu e sucedeu a Revolução Russa não foi exceção. As crises políticas eram constantes, e a disputa ideológica reverberava em todas as esferas, especialmente nos campos da arte, da educação e do Design, este último ainda fortemente ligado às artes aplicadas. A queda do sistema czarista e a instauração do novo regime abriram, ainda que de forma limitada e provisória, espaço para a atuação radical das vanguardas artísticas, como futuristas e construtivistas. As propostas estéticas e ideológicas desses grupos foram, portanto, incorporadas ao projeto socialista de educação, embora que algumas, de maneira breve.

Compreender este complexo contexto histórico, social e cultural é fundamental para situar o surgimento dos ateliês SVOMAS e, posteriormente, da escola VKhUTEMAS, evitando idealizações acerca do processo de sua formação. A ausência inicial de um direcionamento único por parte do Estado possibilitou, por um breve período, a convivência conflituosa de diferentes projetos estéticos e educativos. O diagrama a seguir sistematiza as relações institucionais e de influência entre os principais órgãos, movimentos e espaços formativos que convergiram para a constituição da escola VKhUTEMAS (Figura 2).

Figura 2 – Estrutura institucional e relações com a VKhUTEMAS



Fonte: elaborado pela autora.

Ainda que muitos artistas e educadores estivessem diretamente engajados na construção do novo regime, enfrentaram crescentes restrições à medida que o aparato estatal passou a exercer maior vigilância sobre os rumos da cultura. A oficialização do Realismo Socialista nos anos 1930 marcou o fim dessa abertura relativa, excluindo propostas que buscavam experimentar novos caminhos para a arte e para o ensino.

#### 4.5 MOVIMENTOS DE VANGUARDA PRÉ E PÓS-REVOLUÇÃO

Reforça-se que as vanguardas artísticas, principalmente o movimento Construtivismo, mas também Futurismo e Suprematismo, foram relevantes na cultura soviética. No período de transição, suas propostas foram bem aceitas. Mas, com o passar dos anos, foram relegadas à margem do processo político-cultural.

##### 4.5.1 Suprematismo

O movimento Suprematismo, criado pelo artista russo Kazimir Malevich, por volta da década de 1910, representou uma nova forma abstrata de modelar e representar o espaço nas artes, ou ainda poderia ser visto como um movimento que

teorizava sobre a “supremacia da emoção pura” expresso por meio de formas geométricas básicas e cores puras em composições abstratas (Garcia, 2001) Influenciado pela mentalidade russa de conquista espacial derivada das ideias de Fedorov sobre a superação da Natureza (Miguel, 2019). Este movimento vanguardista incorporou técnicas tradicionais russas (arte dos ícones) e elementos de culturas não europeias, impulsionando o avanço para uma arte menos convencional e mais abstrata. Como modelo original de pensar a arte, o Suprematismo expandiu-se além da pintura, abrangendo arquitetura, propaganda e decoração, consolidando Malevitch como figura central das artes russas durante toda a década de 1920 (Miguel, 2019).

#### 4.5.2 Futurismo

Primeiramente, é preciso mencionar que os futuristas russo-soviéticos não se equiparam aos futuristas italianos. Apesar do interesse pelo industrialismo na arte, os soviéticos repudiavam “a agressividade imperialista de Marinetti” (Lima; Jallageas, 2020, p. 27). Outro ponto importante é que poetas, pintores e dramaturgos se viam “pessoas do futuro” (“budetliane”) ou como os que ainda virão, “vindourianos”, negavam as ideias czaristas e almejavam uma forma de expressão além do classicismo. Assim, repudiavam de certa forma os valores burgueses e eram vistos como artistas de esquerda (Lima; Jallageas, 2020). O termo “esquerda” não se restringia ao campo político, ganhando “cada vez mais força, pois continha o sentido ideológico de contraposição a valores estagnados; era utilizado também no ensino e se estendia às criações artísticas em todas as esferas” (Lima; Jallageas, 2020, P.29). Lodder (1983) observou uma aproximação entre os futurismos:

Certamente, as ideias futuristas estavam em circulação na Rússia. Também é possível que, enquanto estava em Paris, Tatlin tenha visto a exposição das obras de Boccioni [...] Além disso, em um movimento tipicamente russo, desenvolvido a partir do Futurismo por Mikhail Larionov em 1913 e chamado Rayismo (luchizm), havia um conceito de fragmentação do objeto e sua relação com o ambiente espacial, que pode ter sido mais influente no contexto cultural imediato de Tatlin do que os exemplos relativamente distantes dos italianos. (Lodder, 1983, p. 17)

Embora devesse alguma inspiração ao movimento italiano, o movimento Futurismo russo-soviético assumiu características próprias, articulando inovação estética e engajamento social. Isso influenciou diretamente práticas artísticas como as de Tatlin.

### 4.5.3 Construtivismo

O movimento Construtivismo foi muito importante na pedagogia da escola VKhUTEMAS, porque deu o tom às abordagens ali desenvolvidas. Para Lodder (1983, p. 3) o movimento “propôs uma relação inteiramente nova entre o artista, sua obra e a sociedade. Essa reavaliação radical da atividade artística foi uma resposta direta à experiência da Revolução Russa de 1917 e da subsequente Guerra Civil”. O movimento Construtivismo emergiu em meio ao caos social e os artistas envolvidos assumiram a ordem como um meio de expressão.

Isso contradiz que o movimento Construtivismo foi unicamente estético. Sobretudo na literatura ocidental, “tratava-se de algo muito mais amplo: uma abordagem de trabalho com materiais, dentro de uma concepção de seu potencial como participantes ativos no processo de transformação social e política” (Lodder, 1983, p.2.). Enquanto termo e prática artística, o construtivismo surgiu em meados da década de 1920 e suas obras apresentaram estruturas com materiais que remeteram a indústria. Conforme destacado por Lodder (1983), não era ao acaso, afinal os artistas viam no “chão de fábrica” uma maneira de se buscar inspiração e a própria criação. O movimento dialogava com o momento histórico e com o socialismo pretendido para a época.

São princípios básicos desenvolvidos pelo Construtivismo: o chamado para que o artista fosse para a fábrica; o reconhecimento da fábrica como a verdadeira força criativa no mundo; a denúncia da arte tradicional como um obstáculo ao vínculo entre arte e vida, e, portanto, a exigência de sua eliminação; e a identificação com uma nova ordem política e social. A afirmação dos artistas de que “o Construtivismo levará a humanidade a dominar um máximo de valores culturais com o mínimo gasto de energia” mostra que ele era visto como a cultura do futuro, ainda que, nessa declaração, não fosse explicitamente associado à ideologia comunista. (Lodder, 1983, p. 2)

Embora possa haver dúvidas sobre a interação entre Construtivismo e Design, que na época estava sendo constituído como disciplina, é correto afirmar que, de fato, o movimento artístico contribuiu para renovar e consolidar as bases disciplinares e a prática profissional como construção artística (*khudozhestvennoe konstruirovanie*). Sobre “*khudozhestvennoe konstruirovanie*”, Lodder (1983, p.198) afirma que o “termo pode ser traduzido literalmente como “construção artística”, sendo diferenciado do sentido de Design na língua inglesa, porque indica a montagem dos elementos artísticos do objeto.

*Khudozhestvennaya promyshlennost'* significa literalmente “produção artística”. Normalmente, em russo, isso denota a participação geral da arte,

como proizvodstvennoe iskusstvo, na indústria — e, assim como esse termo, não se identifica com nenhuma abordagem específica dessa participação. No entanto, é geralmente usado para descrever a arte aplicada, que consiste em uma decoração artística aplicada a um objeto já concluído, implicando mudanças na forma do objeto decorado apenas em função de seu potencial decorativo — algo compatível com uma abordagem artesanal. Contudo, o termo também pode ser usado para Designar toda a gama de possibilidades intermediárias, culminando na fusão completa entre o processo produtivo e o processo artístico" (Lodder, 1983, p.198).

O termo moderno "Design" não era usado na Rússia do início do século XX, mas os artistas construtivistas já realizavam práticas equivalentes aos desenhos industrial e gráfico, especialmente na escola VKhUTEMAS, cujos ambientes funcionavam como laboratórios de experimentação na formação de artistas que também atuavam como engenheiros e projetistas. O movimento Construtivismo preparou o terreno para o moderno Design, mas usando uma terminologia própria e ligada à ideologia político-social e à economia industrial do período pós-revolucionário.

#### 4.6 OS ATELIÊS SVOMAS

Nesta parte são consideradas a origem, as atividades e a influência dos ateliês livres SVOMAS, como espaços de criação do período pós-revolucionário que antecederam a fundação da escola VKHUTEMAS.

##### 4.6.1 **Origens e funcionamento dos SVOMAS**

No contexto de instabilidade, os conflitos internos e externos que afetavam a realidade da Rússia soviética não foram suficientes para barrarem uma série de mudanças político-culturais. De 1918 a 1921, ocorreu o período mais turbulento da Revolução e da Guerra Civil, mesmo assim foram instituídos dois ateliês livres SVOMAS. Ambos foram denominados como Ateliê Artístico Livre estatal (Pervye Gosudarstvennye Svobodnye Khudozhestvennyye Masterkie).

Apesar da mesma denominação, a heterogeneidade caracterizou as atuações do primeiro e do segundo SVOMAS, principalmente, porque foram reunidos mestres que representavam distintas vanguardas artísticas. Por exemplo, Kandinsky guiava-se alinhado ao movimento Futurismo, Malevich pelo movimento Suprematismo, enquanto Tatlin situava-se entre ambas as correntes. A pluralidade de orientações estéticas era reflexo da própria efervescência cultural do período revolucionário, com disputas sobre qual tendência deveria predominar (Miguel, 2022).

A estrutura organizacional dos ateliês SVOMAS refletiu a complexidade do momento histórico, articulando-se em múltiplas instâncias deliberativas que buscavam equilibrar autonomia criativa e diretrizes políticas. Conforme Miguel (2019), no âmbito administrativo, articulavam-se a representação da Seção IZO do departamento Artes Plásticas (Izobrazítelnykh Iskústv) do Comissariado do Povo (Narkompros), o Mandatário da Seção e o Secretário de Administração, coordenados pelo Conselho de Mestres e pelo Conselho Síndico. Na esfera pedagógica, o Conselho do Ateliê, a Assembleia Geral das Áreas e a Assembleia Geral supervisionavam as atividades acadêmicas. Havia ainda rotatividade na composição das assembleias, o que reforçava o caráter coletivo e democrático dos processos. O sistema participativo se refletia também nas dinâmicas de sala de aula, que eram multidisciplinares e promoviam o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento (Lima; Jallageas, 2020).

O ambiente conturbado da Rússia pós-revolucionária impôs inúmeros obstáculos à implementação de mudanças administrativas (Miguel, 2022). O próprio Comissariado do Povo (Narkompros) ainda não possuía definição clara de suas funções. Em sua atuação, o comissário responsável, Anatoli Lunatcharsky, acumulava responsabilidades de gestão, desde o ensino básico até as atividades artísticas e museus estatais. Isso indicava a indefinição institucional pela sobreposição de funções.

Apesar das dificuldades organizacionais, os ateliês SVOMAS conseguiram estabelecer diretrizes pedagógicas que foram fundamentais para desenvolvimentos posteriores. Miguel (2019) destaca que os mestres estimulavam a síntese entre sensibilidade estética, domínio material e competência compositiva nas artes aplicadas. Isso representava mais do que uma simples metodologia, porque antecipava os fundamentos do construtivismo e a integração arte-indústria que, posteriormente, seria consolidada na escola VKhUTEMAS. Tal abordagem revelava a compreensão, ainda que de maneira incipiente, de que as artes na sociedade socialista não poderiam ser isoladas da produção material, mas deveriam ser integradas organicamente aos processos produtivos e às necessidades sociais.

A proposta pedagógica dos ateliês SVOMAS atraiu um número crescente de jovens artistas alinhados às linguagens modernas, fundamentando-se em princípios inovadores para a época. Segundo Garcia (2001), o núcleo constitucional dessa proposta residia na autonomia discente para escolher seus orientadores. Além disso,

o currículo era aberto, sem exigência de métodos padronizados ou critérios unificadores, e os mestres gozavam de autonomia em seus próprios ateliês, com liberdade para ensinar e criar (Miguel, 2022). É importante mencionar ainda que o acesso aos Ateliês era gratuito e voltado para estudantes de ambos os gêneros.

Os ateliês SVOMAS estruturavam-se em dois departamentos principais: (I) um voltado para o Ensino Artístico e (II) outro responsável pela Gestão Econômica. A organização interna também contava com duas seções distintas: (1) a Propedêutica (cursos básicos), destinada às disciplinas introdutórias de formação básica, e (2) a Especializada, que concentrava conteúdos voltados às diferentes áreas de atuação artística escolhidas pelos estudantes. O conjunto de disciplinas oferecidas era bastante diverso.

A organização do primeiro SVOMAS foi eficaz logo de início, chegando já em 1919 a ter 14 ateliês de pintura, 4 de escultura, 3 de arquitetura, além de ateliês de artes aplicadas (arquitetura de interiores, têxtil, metais, gravura e impressão, cenografia, pintura ornamental, porcelana, cerâmica e ferro)" (Khan-Magomedov, 1990). "[...] O segundo SVOMAS, ao contrário, tinha os mais influentes e importantes nomes das artes russas no momento. [...] Ele compreendia 14 ateliês de pintura, 4 de escultura, 3 de arquitetura, 1 de gravura (água-forte), 1 de fotografia e 1 de pintura sem mestre Designado" (Miguel, 2019, p. 127).

A organização interna dos ateliês SVOMAS refletia o desejo de ruptura com o academicismo tradicional nas artes, ao mesmo tempo, buscava responder às exigências da construção de uma nova ordem social. A diversidade de ateliês, a liberdade estrutural e a ênfase na autonomia demarcaram o caráter experimental, consolidando-os como espaços férteis para a formulação de novos paradigmas educativos.

A liberdade dos Estúdios Livres consistia no fato de que cada um trabalhava como queria. Por consequência, os estudantes tinham total liberdade para escolher o mestre com quem queriam trabalhar. Essa liberdade de escolha teve que ser limitada para evitar caos total. No primeiro mês, os estudantes podiam circular livremente entre os estúdios, mas ao final desse período deviam escolher um estúdio para trabalhar permanentemente. Depois disso, só podiam mudar de estúdio uma vez por ano. A organização dos estúdios individuais lembrava o ideal renascentista, onde os estudantes aprendiam sob a orientação de um mestre. Nos Estúdios Livres, a escolha do estúdio geralmente implicava uma lealdade geral à prática artística do mestre, e o treinamento e o trabalho dos estudantes eram fortemente determinados por ele (Lodder, 1983, p. 110).

Considera-se que a proposta experimental e aberta dos ateliês SVOMAS, com atuação democrática, educação gratuita e igualdade entre homens e mulheres, iniciou a experiência pedagógica que, de forma embrionária, instituiu a autonomia criativa e

rompeu com o academicismo czarista. O poder de escolha discente conferiu aos ateliês SVOMAS um vanguardismo inédito, cujo viés criativo indicava que arte e vida eram práticas inseparáveis.

#### 4.6.2 Práticas pedagógicas nos ateliês SVOMAS

A intenção que orientou a pedagogia nos ateliês foi a de construção do espaço livre e acessível de formação artística, rompendo com a tradição e permitindo a experimentação no processo educativo para a transformação cultural. Além dos ateliês práticos, foram ofertadas disciplinas teóricas para estudantes ampliarem seus conhecimentos.

Além dos ateliês artísticos, havia também outros cursos para complementação do aprendizado como estética, filosofia da arte, teoria da arte, história e crítica da arte, história da mitologia antiga, história da arte francesa contemporânea, anatomia plástica, desenho, faktura, cor e composição, cenografia, história da pintura monumental, psicologia, lógica, filosofia das formas contemporâneas e teoria poética" (Miguel, 2019, p. 128).

Para o comissário do povo Anatoli Lunatcharsky, nas disciplinas dos programas educacionais deveriam ser integradas arte e política, associando a formação técnica com a transformação das pessoas e da sociedade (Lima; Jallageas, 2020). A inclusão de disciplinas históricas e filosóficas era vista como essencial para que os estudantes se situassem no presente de modo consciente sobre o passado e comprometido com o futuro, agindo conscientemente diante das necessidades e oportunidades em conformidade com as condições materiais.

Os ensinamentos nos ateliês eram divididos em disciplinas (1) introdutórias, (2) gerais e (3) especializadas, para a formação nas áreas artísticas escolhidas. O ateliê de Pintura destacou-se porque, além de criar pinturas planas e compor estruturas tridimensionais, os estudos exploravam como diversas culturas lidavam com diferentes materiais. Assim, desenvolvia-se técnicas e tecnologias, com conhecimentos complexos de tratamento de suportes e acabamento pintado de diferentes materiais. Os conhecimentos eram ainda associados às artes aplicadas e aos processos industriais, com o uso máquinas e substâncias químicas (Lima; Jallageas, 2020).

Em suma, a pedagogia nos ateliês SVOMAS anteciparam experimentações e fundamentaram diretrizes para serem consolidadas na escola VKhUTEMAS. Os ateliês foram decisivos na renovação do ensino artístico em Moscou, sendo

favorecidos na proximidade do governo central e na participação política de artistas para consolidar as instituições artístico-culturais e educativas. As características revolucionárias foram: (1) o ensino gratuito, acessível e sem rígidos critérios seletivos, (2) a autonomia docente, (3) participação coletiva na gestão artístico-cultural e educacional.

## 5 - A ESCOLA VKHUTEMAS

Diante de conflitos administrativos, divergências pedagógicas e tensões constantes nos ateliês SVOMAS, o Comissariado do Povo (Narkompros), optou por unificar os dois ateliês, para criar uma escola mais organizada e hierarquizada. "A fusão [...] foi uma saída para o Narkompros que já no início de 1920 tinha sido pressionado para mudar o modelo dos Ateliês Livres" (Miguel, 2020, p. 134). A transição de um formato para outro foi decisiva na institucionalização do ensino artístico integrado com outras disciplinas. Na época da Rússia pós-revolucionária, a criação da escola representou a tentativa de fundar uma instituição para articular formação artística e demandas produtivas do Estado.

A escola VKhUTEMAS foi concebida visando formar "artistas-construtores altamente qualificados para a indústria" (Lodder, 1983, p. 112). Essa orientação refletia a necessidade de conciliar a criação artística e o desenvolvimento indústria.

Capacitar profissionais para o desenvolvimento de projetos industriais e comerciais de qualidade, com competência para prestar serviços à reurbanização soviética e a coletivização da vida social cotidiana, com a criação de projetos arquitetônicos e estudos tecnológicos e artísticos (Lima; Jallageas, 2020, p. 200,).

A institucionalização da escola VKhUTEMAS reafirmou o compromisso com uma arte voltada à coletividade e apta a atender às necessidades sociais e da indústria. Diferentemente da experimentação difusa dos ateliês, a escola foi uma organização hierárquica mais estruturada. A relativa autonomia pedagógica dos ateliês foi substituída por propósitos mais objetivos e explicitamente vinculados ao projeto de reconstrução nacional (Lodder, 1983).

A centralidade da escola no projeto de reconstrução nacional evidenciava-se nos privilégios concedidos à comunidade acadêmica. Estudantes estavam isentos do serviço militar, mas eram considerados desertores se abandonassem os estudos. Em Moscou, a comunidade de professores e estudantes estava entre os grupos prioritários para o recebimento de alimentos nos anos de escassez pós-guerra civil (Lodder 1983). Esse investimento material revela o papel estratégico atribuído à instituição no contexto de transformação do país.

É fundamental lembrar que, naqueles primeiros anos pós-revolução, a noção de arte e vida era concebida como algo inseparável, isto é, a ideia de unir arte e vida cotidiana a partir de uma estética que representasse a nova sociedade

socialista. E, foi a partir dessa perspectiva que o ensino foi estruturado. A escola VKhUTEMAS "acabou sendo uma instituição chave, por sintetizar todo o pensamento, as dúvidas, os equívocos e mitos sobre a arte (plástica, escultórica, arquitetônica e Design) soviética" (Miguel, 2019, p. 19). Sob influências construtivistas e das artes aplicadas, Design foi sendo progressivamente formalizado como disciplina.

Intensos debates marcaram a institucionalização da escola VKhUTEMAS por se tratar de uma proposta inovadora, revolucionária e discutida pela população. Assim, era constante o estado de construção e reavaliação. Em conjunto com a política do Estado socialista, como espaço institucional de transformação e desenvolvimento de áreas criativas, a escola VKhUTEMAS acolheu artistas vanguardistas. Na consolidação do partido bolchevique como elemento centralizador e unificador do Estado, todas as instituições soviéticas passaram a ter deveres e funcionar como parte do partido central (Miguel, 2019, p. 21), sendo que havia professores na escola que não eram formalmente vinculados ao partido.

## 5.1 ORGANIZAÇÃO INSTITUCIONAL E DESENVOLVIMENTO

O decreto de criação da escola VKhUTEMAS foi assinado em novembro e publicado em dezembro de 1920. Em seu percurso de dez anos, foram formados 1938 estudantes, apesar do ingresso não ser facilitado como nos ateliês SVOMAS (Lima; Jallageas 2020). O ensino seguia sem nenhum tipo de mensalidade, mas, a partir de 1925, a escola passou a realizar exames admissionais, com testes de desenho de observação, pintura, modelagem e desenho técnico (Lodder, 1983).

Admitia-se a inscrição e o ingresso de homens ou mulheres e a consolidação das faculdades operárias Rabfak possibilitava que as pessoas buscassem a formação básica necessária para ingressar na escola VKhUTEMAS. Ao ingressar na escola, os estudantes deveriam obrigatoriamente passar pelo Curso Básico para assim, acessarem as faculdades especializadas.

Salienta-se que as incertezas inerentes ao novo sistema social e educacional na Rússia soviética eram inegáveis e reverberavam diretamente no ensino da escola VKhUTEMAS. De acordo com Lodder (1983), a ausência de um consenso resultava em constante reformulações dos programas de ensino. Isso caracterizou a maleabilidade institucional que foi manifesta nas distintas fases e configurações da escola VKhUTEMAS.

A estrutura inicial foi mantida durante os dez anos de atividade da escola, contudo o curso básico teve sua estrutura constantemente reconfigurada ao longo da década de 1920. Inicialmente foram propostas oito faculdades de (1) Pintura, (2) Escultura, (3) Arquitetura, (4) Artes Gráficas, (5) Trabalho em Metal, (6) Trabalho em Madeira, (7) Cerâmica e (8) Têxtil. O primeiro ano era inteiramente dedicado ao Curso Básico e nos três anos seguintes cursava-se a especialização em uma faculdade (Lodder, 1983). As principais reconfigurações podem ser indicadas em três fases distintas:

1. A primeira fase, entre 1920 e 1923, sob a reitoria do escultor Efim Ravdel, foi marcada pela experimentação. Mas, "a estrutura e o corpo docente herdados dos Estúdios Livres precisavam ser moldados para atender às novas tarefas industriais, algo que foi alcançado com diferentes graus de sucesso entre os departamentos" (Lodder, p. 113, 1983).
2. A segunda fase, entre 1923-1926, sob a reitoria de Vladimir Favorski, foi de consolidação das experiências adaptativas do período inicial e ocorreu...

Em conformidade com a reforma do ensino superior promovida pelo governo em 1923, os programas foram revisados e diversas mudanças foram implementadas. Os ateliês de produção começaram a executar encomendas para empresas externas, a fim de estabelecer vínculos mais concretos com a indústria. O ponto alto das atividades do VKhUTEMAS foi o sucesso alcançado na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, em 1925, onde a escola recebeu várias medalhas. (Lodder, 1983, p. 114,.)

O reconhecimento obtido em Paris confirmou a pertinência das propostas pedagógicas da escola VKhUTEMAS, revelando a eficácia de seu modelo formativo ao articular arte, técnica e compromisso social dentro do horizonte ideológico soviético.

3. A terceira grande fase ocorreu entre 1926-1930, sob a reitoria de Pavel Novitski, e foi caracterizada por seu apelo ainda mais industrial e tecnológico. Nos anos finais, a mudança de postura em relação às práticas formativas foi tão drástica que a denominação da instituição foi alterada de VKhUTEMAS para VKhUTEIN (Vysshii Gosudarstvennyi Khudojestvenno-Tekhnicheskii Institut), ou seja, Instituto Superior Estatal Técnico-Artístico (Lodder, 1983).

O percurso da escola VKhUTEMAS repercutiu a trajetória da realidade na Rússia pós-revolucionária. Assim, surgiu com a liberdade pós-revolução e sucumbiu

à rigidez política e sociocultural imposta por Stálin. O corpo docente foi composto por artistas relevantes das vanguardas russas que transitavam entre as correntes estéticas e desenvolviam diversas experimentações formais, além de lecionarem nas oficinas e faculdades da escola:

- Na faculdade de Pintura atuaram Nadejda Udaltsova, Aleksandra Ekster, Aleksandr Drevin, Ivan Kliun e Ilya Mashkov;
- Na faculdade de Escultura atuaram Anna Golubkina, Mukhina-Zamkova, Aleksei Babichev e Vera Mukhina;
- Na faculdade de Cerâmica atuaram Vladimir Tatlin, Aleksandr Kuprin e David Shterenberg;
- Na faculdade de Arquitetura atuaram Nikolai Ladovsky, Konstantin Melnikov, os irmãos Alexander Vesnin e Moisei Guinzburg;
- Na faculdade Têxtil atuaram Liubov Popova, Varvara Stepanova e Ludmila Maiakovskaia;
- Na faculdade de Madeira e Metal atuaram El Lissitzky e Lamtsov;
- Na faculdade Artes Gráficas atuaram Alexander Rodchenko, Vladimir Favorsky e Gustav Klutssis.

Além de sua atuação em faculdades específicas, também era comum a interação docente em diferentes áreas do conhecimento técnico-artístico, sendo que isso resultou em intercâmbios entre métodos e linguagens. Para Lodder (1983), a interação docente e a sobreposição de funções tornaram o ensino mais dinâmico e coerente com a proposta de integração entre artes, técnicas e produção.

Isso consolidou a escola VKhUTEMAS como instituição singular que, durante uma década, foi capaz de articular a estrutura hierárquica e as demandas estatais com autonomia na experimentação pedagógica e na criação artística. Sua organização em faculdades especializadas, precedidas pelo Curso Básico, não impediu que o conhecimento fosse desenvolvido de modo integrado, para contribuir na construção da nova sociedade soviética.

A abordagem construtivista foi influente nos cursos da instituição sendo respaldada na concepção materialista da história elaborada por Karl Marx, considerando que a vida social está enraizada nas condições concretas de produção, sendo a prática produtiva o eixo estruturador das relações sociais, culturais e institucionais (Netto, 2011). Na escola VKhUTEMAS, a prática docente ocorria em consonância com a concepção materialista.

Desse processo pedagógico, artístico e técnico, intimamente conectado com o pensamento marxista, surgiu o Design na Rússia, não como objetivo que visasse o consumo, não como um mero objetivo funcional, ou arte aplicada, mas como obra processo voltada a transformação social por meio da produção (Lima; Jallageas, 2020, p. 90)

Em síntese, os recursos estéticos e materiais foram aplicados na construção de uma nova realidade e, portanto, a prática pedagógica não foi orientada pelo ideal estético autônomo e esvaziado (da arte pela arte), porque visava transformar as condições materiais de vida. Na Rússia Soviética, o que hoje é indicado como Design, foi resultado da articulação entre pedagogia, arte e técnica, sendo embasada pelo pensamento marxista.

## 5.2 O CURSO BÁSICO E AS FACULDADES

Aqui são apresentados os estágios de formação do corpo discente, iniciado com a realização do Curso Básico e finalizado com o aprendizado em uma faculdade especializada.

### 5.2.1 Curso básico

O Curso Básico constituía a etapa introdutória de formação, como um período de nivelamento e experimentação anterior à escolha das especializações. O objetivo era oferecer ao estudante uma base comum de conhecimentos e habilidades artísticas, por meio de quatro disciplinas fundamentais: (1) Cor, (2) Espaço, (3) Volume e (4), compondo uma base com conhecimentos e habilidades fundamentais para uma nova arte sintética (Lodder, 1983).

A trajetória do Curso Básico ao longo da década de funcionamento da escola pode ser compreendida por meio de quatro fases, conforme organização proposta por Frigolino (2022):

1. A primeira, de 1920 e 1921, mantinha a herança dos SVOMAS com o Departamento de Experiência e Preparação (IPO) operando dentro de cada faculdade.
2. A segunda fase, de 1922 a 1923, marcou o momento de maior experimentação: sob direção de Aleksandr Ródtchenko, o departamento ganhou autonomia, refletindo diretamente as pesquisas do Instituto de Cultura Artística (Inkhuk).

3. A terceira fase, de 1923 a 1926, consolidou o Departamento Principal e o Curso Básico passou a ser de dois anos para todos os estudantes (Frigolino, 2022).
4. A quarta fase, de 1926 a 1930, foi a última e marcada pela reestruturação que alterou o nome da escola para instituto VKhUTEIN, sendo que o programa foi reduzido para apenas um ano, com o declínio das práticas experimentais e ênfase na formação técnica. Além da reestruturação administrativa, a quarta fase determinou o enfraquecimento político do projeto pedagógico experimentado na escola VKhUTEMAS.

No Curso Básico já atuavam como docentes artistas importantes das vanguardas como Aleksandr Ródtchenko, Liubov Popova, Aleksandr Vesnin, Nikolai Ladóvski, Anton Lavínski, Boris Koroliiov (Bokov, 2014). O método de ensino também era coletivo e processual, baseado na tradução de instruções escritas em modelos tridimensionais, abstratos e que priorizavam o desenvolvimento perceptivo sobre a funcionalidade (Bokov, 2014; Lodder, 1983). Além disso, o processo era mais valorizado que o produto. Portanto, a pedagogia do Curso Básico privilegiava a pesquisa, juntamente com a aplicação de conhecimentos e técnicas de produção artística.

Como exemplo disso, cita-se o curso “Volume” que rompia com os métodos tradicionais de escultura propondo exercícios a partir dos sólidos geométricos elementares (Figura 3) e avançavam para investigações mais complexas: decomposição analítica de objetos, relações entre massa e peso, interseções volumétricas, e eixos plásticos de movimento que coordenavam o deslocamento das partes individuais e seu ritmo interno (Bokov, 2014; Lodder, 1983). O objetivo era: “Familiarizar o estudante com a estrutura dos corpos tridimensionais [...] e transmitir uma compreensão das relações determinadas das tensões, conforme reproduzidas e observadas no material.” (Lodder, 1983, p. 130). Abaixo, na Figura 3, é possível visualizar algumas experimentações.

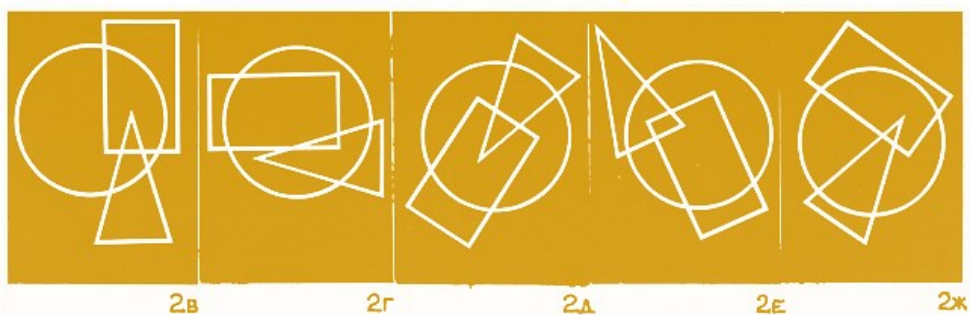
Figura 3 – Volumes



Fonte: Bokov (2014)

Enquanto docente, o artista Ródtchenko organizou o curso “Gráfico” como alternativa ao desenho figurativo tradicional, propondo exercícios baseados na manipulação de formas geométricas simples seguindo parâmetros e trajetórias definidas. Isso permitia que estudantes sem formação artística prévia pudessem acompanhar o desenvolvimento do curso (Bokov, 2014). Segundo Lodder (1983), o programa seguia uma sequência que começava com o estudo da linha e da forma plana em preto e branco, avançando depois para a representação de volumes e da tridimensionalidade através da perspectiva. O método tornava o aprendizado do desenho acessível a qualquer pessoa, não apenas àqueles com habilidade prévia (Figura 4).

Figura 4 – Gráficos



Fonte: Bokov (2014)

O curso “Cor” era baseado em teorias científicas do espectro cromático e tratava a cor como elemento construtivo autônomo, não como representação da realidade, investigando relações complementares, contrastes e a interdependência entre forma e cor (Bokov, 2014). Analisava-se qualidades como tom, peso e tensão

cromática em sua relação com linha, plano e textura, incluindo exercícios que coordenavam cores espacialmente em relação a planos e fontes de luz. Estudava-se ainda as superfícies estáticas e em movimento, considerando as inter-relações entre linha e cor (Lodder, 1983). A abordagem deslocava a cor da função decorativa para torná-la recurso de organização espacial e compositiva (Figura 5).

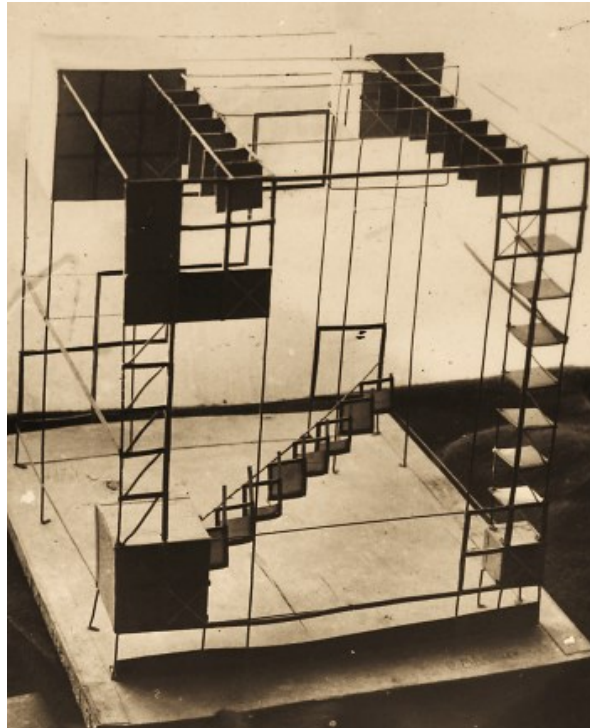
Figura 5 – Cor



Fonte: Bokov (2014)

No curso “Espaço”, empregava-se princípios de Psicologia da Percepção e executava-se modelagens em argila, para ensinar os fundamentos da arquitetura moderna. Isso era realizado com a investigação de propriedades formais e da experiência corporal, possibilitando que estudantes construíssem uma nova linguagem espacial (Bokov, 2014). Segundo Lodder (1983), os exercícios avançavam por meio de modelos tridimensionais, começando com superfícies planas expressivas, passando para volumes percebidos através do movimento do observador e da expressão de peso e massa, até chegar à definição e organização de formas no espaço tridimensional. O trabalho direto com modelos físicos tornava tangível a compreensão de relações espaciais, relacionando conceitos abstratos e experiência sensível (Figura 6).

Figura 6 – Espaço



Fonte: Bokov (2014)

De maneira geral, para estudantes das artes de (1) pintura, gráficas e têxteis, priorizava-se os cursos “Gráfico” e “Cor”; (2) metal, madeira, escultura e cerâmica, priorizava-se os cursos de “Volume” e “Espaço”; (3) arquitetura, priorizava-se “Espaço” e “Volume” (Lodder, 1983). Assim, mais que uma etapa preparatória, o Curso Básico efetivava a base metodológica de toda a estrutura pedagógica da escola, garantindo que todos os estudantes partissem de fundamentos comuns em forma, cor, volume e espaço antes de ingressar em suas especializações.

Em síntese, as práticas pedagógicas adotadas como progressão gradual dos exercícios, trabalho direto com materiais, integração entre percepção e construção formal preparavam os estudantes para as demandas das faculdades especializadas e, simultaneamente, concretizavam o projeto educacional soviético de formar profissionais capazes de transformar a produção material e cultural da nova sociedade.

### 5.2.2 Faculdade de Pintura

De acordo com Lodder (1983), a faculdade era dividida em três seções: pintura de cavalete, pintura monumental e pintura decorativa. Cada uma focava na

formação de profissionais específicos: a primeira voltava-se ao preparo de instrutores e pintores; a segunda, à capacitação de artistas especializados em pintura monumental; e a terceira, à formação de profissionais responsáveis por cenografias teatrais e produções cinematográficas. Além disso, assim como as demais faculdades, contava com ateliês (Figura 7) cujo número variou ao longo dos anos, ligados ao Curso Básico.

Figura 7 – Estúdio de pintura durante o início da década de 1920



Fonte: <https://jacobin.com/2020/12/vkhutemas-soviet-union-revolutionary-art-school>

Apesar da escassez de fontes sobre o funcionamento exato das aulas, ao analisar, ainda que de maneira superficial, a imagem acima, é possível comprovar o caráter coletivo e igualitário dos ambientes acadêmicos.

Vale ressaltar que, dentre as faculdades, as de pintura e escultura eram mais associadas às artes tradicionais e, conseqüentemente, aos tradicionalistas. Dessa forma, a metodologia refletia essa orientação, conforme observa Miguel (2019). Essa característica tradicionalista consolidou-se ao longo do tempo. Inicialmente, o corpo docente da faculdade de Pintura contava com professores de vanguarda como Rodchenko, Popova e Vesnin, dentre outros, no entanto, a vanguarda foi deixada de lado por volta de 1923, quando a arte de cavalete e a pintura monumental ganham um espaço maior para retratar os novos heróis da sociedade soviética (Lodder, 1983).

A partir dessa mudança, a pintura realista ganhou e adquiriu um caráter mais utilitário, servindo como ferramenta para a indústria e para a política stalinista a partir

de meados de 1926 (Lodder, 1983). Outro ponto relevante é o número de alunos: essa era uma das faculdades que mais formaram estudantes, com cerca de 215 diplomados entre 1924 e 1928 (Miguel, 2019).

Desse modo, a Faculdade de Pintura da escola VKhUTEMAS caracterizou-se pela combinação entre métodos tradicionais de ensino, reprodução de modelos e estudo da história da arte, e práticas pedagógicas coletivas, evidenciadas nos ateliês compartilhados. Com 215 diplomados entre 1924 e 1928, a faculdade consolidou-se como importante espaço de formação artística voltado às demandas do Estado soviético, preparando pintores, muralistas e cenógrafos para o projeto político-cultural do regime.

### 5.2.3 Faculdade de Escultura

A Faculdade de Escultura da escola VKhUTEMAS, como já mencionado, era mais associada às artes tradicionais, diferenciando-se das demais faculdades da instituição por sua orientação predominantemente tradicionalista. Enquanto outros departamentos exploravam linguagens vanguardistas e experimentações, ao menos no início da década, esta faculdade se manteve dedicada exclusivamente às práticas figurativas e monumentais, distanciando-se das investigações abstratas e das construções desprovidas de função utilitária que caracterizavam o espírito mais radical da escola soviética (Lodder, 1983).

O programa formativo incluindo as atividades em estúdios, como ilustrado na Figura 8, capacitava os estudantes para atuarem em diferentes modalidades: obras monumentais, peças decorativas, esculturas de cavalete e retratos. O currículo estruturava-se em quatro eixos fundamentais: os fundamentos da escultura tridimensional, as particularidades da construção em relevo, os princípios da representação plástica em retratos e os fundamentos da escultura de grandes dimensões (VKHUTEMAS, 2020).

Figura 8 – Estúdio de escultura do início da década de 1920



Fonte: <https://www.vkhutemas.ru/en/structure-eng/faculties-eng/sculptureeng/>

O corpo docente era composto por mestres como Rodionov e Dokuchayev, sendo este último responsável por ensinar a aplicação dos princípios formais da arquitetura às questões da plasticidade escultórica. Ao longo de seu funcionamento, a faculdade formou 75 artistas-escultores (VKHUTEMAS, 2020). Em 1926, houve uma fusão administrativa com a Faculdade de Cerâmica, mas as duas unidades foram novamente separadas um ano depois (VKHUTEMAS, 2020).

Salienta-se mais uma vez que, embora a documentação sobre as práticas pedagógicas seja limitada, as imagens disponíveis dos ateliês fornecem elementos importantes para interpretação. Há imagens fotográficas (Figuras 7 e 8) que registram a ocupação dos estúdios de pintura e escultura por estudantes, mulheres e homens, trabalhando em conjunto. Na Faculdade de Arquitetura, escultores renomados, como Konenkov, Chaikov e Efimov, atuavam como docentes direcionando o ensino para a criação de obras figurativas integradas a contextos arquitetônicos específicos (Lodder, 1983). As soluções escultóricas desenvolvidas por estudantes dialogavam com os espaços monumentais previamente estabelecidos, privilegiando a representação realista e a integração com a arquitetura.

Além disso, reforça-se que a Faculdade de Escultura foi um território de preservação estética tradicional em uma escola reconhecida por sua efervescência

vanguardista. Isso assinala a abertura para as diferenças e as contradições intrínsecas ao projeto educacional.

#### 5.2.4 Faculdade de Arquitetura

A Faculdade de Arquitetura tinha como objetivo a formação de profissionais capazes de unir arte e arquitetura. Rapidamente, a instituição consolidou-se como o principal centro de ensino e teoria arquitetônica do país, reunindo diferentes correntes de pensamento que iam do tradicionalismo ao racionalismo e construtivismo (Lodder, 1983). O racionalismo encontrou sua expressão na Associação de Novos Arquitetos (ASNOVA), fundada em 1923, que propunha uma investigação científica da forma arquitetônica e buscava criar uma estética fundamentada em ciência e tecnologia (Lodder, 1983). Entre 1923 e 1930, essa corrente incorporou estudos sobre percepção e experiência emocional do espaço, com Ladovskii desenvolvendo o inovador método psicológico-analítico e estabelecendo um laboratório dedicado ao estudo espacial. Nos dois primeiros anos do curso, os estudantes eram profundamente influenciados por essas ideias (Lodder, 1983).

Paralelamente, o construtivismo ganhou força através da Associação de Arquitetos Contemporâneos (OSA), defendendo que a forma deveria derivar da função e do material, em pleno alinhamento com os objetivos socialistas. Ginzburg, seu principal teórico, estruturou uma metodologia em quatro etapas progressivas: organizar o espaço, analisar volumes, traduzir funções em formas e integrar todos os elementos numa unidade coerente.

As experiências vanguardistas tinham raízes nos ateliês remanescentes dos SVOMAS, onde se integravam discussões teóricas do Instituto de Cultura Artística (Inkhuk) e métodos inovadores que combinavam análise formal e percepção psicológica da arte (Miguel, 2019). Nesse contexto, o ensino enfatizava a compreensão do espaço em sua tripla dimensão: simultaneamente psicológico, expressivo e material (Figura 9). A arquitetura era concebida como instrumento transformador, capaz de reorganizar a vida social através da criação de novas edificações e modelos de habitar (Miguel, 2019).

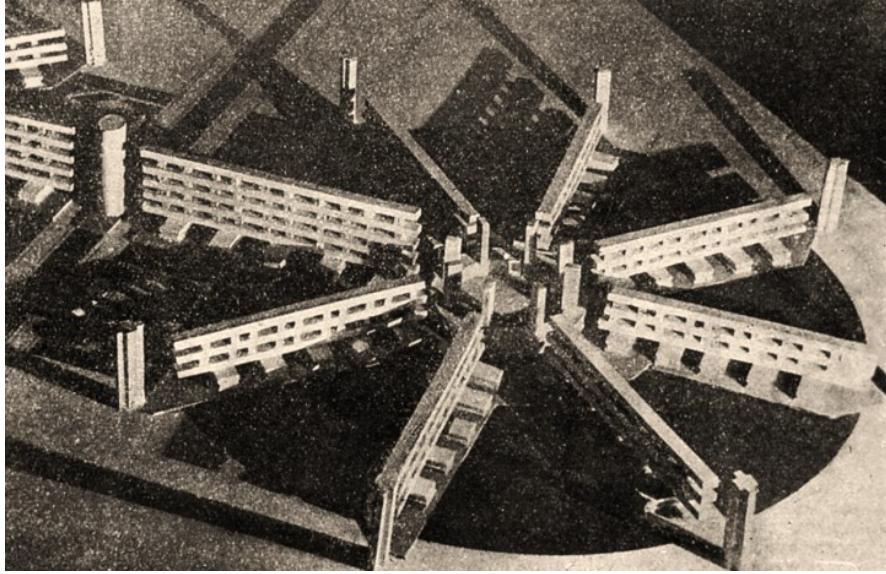
Figura 9 – Estudantes na exposição de trabalhos em 1923



Fonte: Lima e Jallageas (2020)

Refletindo tanto as aspirações quanto os limites desse momento histórico, a Faculdade de Arquitetura reunia docentes conservadores e inovadores, clássicos e vanguardistas. Entre 1922 e 1929, formou 170 arquitetos, preparados para enfrentar os desafios de construir uma nova sociedade através da transformação do espaço construído (Miguel, 2019). As propostas buscavam condensar socialmente a vida por meio de residências comunais (Figura 10), de modo que essas se tornassem exemplos de superação da arquitetura burguesa: "para a revolução da cultura do morar eram necessárias mudanças que superassem os cânones da nobreza e da burguesia" (Lima; Jallageas, 2020, p. 140).

Figura 10–Projeto final de Valetim Popov supervisionado por Nikolai Ladovski



Fonte: <https://thecharnelhouse.org/2015/04/05/vkhutemas-exhibition-in-berlin-rediscovery-of-a-russian-revolutionary-art-school/>

A dinâmica da Faculdade de Arquitetura expressou os princípios pedagógicos revolucionários de acordo com princípios e propósitos da escola VKhUTEMAS, que propunha a articulação entre a formação técnica, a experimentação artística e as demandas produtivas do Estado. Por reunir de modo especial as diversas correntes, do racionalismo ao construtivismo, a Faculdade de Arquitetura consolidou-se como espaço privilegiado para os debates teóricos sobre percepção espacial, função social da arquitetura e a superação dos modelos burgueses de habitação. As questões teóricas eram expressas na prática com o desenvolvimento de projetos para residências comunais e equipamentos coletivos.

#### 5.2.5 Faculdade de Cerâmica

Conforme evidenciado por Lodder (1983), a Faculdade de Cerâmica teve como foco preparar trabalhadores-artistas para as indústrias de porcelana e vidro, com ênfase em projetos multiplicáveis e industriais. Assim, Filippov, o primeiro diretor da Faculdade de Cerâmica, ancorado neste pensamento, estabeleceu como diretriz formar artistas-ceramistas familiarizados com as técnicas de produção. O ensino não era puramente artístico, mas estruturado em três eixos: elaboração de projetos, tecnologia e composição artística (Magomedov apud Lima; Jallageas, 2020). E o curso contava com disciplinas como matemática, física, química, história da cerâmica, cores,

pintura, escultura, tecnologia da cerâmica, matérias-primas e utilizações, dentre outras (Lima; Jallageas, 2020).

Além do caráter técnico e formativo, a produção cerâmica na VKhUTEMAS também refletia o contexto ideológico do período pós-revolucionário. A porcelana, como demonstrado por Lima e Jallageas (2020), tornou-se logo após a Revolução um elemento de grande utilidade para a propaganda revolucionária (*agitprop*). Artistas foram convocados para trabalhar com essa forma de propaganda política, visando comunicar a ideologia bolchevique. Ainda segundo os autores, Lunatcharski (comissário do povo para a educação), notou o potencial de agitação das louças, que se assemelhavam a folhas em branco.

Tchekhonin começou imediatamente a inscrever uma série de slogans e aforismos nas louças, tais como: 'A mente não pode tolerar a escravidão', 'Quem não está conosco está contra nós', 'A tarefa da ciência é servir as pessoas'. As frases eram citações das mais diversas fontes, desde o Manifesto Comunista e discursos de Lênin [...].” (Lima; Jallageas, 2020, p. 220)

Uma vez decoradas, essas peças de porcelana com finalidade informativa e comunicativa ficaram conhecidas como *agitfarfor* que, literalmente pode ser traduzido como “porcelana de agitação” (Figura 11).

Figura 11 – Quem não trabalha não come, de 1921



Fonte: <https://apollo-magazine.com/the-art-of-putting-soviet-propaganda-on-porcelain-plates/>

O recurso informativo se mostrou eficiente porque, de maneira ampla e rápida, comunicava mensagens revolucionárias para todos os campos da União Soviética. Assim, as peças de porcelana transcenderam sua função utilitária, porque seu potencial estético foi recomposto e usado como informação simbólica. Esses produtos foram veículos ideológicos do Estado soviético, que participavam do cotidiano das pessoas em seus lares, como objetos domésticos e instrumentos de educação política das massas.

No contexto, em que a produção cerâmica articulava técnica, ideologia e função social, destaca-se a atuação de Vladimir Tatlin, um dos principais professores da Faculdade, que buscava integrar arte, técnica e função ao cotidiano socialista (Lodder, 1983). Tatlin foi responsável pelo curso de Design de objetos de uso cotidiano e, de acordo com Lima e Jallageas (2020), o seu conceito de “cultura dos materiais”, desenvolvido em 1914, propunha uma reflexão sobre a relação entre pessoas e coisas. Posteriormente isso foi aplicado em suas aulas na escola VKhUTEMAS.

Para Tatlin, “o pensamento projetual deve ultrapassar as propriedades dos materiais empregados na construção de uma obra, considerando que ela será substituta ou extensora dos corpos para os quais está sendo concebido” (Lima; Jallageas, 2020, p. 230). Essa ideia foi mais bem explorada na escola VKhUTEMAS, indicando as atividades e produtos de Design como estruturantes da vida cotidiana na sociedade socialista. Assim, cada criação deveria considerar o uso prático, a relação com o corpo e, principalmente, a dimensão coletiva e a função social dos objetos. Por exemplo, na Faculdade de Cerâmica, foram feitas mamadeiras de porcelana para uso em maternidades. Foram criadas pelo estudante Sotnikov sob orientação de Tatlin (Figura 12).

Figura 12 – Mamadeiras para uso em maternidades



Fonte: Miguel 2019

Considera-se, portanto, que as práticas formativas da Faculdade de Cerâmica já integravam elementos fundamentais de Design como a articulação entre criação artística e produção industrial. O domínio técnico-científico dos materiais, os processos produtivos e a concepção de objetos multiplicáveis eram voltados para funções utilitárias e comunicacionais. Assim, as atividades de Design emergem como práticas pedagógicas na escola VKhUTEMAS, reunindo sensibilidade estética, rigor técnico e compromisso com a coletividade na sociedade em transformação.

#### 5.2.6 Faculdade de Têxtil

A Faculdade de Têxtil contava inicialmente com três departamentos de Tecelagem, Estamparia e Bordado. Nos anos de 1923 a 1926, manteve-se apenas as atividades de estamparia e tecelagem. Em 1926, foi acrescentado a prática do tricô, utilizando-se teares manuais ou mecânicos. Nitidamente, a evolução da faculdade seguiu a transição do trabalho artesanal para o ensino de tecnologias de produção mecanizada (VKHUTEMAS, 2020).

Conforme Lima e Jallageas (2020), a Faculdade de Têxtil, foi uma das que manteve maior contato com a indústria durante a década de 1920, aproximando-se dos preceitos pedagógicos dos ateliês SVOMAS e destacando-se por seu caráter politizado que reconhecia a autonomia estudantil como elemento essencial para uma formação de qualidade. Em parte, isso foi devido à atuação da professora e designer

têxtil, Varvara Stepanova que, em 1923, foi admitida como docente e passou a influenciar na abordagem pedagógica na escola VKHUTEMAS. A professora “sustentava que os estudantes buscassem suas próprias respostas às diversas dificuldades que o processo criativo projetual apresenta, participando mais como uma colega de trabalho” (Lima; Jallageas, 2020, p. 250).

Juntamente com a artista Liubov Popova, a professora Stepanova desenvolveu um projeto de curso inovador, inspirado nos movimentos cubofuturista e suprematista, que rompeu com a influência francesa e britânica predominante na cultura Russa antes da Revolução. Com essa renovação estética, Stepanova trabalhou no desenvolvimento de padrões gráficos e estampas que buscavam refletir a nova sociedade socialista.

Em um dos programas elaborados por Stepanova foi composto por seis disciplinas, mais especificamente propunha-se a criação dos “signos revolucionários no cotidiano soviético”, com um estilo contemporâneo alinhado com a nova sociedade. Os estudantes deveriam elaborar projetos voltados à indústria soviética, considerando a moda na vida cotidiana e as novas demandas sociais. Com o uso de formas geométricas, foram feitos projetos de roupas sem distinção de gênero, visando a praticidade do proletariado (Figura 13).

Figura 13 – Trajes esportivos projetados por Stepanova em 1923



Fonte: <https://jacobin.com.br/2022/05/as-sovieticas-que-queriam-moda-para-todos/>

Para Stepanova, as estampas geométricas simbolizavam a formação de uma nova sociedade igualitária, compreendendo que "a nova mulher e o novo homem comunistas necessitavam de vestimentas funcionais, que respeitassem e valorizassem os movimentos do corpo, rejeitando os sacrifícios e desconfortos da roupa burguesa" (Lima; Jallageas, 2020, p. 263).

Os projetos de outros produtos de uso cotidiano desenvolvidos por estudantes e professores da escola VKhUTEMAS seguiam a mesma lógica. Isso ficou registrado no projeto do álbum "A Arte na Vida Cotidiana" (1924–1925), com produtos acessíveis de mobiliário ou outros itens domésticos, além dos vestuários (Figura 14).

Figura 14 – Casaco de V. Mukhina baseado em modelo de Lamanova, 1925



Fonte: <https://tamtamikastudio.livejournal.com/34793.html>

Vale destacar os pontos que norteavam os projetos da Faculdade de Têxtil e das outras faculdades, como "o combate à obsolescência como elemento central para a lucratividade da indústria, e o pressuposto da durabilidade como exigência funcional, tanto para o uso quanto a forma" (Lim; Jallageas, 2020, p. 281). Sob a orientação de Varvara Stepanova, a pedagogia baseada na autonomia estudantil e nas relações horizontais formava designers comprometidos com uma prática socialmente transformadora. Com a demissão de Stepanova, em 1925, e as mudanças estruturais que fez da escola um instituto, ocorreu o encerramento da fase em que projetos de Design têxtil eram instrumentos de emancipação social.

### 5.2.7 Faculdade de Artes Gráficas

A Faculdade de Artes Gráficas foi uma das maiores da escola VKhUTEMAS, destacando-se por seus múltiplos departamentos e intercâmbios com outras faculdades. Inicialmente, foi organizada em quatro departamentos de Impressão, Xilogravura, Fotomecânica e Gravura em Metal. Mas, depois de 1926, a faculdade passou por uma reestruturação sendo reduzida para três departamentos e Impressão Tipográfica e Xilográfica, Litografia, Água-forte e Processos Fotomecânicos (VKHUTEMAS, 2020).

Apesar da magnitude da faculdade, relativamente, há poucas informações disponíveis sobre suas práticas pedagógicas e formativas. Sabe-se que, apesar dos

debates acerca da orientação pedagógica, sua direção mantinha forte ligação com a indústria e a produção gráfica impressa, especialmente, para a criação de livros (VKHUTEMAS, 2020). O objetivo era "desenvolver a cultura artística dos alunos e, ao mesmo tempo, familiarizá-los com todos os detalhes das técnicas de impressão" (Lodder, 1983, p. 113).

O corpo docente reunia notável diversidade de perspectivas artísticas. A Faculdade de Artes Gráficas contava com L. Bruni, P. Miturich e artistas mais convencionais como Favorskii e P. Novitskii, sendo que, posteriormente, ambos se tornaram reitores. Vladimir Favorski foi o professor destacado por conduzir investigações sobre o livro como objeto, trabalhando com estudantes em tipografia, diagramação e inserção de ilustrações (Lima; Jallageas, 2020, p. 297). Gustav Klutssis lecionou sobre cor na faculdade de Artes Gráficas entre outras. Também desenvolveu estudos sobre pedagogia das artes, fotomontagem e experimentações com pinturas e construções espaciais com diferentes materiais, investindo ainda na arte de agitação que era bem-vinda na época (Figura 15).

Figura 15 – Pôster de agitação



Fonte: <https://encurtador.com.br/58tAP>

O cartaz "Povos Oprimidos do Mundo Inteiro" de Gustav Klutsis (Figura 15), criado em 1924 para o Comintern (Internacional Comunista), é um exemplo da vanguarda russa, por seu estilo construtivista com fotomontagem.

Na Faculdade de Artes Gráficas e na escola como um todo, o departamento de Tipografia destacou-se como o artisticamente mais progressista. Isso porque adotava princípios construtivistas com rígida organização geométrica, assimetria na composição e tipografia sem serifa, que se tornou comum nos cartazes soviéticos, incluindo os que foram produzidos no instituto VKhUTEIN (Figura 16):

Figura 16 – Cartaz "Nós Construimos" de Valentina Kulagina, 1929



Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/311>

A imagem do trabalhador soldando reforça o ideal do "novo homem soviético" (Figura 15). O trabalho ocorre em um lugar com prédios, sugerindo industrialização e crescimento urbano que eram valores cultivados na escola VKhUTEMAS e deveriam ser comunicados aos cidadãos soviéticos.

Ao longo do percurso da escola VKhUTEMAS, a Faculdade de Artes Gráficas formou 183 estudantes como tecnólogo gráfico ou artista gráfico, subdivididos como especialistas construtores de formas gráficas ou organizadores de formas artísticas. Embora persistam lacunas informacionais sobre as práticas pedagógicas específicas deste curso, os dados disponíveis sobre o corpo docente, os objetivos educacionais, a produção artística e a formação de seus estudantes permitem compreender que a

pedagogia da Faculdade de Artes gráficas equilibrava-se entre a experimentação vanguardista e a preparação técnica voltada à indústria, mantendo a característica interdisciplinar e inovadora que definia a escola VKhUTEMAS.

### 5.2.8 Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal

Em 1926, as áreas de Trabalho em Madeira e Trabalho em Metal foram agrupadas em uma única faculdade, mas ambas já eram símbolos das vanguardas artísticas e especialmente da corrente construtivista. Isso foi devido ao grande número de mestres construtivistas em seu quadro docente. Outro aspecto relevante foi sua maior aproximação com o conceito de Design tal como se conhece hoje.

Inicialmente e como setor independente, a Faculdade de Trabalho em Madeira era caracterizada pela criação de ornamentos e mobiliários artesanais. Com a urgente industrialização e a necessidade de produção em massa, foi adotada uma abordagem mais racional e voltada à padronização e à funcionalidade dos objetos (Lodder, 1983).

Miguel (2019) descreve a estrutura da Faculdade de Madeira e Metal (Dermetfak): em dois departamentos distintos, madeira e metal, cada um com suas cátedras artísticas e técnicas, dois ateliês (marcenaria e torno para madeira; fundição, relevo, laminação e polimento para metal) e quatro laboratórios (eletrotécnica, eletroquímica, tecno-química e esmalte).

Dois departamentos distintos (madeira e metal), que compreendiam duas cátedras artísticas e técnicas, dois ateliês (madeira: marcenaria e torno; metal: fundição, relevo, laminação, polimento) e quatro laboratórios (eletrotécnica, eletroquímica, tecno-química, esmalte). As disciplinas se dividiam entre disciplinas de caráter geral: a) desenho técnico (Rodchenko); b) cor (Klutcis); c) espaço (Lamtsov); d) cultura dos materiais (Tatlin); e) teoria da composição. e disciplinas técnicas: a) tecnologia e resistência dos materiais; b) termodinâmica; c) estudo de máquinas; d) eletrotécnica; e) iluminação; f) princípios de organização da produção; g) economia; h) cálculos e normas da produção. (Miguel, 2019, p. 165).

O programa da faculdade era dividido em quatro unidades e com disciplinas diversas. De acordo com Lima e Jallageas (2020), as duas primeiras eram de caráter técnico-científico: (1) a primeira unidade foi destinada ao ensino do domínio do material e (2) a segunda, focada na produção, abordava conhecimentos sobre fabricação em massa. As outras duas unidades tinham perfis mais teóricos: (3) a terceira oferecia conhecimentos sobre aspectos econômicos e políticos da produção

com base marxista e (4) a quarta, de caráter histórico, incluía disciplinas como história dos modos de vida, composição do estilo e críticas ao fetichismo da forma (Lima; Jallageas, 2020). Assim, buscava-se desenvolver uma consciência estética e social dos estudantes, indicando como a arte, o design e a forma se relacionavam com as condições históricas e ideológicas de cada época.

Por exemplo, Lodder (1983) assinala que a composição de móveis durava quatro anos, começando com objetos simples como prateleiras e avançava até o mobiliário de interiores complexos. No processo de integração entre as faculdades da escola, destacava-se a relação entre as atividades com madeira e as arquitetônicas, no desenvolvimento de projetos integrados aos ambientes (Lima; Jallageas, 2020). Segundo Miguel (2019), ambas as faculdades priorizavam a criação de objetos de uso cotidiano a partir de novos materiais, representando a busca por uma nova arte soviética e o rompimento com as antigas relações sociais capitalistas e burguesas. Dessa forma, a Faculdade de Trabalho em Madeira consolidou-se como um espaço pedagógico de experimentação, mas com rigor técnico, consciência política e inovação formal.

Seja na etapa que era independente ou depois de ser integrada com a de madeira, a Faculdade de Metal tinha como objetivo formar mestres qualificados em “Design e fabricação de objetos de uso cotidiano que unissem funcionalidade, resistência e beleza” (Lodder, 1983, p. 132). Em suas atividades eram contemplados aspectos teórico-práticos e estabelecidas parcerias com a indústria estatal, permitindo que os estudantes participassem diretamente da produção em massa dos produtos projetados. No programa da faculdade, buscava-se compreender a capacidade da indústria metalúrgica para a projeção de soluções economicamente viáveis, de acordo com as demandas do mercado e os materiais disponíveis” (Lodder, 1983).

O currículo teórico-técnico da Faculdade de Metal abrangia conhecimentos e práticas sobre galvanização, esmaltação, fundição, torneamento, forja e montagem. Além das disciplinas relacionadas com economia, contabilidade, política, estrutura social e comunismo (Lodder, 1983). De acordo com Lima e Jallageas (2020), o ensino contemplava disciplinas como Descrição dos Materiais, Tecnologia dos Materiais, Estudo de Seriais, Desenho Técnico, História da Vida Cotidiana, Bens de Consumo, História dos Materiais, Estudos Matemáticos e Resistência dos Materiais e outras.

Os projetos finais deveriam resultar em objetos simples, funcionais e econômicos, capazes de atender às necessidades coletivas e de unir estética e utilidade em benefício da sociedade socialista. Incentivava-se a criação de objetos retráteis, multifuncionais, transformáveis e flexíveis, no programa proposto por Rodchenko havia a construção em tamanho real de modelos dos objetos destinados à indústria, representados com maquetes, desenhos e recursos diversos (Lima; Jallageas, 2020). Isso confirma a integração entre a escola e a indústria estatal com alinhamento aos objetivos socialistas de ampliação do acesso aos bens decorrentes de Design industrial.

A união das duas faculdades ocorreu juntamente com as mudanças de reitoria e da reorientação da escola VKhUTEMAS para instituto VKhUTEIN com uma formação mais técnica e industrializada. Com um corpo docente que incluía El Lissitzky, Rodchenko, Klutcis e Tatlin, na Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal, visando produzir objetos voltados à experiência cotidiana e ao bem-estar coletivo buscava-se configurar o “novo cotidiano” soviético para o “novo homem socialista” (Miguel, 2019, p.163).

Para Rodchenko, figura de destaque na faculdade, o propósito da Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal era desenvolver Design genuinamente soviético, que refletisse a nova realidade da URSS (Figura 17).

Figura 17 – Projeto de Rodchenko do mobiliário para lazer educativo

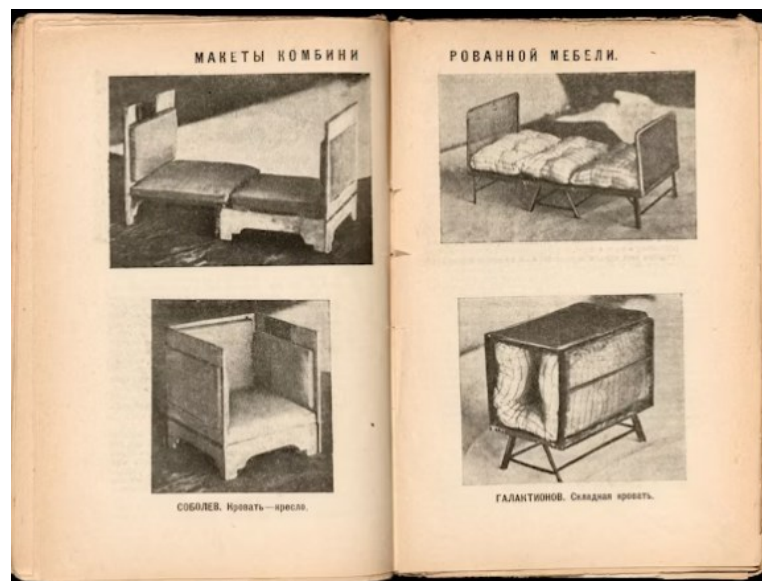


Fonte: <https://www.cheburDesign.com/rodchenko>

O objetivo dos projetos não se limitava à criação de objetos bonitos ou elegantes; tratava-se de integrar a arte à vida cotidiana e promover a transformação da sociedade, “não simplesmente estimular o consumo de produtos. O que estava em

jogo era a transformação da sociedade e não a ampliação do consumo” (Lodder, 1983, p.134). Seguindo essa linha, na Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal a (Dermetfak) foram desenvolvidos móveis compactos, com múltiplas funções ou mecanismos dobráveis, voltados para otimizar o espaço e atender às necessidades da sociedade soviética. Entre esses estão os projetos de Nikolai Sobolev e Aleksei Galaktionov, ilustrados no catálogo de junho e julho de 1923 “Sobre os Trabalhos da Juventude Construtivista” (Figura 18).

Figura 18 – Modelos de Móveis Combinados: Cama-Cadeira, Cama Dobrável



Fonte: <https://www.artic.edu/articles/654/making-a-constructivist-bed>

Por volta de 1928, Rodchenko sistematizou o ensino em sete tarefas progressivas, que conduziam o aluno da análise crítica de objetos existentes à criação de interiores completos. As etapas iam desde a observação e simplificação de produtos cotidianos, passando pelo aperfeiçoamento técnico e formal, até o desenvolvimento de séries padronizadas e projetos de espaços coletivos, destinados a dormitórios, bibliotecas, fazendas estatais e clubes operários. Essa última tarefa correspondia ao projeto de graduação (Lodder, 1983). Com esse método, o aluno passava da análise à criação, desenvolvendo uma visão crítica, técnica e social do Design.

A experiência da Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal (Dermetfak) evidencia que o modelo pedagógico era integrado com a prática industrial e alinhado à função social para formar estudantes conscientes do papel transformador das atividades de Design. Mesmo durante no período final do instituto VKhUTEIN, em que

as vanguardas perdiam força na URSS, na Faculdade de Trabalho em Madeira e Metal foram mantidos os princípios construtivistas e a prática de Design como recurso de transformação coletiva.

#### 5.2.9 Considerações sobre a VKhUTEMAS

A partir do exposto, é possível compreender que na escola VKhUTEMAS desenvolveu-se uma pedagogia de Design com a articulação entre experimentação formal, rigor técnico-científico e compromisso político-social. O modelo formativo construía uma compreensão integrada de Design como prática transformadora, capaz de articular criação artística, produção industrial e necessidades coletivas da sociedade socialista em construção. A institucionalização dessas práticas representou a consolidação do campo de Design como portador de conhecimento específico, fundamentado na síntese entre arte, técnica e função social.

Cabe mencionar a passagem da escola VKhUTEMAS para o instituto VKhUTEIN em 1926, como consequência das mudanças iniciadas em 1925. No instituto, assumiu-se um caráter mais técnico, enquanto as vanguardas foram progressivamente desconsideradas. As atividades de Design ganharam mais espaço e maior investimento no caráter técnico das produções. Quanto ao campo estético, este foi dominado pelo estilo do "Realismo Socialista". Assim, a característica essencial de integração entre arte e vida no cotidiano perdeu força sob o domínio stalinista. Conforme Miguel (2019, p. 148): "O ensino também teve sua revisão das prioridades e das concepções pedagógicas. O VKhUTEMAS se tornava, neste contexto, mais um anacronismo a ser remodelado, um obsoleto modelo vindo das fases do Comunismo de Guerra e da NEP (Nova Política Econômica)." Considera-se que isso marcou o fim de uma das experiências pedagógicas mais inovadoras do século XX.

A análise aprofundada da escola VKhUTEMAS, com suas faculdades, metodologias e contradições internas, permite agora avançar para uma perspectiva comparativa mais ampla. O percurso realizado até aqui evidenciou que a experiência soviética não foi um fenômeno isolado, mas uma resposta singular a questões que atravessaram o ensino de Design no século XX: como articular arte e técnica? A quem e a quem deve servir o Design? Que tipo de sujeito se pretende formar? Essas mesmas questões foram enfrentadas, com respostas distintas, pelas escolas Bauhaus e Ulm,

instituições que moldaram de forma determinante a historiografia dominante do campo. A seção que segue propõe, portanto, um breve exercício de análise comparativa entre as três escolas, buscando revelar não apenas suas convergências e divergências pedagógicas, mas, sobretudo, os projetos de sociedade que cada uma expressava, e os silêncios historiográficos que o apagamento da VKhUTEMAS produziu na construção do conhecimento sobre Design moderno.

## 6 - ABORDAGENS DE DESIGN ENTRE O SOCIAL E O FUNCIONAL

Historicamente, o campo de Design é atravessado por tensões entre diferentes projetos de sociedade. De um lado, práticas alinhadas às demandas da produção industrial capitalista e de outro, propostas comprometidas com transformação social. Acredita-se que compreender essas disputas é fundamental para situar a singularidade da experiência pedagógica da escola VKhUTEMAS no contexto mais amplo do ensino de Design no século XX.

### 6.1 DESIGN COMO CAMPO DE CONHECIMENTO, IDEOLOGIA E PRÁTICA

O termo Design possui diversas interpretações, sendo possível utilizá-lo para se referir à aparência de um produto, à sua funcionalidade ou ao processo criativo que o originou. Entretanto, em seu núcleo, o Design remete à ideia de planejamento, propósito ou intenção de configurar e transformar (Flusser, 2007). Atualmente, o campo de Design abrange um amplo conjunto de ideias e práticas criativas voltadas à projeção de produtos, processos, serviços e sistemas, considerando seus aspectos formais, funcionais e simbólicos. Conforme o Conselho Internacional das Sociedades de Design Industrial (ICSID, 2000), em Design busca-se estabelecer múltiplas qualidades em objetos e sistemas, constituindo um fator central para a humanização das tecnologias e para o aprimoramento das trocas econômico-culturais.

Bonsiepe (2012, p. 19) observa que Design "se encontra na intersecção entre a cultura da vida cotidiana, da tecnologia e da economia". Ao introduzir o conceito de "configuração", Löbach (2001) reforça a ideia de que a prática de Design materializa intenções e valores, acrescentando que seu caráter interdisciplinar permite articulações com outros campos do conhecimento, incluindo Ciências Sociais, Filosofia, Economia e Política. Por sua vez, Bürdek (2006) destaca ainda que Design está intrinsecamente relacionado à criatividade e à inovação técnica. Contudo, as decisões em Design não são arbitrárias, porque estão condicionadas por fatores tecnológicos, socioeconômicos, políticos e pragmáticos, o que exige uma análise crítica do contexto em que se insere.

Em síntese, considera-se que Design é uma prática intencional expressa em objetos e dinâmicas técnicas, culturais e políticas de sua época. Acredita-se ainda que

a dimensão política e ideológica de Design deva ser historicamente revista e devidamente considerada.

A maior parte da literatura dos últimos cinquenta anos nos faria supor que o principal objetivo do Design é tornar os objetos belos. Alguns estudos sugerem que se trata de um método especial de resolver problemas, mas poucos mostraram que o Design tem algo que ver com lucro e menos ainda foi apontada sua preocupação com a transmissão de ideias (Forty, 2007, p. 10).

Para Forty (2007), o campo de Design não tem se preocupado com a transmissão de ideias, algo diretamente relacionado à sua inserção no contexto capitalista, onde prevalecem a lógica da produção e do consumo. A partir das práticas de desenho industrial, desde o início do século XX, foi sendo consolidado o campo profissional de Design em estreita vinculação com o desenvolvimento e o sucesso da industrialização e do capitalismo (Forty, 2007). Essa vinculação estruturou os métodos de trabalho e a compreensão dominante sobre o “bom Design”, que deve ser eficiente, funcional e adequado às necessidades do mercado.

Essa consolidação, contudo, não ocorreu de forma homogênea ou sem resistências. Paralelamente à consolidação do Design como prática voltada ao capitalismo, surgiram experiências que buscaram redefinir seus propósitos e métodos, especialmente no campo da formação profissional. No século XX, três escolas se destacaram propondo modelos pedagógicos para o ensino e a atuação profissional em Design. Cada escola refletiu o contexto sociopolítico e econômico do seu entorno. As escolas VKhUTEMAS, Bauhaus e, posteriormente, a de Ulm (Hochschule für Gestaltung) foram as instituições que, embora de maneiras distintas, compartilhavam ideais modernistas e discutiram o papel socioeconômico das ações de Design.

Historicamente, as experiências pedagógicas evidenciaram que a relação entre a proposta de Design e as pessoas, nas comunidades ou sociedades, é associada à funcionalidade técnica requerendo soluções sociotécnicas coerentes com as diferentes situações e dinâmicas sociais, políticas e econômicas. As diferentes abordagens sociotécnicas revelam orientações ideológicas distintas, sendo que algumas privilegiam os aspectos técnicos e demandam adaptações sociais e outras priorizam os aspectos sociais, requerendo adaptações técnica e projetos socialmente adaptados. Assim, emergiram pelo menos duas grandes tendências no campo de Design, (1) sendo uma caracterizada por projetos voltados ao mercado capitalista e (2) outra com projetos orientados pelo compromisso social.

Em síntese, a primeira tendência enfatiza eficiência produtiva, estética mercadológica em função da viabilidade econômico-financeira e a segunda prioriza a inclusão social, a sustentabilidade e a participação cidadã (Quadro 5).

Quadro 5 – As macrotendências em Design e suas subcategorias

1. DESIGN E MERCADO CAPITALISTA	2. DESIGN SOCIAL E SUSTENTÁVEL
<p>Prioriza a inovação tecnológica, a eficiência produtiva e o atendimento ao mercado consumidor. Historicamente está associada à Revolução Industrial e à consolidação da produção em massa.</p>	<p>Foca em soluções aos impactos social, ambiental e cultural das práticas de Design. Busca atender às necessidades de comunidades marginalizadas e contribuir para a sustentabilidade social e ambiental.</p>
<p><b>Design Modernista</b></p> <p><b>Características:</b> Busca pela funcionalidade, simplicidade e sem ornamento. Está ligado a produção industrial e ao consumo em larga escala.</p> <p><b>Referências:</b> Bauhaus com autores como Walter Gropius e Ludwig Mies Van Der Rohe, que enfatizam o “Design como solução de problemas” (Gropius, 1965).</p>	<p><b>Design Social</b></p> <p><b>Características:</b> Aborda problemas sociais e busca soluções inclusivas e participativas para comunidades desfavorecidas.</p> <p><b>Referências:</b> Victor Papanek (1971), em Design for the Real World, critica o Design voltado ao consumo e defende projetos éticos e inclusivos.</p>
<p><b>Design de Consumo</b></p> <p><b>Características:</b> Foco em atratividade estética, criação de marcas e apelo emocional para aumentar vendas e fidelização.</p> <p><b>Referências:</b> Philip Kotler (1973) destaca o papel do Design como parte do marketing, enfatizando a construção de experiências para o consumidor.</p>	<p><b>Design Sustentável</b></p> <p><b>Características:</b> Preocupa-se com a redução de impactos ambientais, a utilização de materiais renováveis e a eficiência energética.</p> <p><b>Referências:</b> Ezio Manzini (2015), em Design, When Everybody Designs, propõe a colaboração entre Designers e comunidades para promover a sustentabilidade.</p>
<p><b>Design Tecnológico e Inovador</b></p> <p><b>Características:</b> Desenvolvimento de produtos tecnologicamente avançados, integrando soluções digitais e materiais inovadores.</p> <p><b>Referências:</b> Donald Norman (2002), em The Design of Everyday Things, destaca a relevância do Design centrado no usuário para atender às demandas do mercado contemporâneo.</p>	<p><b>Design Participativo</b></p> <p><b>Características:</b> Envolve ativamente os usuários no processo de criação, garantindo que suas necessidades sejam atendidas de maneira equitativa.</p> <p><b>Referências:</b> Gui Bonsiepe (1999), em Design, Cultura e Sociedade, defende o Design como instrumento de emancipação e empoderamento social.</p>

Fonte: elaborado pela autora

O quadro mostra a complexidade do Design enquanto campo de conhecimento, prática profissional e instrumento sociocultural. As abordagens voltadas ao mercado capitalista enfatizam eficiência, funcionalidade e atração comercial, enquanto as sociais e sustentáveis priorizam inclusão, colaboração comunitária e emancipação. Essa diversidade configura um campo marcado por

disputas epistemológicas e ideológicas, evidenciando a tensão permanente entre exigências mercadológicas e necessidades de transformação sociocultural. O planejamento em Design se revela na prática instrumental, mas também nos embates político-simbólicos, que confrontam visões de mundo divergentes sobre tecnologia, cultura e sociedade.

## 6.2 AS TRÊS ESCOLAS DE DESIGN NO SÉCULO XX

A compreensão das bases ideológicas que fundamentaram o ensino de Design no século XX requer o exame de três experiências pedagógicas, das escolas VKhUTEMAS, Bauhaus e de Ulm que, embora compartilhassem o compromisso com a integração entre arte e técnica, materializaram projetos societários distintos. Essas escolas refletiram os contextos socioculturais e político-econômicos em que estavam inseridas e, principalmente, contribuíram na construção material das diferentes visões sobre Design e seu papel na sociedade.

A hegemonia da escola Bauhaus e, em menor medida, o prestígio da escola de Ulm na historiografia de Design no contexto brasileiro não parece ser casual. Isso é evidenciado na produção acadêmica brasileira que reproduz a assimetria, porque a escola Bauhaus é tema em 52 vezes mais publicações que a escola VKhUTEMAS, conforme exposto na justificativa deste trabalho. Assim, a experiência soviética permanece praticamente ausente das bases de dados nacionais, sendo que a disparidade não reflete apenas as questões de acesso a fontes teóricas, mas também pode ser atribuída à influência da Guerra Fria sobre a produção e circulação do conhecimento no bloco capitalista.

Durante décadas, o bloco capitalista consolidou determinadas narrativas sobre Design no modernismo, enquanto experiências vinculadas ao socialismo foram sistematicamente silenciadas ou reduzidas a notas de rodapé. A análise comparativa das três escolas de Design permite, portanto, compreender diferentes abordagens pedagógicas e, principalmente, evidenciar como a própria história do campo de Design foi construída a partir de disputas ideológicas que transcendem os aspectos estéticos ou técnicos para serem situadas na disputa sociopolítica. A escola VKhUTEMAS, já examinada em detalhe no capítulo anterior, é aqui retomada de forma sintética para fins comparativos.

### 6.2.1 A Escola Bauhaus

As escolas Bauhaus e VKhUTEMAS foram fundadas em contextos históricos próximos, ambas emergindo do turbilhão de transformações do pós-Primeira Guerra Mundial. Ambas buscaram integrar criação artística, domínio técnico e produção industrial. No entanto, as diferenças entre seus projetos pedagógicos revelam orientações políticas e ideológicas distintas.

A escola Bauhaus, fundada na Alemanha em 1919, procurou articular arte, técnica e indústria, orientando o ensino de Design para a racionalização dos processos produtivos e para a criação de objetos funcionais e acessíveis. Embora sustentasse ideais progressistas, considera-se que sua prática acabou alinhando-se aos valores do sistema capitalista emergente, promovendo uma estética industrial baseada na eficiência e na padronização formal (Cardoso, 2008).

Na escola Bauhaus, o ensino foi estruturado de forma similar à VKhUTEMAS, em oficinas práticas integradas ao curso preliminar que transmitia fundamentos artísticos e técnicos. Sua pedagogia buscava unificar arte, artesanato e indústria, evoluindo de uma visão utópica e expressionista para uma abordagem mais racional e funcional de Design. Marcada por tensões entre idealismo social e pragmatismo, na escola Bauhaus mantinha-se os ideais socialistas enquanto também se buscava parcerias com o setor privado:

A escola sempre foi dominada em maior ou menor grau por um ideário socialista; inclusive, as sucessivas mudanças de localidade devem-se em grande parte a conflitos políticos nos momentos em que a autoridade regional que financiava a escola passava às mãos de um partido antipático às suas inclinações ideológicas. A escola buscou em diversas ocasiões estabelecer parcerias com a indústria que diminuíssem a sua dependência dos cofres estatais, mas estas foram malsucedidas de modo geral (Cardoso, 2008, p. 132).

Em síntese, na escola Bauhaus foi consolidado um modelo pedagógico que, embora inspirado por ideais de transformação social, acabou conciliando arte e indústria sob os parâmetros de uma modernidade funcional e voltada ao capital, com formação profissional para atuar no mercado, resultado, em grande medida, do contexto político e econômico em que estava inserida.

A escola Bauhaus exerceu profunda influência sobre o que atualmente é designado como Design moderno. Assim, estabeleceu paradigmas formais e conceituais que moldaram a estética e os métodos projetuais do século XX. Apesar

de seu ideal transformador, o legado da escola Bauhaus acabou sendo apropriado como um estilo funcionalista e normativo, reduzindo a diversidade original de suas propostas a um modelo formal e rígido (Cardoso, 2008). Ainda assim, suas experiências pedagógicas e conceituais permanecem como um dos pilares fundamentais na formação do pensamento moderno em Design. A Bauhaus sofreu perseguição crescente do nazismo e fechou definitivamente em 1933, quando muitos de seus professores e alunos se exilaram, sobretudo nos Estados Unidos, onde foram absorvidos por universidades americanas que adotaram o ideário funcionalista como estilo das multinacionais, contribuindo, assim, para a consolidação e difusão global de uma estética que se tornaria hegemônica no Design do século XX, e por fim completamente esvaziada de questões políticas e sociais.

### 6.2.2 A Escola de Ulm

A escola de Ulm foi fundada em 1953, na Alemanha do pós-guerra, três décadas depois da atuação das escolas Bauhaus e VKhUTEMAS, em um contexto histórico profundamente distinto. Seu objetivo era renovar o ensino de Design com base em princípios racionais, científicos e tecnológicos. Diferenciando-se da escola Bauhaus, a escola de Ulm rejeitou o expressionismo artístico e consolidou uma pedagogia interdisciplinar voltada à pesquisa, à ergonomia e à função social do Design (Cardoso, 2008).

Naquele momento, após a Segunda Guerra Mundial, buscava-se reconstruir a Europa, que estava dividida pela Guerra Fria nos blocos capitalista e socialista. A Alemanha Ocidental vivia o chamado “Milagre Econômico”, marcado pela rápida industrialização e pelo crescimento econômico acelerado, o que gerou uma demanda intensa por inovação em produtos e processos industriais. As atividades de Design passaram a ser consideradas expressão da identidade nacional, sendo associadas a valores como eficiência, funcionalidade e racionalidade, símbolos de progresso e democracia, em contraposição ao bloco socialista (Betts, 2004).

O financiamento da escola veio tanto do governo alemão quanto de empresas privadas, desde o início, isso estabeleceu uma relação estreita com o setor produtivo (Betts, 2004; Bürdek, 2005). Nessa perspectiva, a pedagogia da escola de Ulm baseava-se na racionalidade e na pesquisa científica, buscando substituir a inspiração artística por métodos analíticos e técnicos. Assim, pretendia-se formar Designers

capazes de atuar como mediadores entre tecnologia, indústria e sociedade (Cardoso, 2008). Sua abordagem era pragmática e tecnocrática, mas mantinha o interesse pela ética social e pela função transformadora das atividades e projetos de Design.

A colaboração com organizações privadas como a empresa Braun resultou em projetos emblemáticos que combinavam rigor funcional e estética minimalista, consolidando o chamado “bom Design alemão” (Bürdek, 2005). Apesar de não se alinhar diretamente a ideais socialistas, na escola de Ulm, manteve-se uma postura crítica e progressista, articulando teoria crítica, humanismo e prática técnica, com atenção à justiça social e à responsabilidade do designer (Krampen et al., 1987). Diferentemente da escola VKhUTEMAS, na qual subordinava-se a produção às necessidades coletivas do Estado socialista, na escola de Ulm, operava-se dentro da lógica capitalista, tentando conciliar compromisso social e viabilidade mercadológica, sendo essa uma tensão constante em sua trajetória pedagógica.

A escola de Ulm foi encerrada em 1968, em meio às divergências internas sobre seus rumos pedagógicos e dificuldades financeiras. Contudo, seu legado permaneceu duradouro, especialmente na consolidação de uma abordagem científica e metodológica em Design industrial, cuja influência se estendeu internacionalmente, inclusive na criação brasileira da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI).

### 6.2.3 Síntese comparativa

Ao apresentar a análise comparativa das três escolas, VKhUTEMAS, Bauhaus e de Ulm, são evidenciadas as distinções fundamentais de seus projetos pedagógicos com relação aos interesses dominantes nos respectivos contextos sociopolíticos e socioeconômicos (Quadro 6).

Quadro 6 – Comparação entre as características das três escolas.

Características	Bauhaus	Escola de Ulm	VKhUTEMAS
<b>Contexto de fundação</b>	República de Weimar (1919), Alemanha	Pós-Segunda Guerra Mundial (1953), Alemanha Ocidental	Pós-Revolução Russa (1920), União Soviética
<b>Orientação política</b>	Centro-esquerda, com elementos progressistas	Centro, pragmática e tecnocrática	Socialista, alinhada aos ideais da Revolução Russa
<b>Propósito principal</b>	Democratizar o Design e melhorar a vida cotidiana	Desenvolver o Design funcional voltado para a indústria	Atender às necessidades do proletariado e da economia socialista
<b>Relação com a indústria</b>	Colaboração limitada com a indústria	Forte parceria com a indústria, foco no mercado	Integração direta com a produção industrial estatal
<b>Estética e Design</b>	Funcionalista, com foco na integração entre arte e técnica	Minimalista, funcionalista, com base científica	Funcionalista, orientada por vanguardas, sobretudo a construtivista
<b>Método educacional</b>	Interdisciplinar e com ênfase na experimentação artística	Pesquisa científica, abordagem racional e metodológica	Metodologia técnica e utilitária com foco na funcionalidade e na interdisciplinaridade
<b>Influências</b>	Movimentos modernistas (Arts and Crafts, Art Nouveau, Cubismo, De Stijl)	Bauhaus e tecnocracia industrial	Construtivismo, suprematismo, ideais socialistas
<b>Relação com o mercado</b>	Foco na transformação social, sem subordinação ao mercado	Atendimento direto às demandas do mercado	Foco na produção para atender à economia socialista
<b>Impacto cultural</b>	Influência global no modernismo e no Design do século XX	Consolidação do Design industrial no pós-guerra	Revolução estética e técnica nos campos do Design gráfico e arquitetura soviética
<b>Encerramento</b>	1933, devido à repressão nazista	1968, por conflitos internos e dificuldades financeiras	1930, devido à repressão do stalinismo

Fontes: Lodder (1983); Betts (2004); Bürdek (2005); Cardoso (2008); Miguel (2019); Lima; Jallageas (2020).

A comparação revela que, embora as três escolas compartilhassem o ideal de unir arte e técnica, cada uma expressou projetos pedagógicos distintos, de acordo com os contextos históricos e sociopolíticos de suas épocas e locais. Enquanto as escolas Bauhaus e de Ulm se aproximaram da lógica industrial capitalista, a escola VKhUTEMAS vinculou sua proposta de formação em Design à construção da sociedade socialista. Essa contraposição evidencia as tensões fundantes do campo de Design e sua historiografia, que foi marcada por disputas ideológicas que ainda são influentes na situação contemporânea.

As experiências pedagógicas analisadas evidenciam que as tensões entre mercado e compromisso social não se limitam a questões técnicas ou estéticas. Elas expressam disputas ideológicas fundamentais sobre o papel do design na sociedade. Para compreender essa dinâmica, recorre-se ao conceito de ideologia desenvolvido por Marilena Chaui (2016). A autora define ideologia como "um corpus de representações e de normas que fixam e prescrevem de antemão o que se deve e como se deve pensar, agir e sentir" (choui 2016, p. 245), configurando um sistema que precede e condiciona a consciência individual. Esse corpus, segundo Chaui, "tem a finalidade de produzir uma universalidade imaginária, pois, na realidade, apenas generaliza para toda a sociedade os interesses e o ponto de vista particulares de uma classe: aquela que domina as relações sociais" (choui, 2016, p. 245).

Essa percepção encontra respaldo na pedagogia histórico-crítica de Dermeval Saviani (2019), para quem não há neutralidade na educação. Toda prática pedagógica está orientada por um projeto de sociedade que ela ajuda a reproduzir ou a transformar. Aplicando esse referencial ao campo do design, compreende-se como instituições de ensino podem operar na universalização de interesses particulares, apresentando como neutro e técnico aquilo que está alinhado a projetos societários específicos. A ideologia não se anuncia explicitamente, mas se naturaliza como racionalidade funcional, eficiência produtiva ou adequação ao mercado. Reconhecer esse movimento é condição para problematizar a historiografia dominante do Design e, sobretudo, para resgatar experiências pedagógicas que foram apagadas precisamente por ameaçarem essa naturalização.

## 7 - DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considera-se que o estudo desenvolvido permitiu identificar com clareza que a escola VKhUTEMAS operava com coerência estrutural entre seu projeto político-ideológico e sua prática pedagógica. Os princípios socialistas da Constituição de 1918, que fundou a República Socialista Federativa Soviética Russa (RSFSR), também propunham os seguintes propósitos: gratuidade da educação, igualdade de acesso, centralidade do trabalho, função social da produção e combate à exploração econômica. Constata-se que tais propósitos foram concretizados na organização institucional, na formulação e na aplicação pedagógica dos métodos formativos da escola VKhUTEMAS. Além de aderir ao ideário revolucionário, a pedagogia escolar aplicada constituiu um laboratório ativo de construção socialista, por meio do ensino técnico-artístico destinado à configuração do campo de atuação em Design.

### 7.1 FORMAÇÃO TÉCNICO-ARTÍSTICA E SOCIOPOLÍTICA

A pedagogia da escola VKhUTEMAS rejeitou a noção de neutralidade na prática projetual. Assim, as escolhas formais, materiais e funcionais de objetos ou sistemas projetados foram tomadas como expressões diretas de relações sociais relacionadas com a visão socialista. Isso resultou na proposta de formação estudantil comprometida com a superação da capacidade técnica isolada da condição social, resultando em profissionais críticos e conscientes de seu papel na transformação do cotidiano e na consolidação da sociedade socialista. Isso foi evidenciado, sobretudo, nos exemplos das atividades e produtos desenvolvidos nas faculdades Têxtil e de Trabalho em Madeira e Metal, que foram conduzidas por artistas e projetistas como Stepanova, Sobolev, Galaktionov e Rodchenko, visando o desenvolvimento de projetos com durabilidade, economia material, funcionalidade coletiva e combate à obsolescência programada (Lima; Jallageas, 2020).

O processo de formação em Design esteve subordinado às necessidades sociais da construção socialista, distanciando-se dos imperativos do mercado capitalista movido pela moda e pelo lucro. Portanto, ao integrar educação científica básica, experimentação com técnica e formação política, a pedagogia na escola VKhUTEMAS foi comprometida com a formação de um novo tipo de trabalhadora ou trabalhador criativo.

Simultaneamente, foram desenvolvidos aspectos artísticos, tecnológicos e sociopolíticos, como características que, de maneira nítida, distinguiram a escola VKhUTEMAS de outras escolas de Design que também foram referências no século XX. Nas escolas Bauhaus e de Ulm, os ideais progressistas coexistiram com as demandas do mercado capitalista, tensionando as relações entre inovação formal ou tecnológica e a sua inserção produtiva na sociedade. Mas, na escola VKhUTEMAS o ensino de Design, explicitamente, foi incorporado ao projeto de reorganização político-econômica da sociedade visando atender de modo igualitário a coletividade. Pelo menos parcialmente, isso explica o porquê de boa parte da historiografia brasileira de Design, integrada no projeto capitalista, vem priorizando os modelos pedagógicos que se ajustaram à economia industrial de mercado e marginalizando os relatos sobre a experiência soviética na década de 1920.

A discussão também revela as contradições internas do processo revolucionário que, diretamente, impactaram a escola VKhUTEMAS. Em 1925, a introdução de exames admissionais e a progressiva limitação da experimentação vanguardista indicaram as tensões entre o ideal de acesso universal à educação e as exigências operacionais do Estado em transição, buscando a estabilização institucional e um controle político mais rigoroso. Contudo, considera-se que as tensões não anularam a coerência pedagógica da escola VKhUTEMAS e, ao contrário, ilustram o permanente embate entre os princípios revolucionários e as condições materiais concretas de sua implementação.

## 7.2 A HERANÇA PEDAGÓGICA DA ESCOLA VKHUTEMAS

Com base na análise dos princípios constitucionalmente definidos e das práticas estudadas, considera-se ainda que na escola VKhUTEMAS foi desenvolvido um processo pedagógico de Design que, historicamente, é relevante devido ao comprometimento com a superação do individualismo, a centralidade do trabalho coletivo e a funcionalidade social dos objetos técnicos. Tal perspectiva amplia o repertório historiográfico do campo de Design, como contraponto necessário às narrativas hegemônicas que privilegiam as abordagens tecnicistas, funcionalistas e mercadológicas.

O estudo realizado permite apontar contribuições pedagógicas relevantes da escola VKhUTEMAS para o ensino contemporâneo de Design que, no geral, é

marcado pelo escopo neoliberal, estimulando o consumo inconsequente e provocando crises socioambientais. Por isso, deve-se reconsiderar no campo de Design as práticas projetuais que reforçam lógicas de obsolescência programada, exclusão e desigualdade social.

A experiência pedagógica soviética, ainda que situada em circunstâncias políticas específicas, apontou a viabilidade histórica de um ensino de Design articulado com responsabilidade social, sustentabilidade material e formação ética. Principalmente, porque esses princípios permanecem pertinentes em função dos propósitos de abordagens teórico-práticas como: Design Social, Design Sustentável, Design Participativo e outras.

Recuperar as lições pedagógicas da escola VKhUTEMAS não significa replicá-las, principalmente, porque sua existência esteve enraizada em condições históricas específicas. A escola é uma das realizações resultantes da Revolução Russa de 1917 e das suas propostas de reconfiguração sociocultural, político-econômica e produtiva. Revisando essa experiência pedagógica de Design, é possível reconhecer alternativas para esse campo que é dominado pela concepção capitalista. Essa constatação historiográfica é relevante porque evidencia a parcialidade das tradições que privilegiaram as pedagogias das escolas Bauhaus e Ulm que, geralmente, são estudadas como paradigmas inquestionáveis.

Acredita-se que, por recuperar princípios, propósitos, teorias e práticas da escola VKhUTEMAS, este estudo contribui para a ampliação do repertório histórico, epistemológico e pedagógico de Design, salientando a destinação da competência técnica em associação com a consciência política e a responsabilidade com a coletiva. Deve-se reforçar que não trata de adesão ideológica ao socialismo soviético, porque as condições atuais são obviamente distintas. Mas é interessante reforçar o interesse pelo estudo e a prática sociopolítica de Design, considerando que a atividade projetual não é neutra e decorre da escolha de valores, prioridades e finalidades.

Os resultados deste estudo indicam ainda que, pelo menos em parte, a prática pedagógica da escola VKhUTEMAS antecipou os debates contemporâneos que criticam o distanciamento social do campo de Design. Assim, recupera-se a preocupação com durabilidade material, economia de recursos, ergonomia social, coletividade e redução de desigualdades em diálogo com abordagens como Design Social, Design Sustentável, Design Participativo, Design para a Transição ou Design

Centrado em Justiça Socioambiental. Na pedagogia da escola VKhUTEMAS essas abordagens foram integradas, mas não como tendências, porque eram fundamentos estruturantes idealizados para a construção de uma nova sociedade.

### 7.3 CONCLUSÃO

Ao final deste estudo, salienta-se que, na escola VKhUTEMAS, operava-se com um entendimento ampliado de “projeto”, sendo que a criação planejada de objetos era considerada prática articuladora de formas de vida, para reorganizar os produtos e espaços materiais e educar os comportamentos e as relações sociais. O campo de Design foi concebido para democratizar o acesso à cultura material e a melhoria concreta das condições de vida de trabalhadores, com a integração de pessoas coletivamente engajadas. Assim, foi proposto um ideal pedagógico associado ao desenvolvimento do “novo homem soviético” e, apesar das evidentes contradições, a intenção e a prática pedagógica consolidaram um típico ensino de Design.

Revisitar a proposta pedagógica da escola VKhUTEMAS implica em questionar a tendência contemporânea de submeter o campo de Design às demandas de mercado, que clama pela inovação acelerada e por obsolescência planejada. A história da escola estudada indica que Design pode ser orientado por objetivos que transcendem a sanha capitalista por acumulação, consumo e competitividade, colocando-se, mesmo que utopicamente, em busca de equidade social, solidariedade e dignidade coletiva. No mínimo, a experiência pedagógica soviética funciona como uma proposta conceitual de resistência ao estreitamento tecnicista e interesseiro que predomina em parte do ensino brasileiro de Design.

A prática teórico-operacional da escola VKhUTEMAS aderiu ao modelo formal modernista que também predominou na pedagogia da escola Bauhaus. Mas é a lógica político-pedagógica da escola VKhUTEMAS que assinala sua relevância na educação contemporânea, sinalizando que o ensino de Design, simultaneamente, pode também ser crítico e socialmente comprometido. A tríade demarcada com técnica, crítica e compromisso social predominava na pedagogia da escola russa desde o curso básico, predominando ainda nas oficinas e no ensino teórico de suas faculdades.

A proposta para o ensino de Design neste século XXI é a ampla integração de pesquisa material, fundamentos teórico-científicos, análise social e prática colaborativa. Assim, o estudo da proposta pedagógica da escola VKhUTEMAS é

indicado como possibilidade de reorientação do campo de Design para o atendimento dos interesses sociais fundamentados na coletividade, na sustentabilidade material e na ética igualitária. Isso é confirmado nos princípios e propósitos da experiência pedagógica da escola VKhUTEMAS que articulou estética, técnica e compromisso com a transformação social, oferecendo subsídios para o planejamento e a realização de outros modelos de ensino e prática de Design, diante da realidade contemporânea em que predomina a desigualdade, a crise ambiental e a pressão mercadológica.

Assim, as considerações finais reforçam que recuperar a VKhUTEMAS não significa replicá-la, mas **reconhecer que existiram — e podem existir — pedagogias de Design estruturadas por finalidades coletivas**. Ao iluminar esse modelo, esta pesquisa contribui para ampliar o debate historiográfico e inspira novas possibilidades de formação comprometida com uma prática projetual que não se subordine apenas à lógica da acumulação, mas que considere seu papel transformador na sociedade.

## 8 - REFERÊNCIAS

BETTS, Paul. *The Authority of Everyday Objects: a cultural history of West German industrial design*. Berkeley: University of California Press, 2004.

BOKOV, Anna. VKhUTEMAS: Training Handout. 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/7488200/VKhUTEMAS\\_Training\\_Handout](https://www.academia.edu/7488200/VKhUTEMAS_Training_Handout). Acesso em: 29 out. 2025.

BONSIEPE, Gui. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blucher, 2011.

BONSIEPE, Gui. *Design como prática de projeto*. Editora Blucher, 2012.

BÜRDEK, Bernhard E. *Design: História. Teoria e Prática do Design de Produtos*, v. 2, 2006.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. Editora Blucher, 2008.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Ideologia e educação*. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 42, n. 1, p. 245-257, jan./mar. 2016.

COELHO, Fernanda Apolinario. *Reviver o Centro para revalorizar a Zona Sul: uma análise urbanística sobre o Programa*. 2023.

COOKE, Catherine. Nikolai Krasil'nikov's quantitative approach to architectural design: an early example. *Environment and Planning B: Planning and Design*, v. 2, n. 1, 1975.

DA SILVA, Edna Lucia; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. UFSC, Florianópolis, 4a. edição, v. 123, n. 4, p. 138, 2005.

DOMSCHKE, Vera Lúcia. *O ensino da arquitetura e a construção da modernidade*. São Paulo: USP, 2007.

FIGLIOLINO, Maria Claudia Levy. *Vkhutemas: propedêutica e experimentação*. 2022.

FITZPATRICK, Sheila. *A revolução russa*. Editora Todavia SA, 2017.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo*. Editora Cosac Naify, 2007.

GARCIA, Hernan Carlos Wellington Sanchez; MACHADO, Lucio Gomes. *VKhUTEMAS/VKhUTEIN, Bauhaus, Hechschule für Gestaltung Ulm: experiências didáticas comparadas*. 2001.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GUERRA, C.; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Vkhutemas e Le Corbusier. DATJournal, v. 9, n. 2, 2024. ISSN 2526-1789.

ICSID. International Centre for Settlement of Investment Disputes. ICSID, 2025. Disponível em: <https://icsid.worldbank.org/>. Acesso em: 29 out. 2025.

KOTLER, Philip. Atmospherics as a Marketing Tool. Journal of retailing, v. 49, p. 48-64, 1973.

KRAMPEN, Martin et al. Design Fundamentals of Post-War German Design. London: Design Council, 1987.

LEE, In-sook. Architectural Design Propaedeutics in Russia: History and Prospects. IOP Conference Series: Materials Science and Engineering, v. 262, 2017.

LEMOS, Joana Henry. Aelita, a rainha de Marte: o construtivismo russo e algumas ideias sobre a formação da imagem. 2022.

LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. Vkhutemas-Desenho de Uma Revolução. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura, 2020.

LÖBACH, Bernd. Design industrial. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

LODDER, Christina. Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983.

LODDER, Christina. Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space 1920–1930. Anna Bokov. Zurich: Park Books, 2020.

MANZINI, Ezio. Design, when everybody designs: an introduction to design for social innovation. Cambridge: The MIT Press, 2015.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, Eva Maria. Metodologia científica. São Paulo: Atlas, 2017.

MATIAS, Iraldo. Projeto e revolução: do fetichismo à gestão, uma crítica à teoria do design. Florianópolis: Editora Em Debate, 2014.

MATIAS, Iraldo Alberto Alves; DOS SANTOS, Leovitor Nobuyuki. Muito além de uma "Bauhaus Soviética": o legado de Vkhutemas/Vkhutein (1920-1930). Cadernos Cemarx, n. 7, p. 39-54, 2015.

MIGUEL, Jair Diniz. Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930). São Paulo, 2006.

MOSQUINI, Isabela et al. Traçando paralelos: VKHUTEMAS e o design no Brasil. Arcos Design, v. 15, n. 2, p. 138-154, 2022.

MOSQUINI, Isabela Oliveira; PAZIMINO, Ana Verônica. Design Social e Político: a Vkhutemas. *Projetica*, v. 13, n. 3, p. 57-68, 2022.

NETTO, José Paulo. *O que é marxismo*. Brasiliense, 2006.

NORMAN, Donald A. *The design of everyday things*. New York: Basic Books, 2002.

OVSYANNIKOVA, Elena; SHUKHOV, Vladimir Grigor'evich. Phenomenon of the Russian Avant-garde. *Moscow Architectural School of the 1920s*.

PAPANEK, Victor. *Design for the real world*. Nova Iorque. 1971.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU USP (1948-1968)*. 2009.

REBELATTO, Tatiane. *Varvara Stepanova artista-professora-operária: atravessamentos estéticos e políticos no ensino de artes pós-revolução russa*. 2023.

RÚSSIA. Constituição (1918). Constitution of the Russian Soviet Federated Socialist Republic. *Constitute Project*, 1918. Disponível em: [https://www.constituteproject.org/constitution/Russia\\_1918](https://www.constituteproject.org/constitution/Russia_1918). Acesso em: 29 out. 2025.

SAVIANI, D. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 13. Ed. Campinas: Autores Associados, 2019.

SCHMIDT HORNING, Susan; WILLIAMS, James C. *Recent Symposia of the International Committee for the History of Technology, 2002–2004*.

SCHWARTZ, Karla Galal. *A prática do design como herdeira da prática da arte*. 2020.

SOUZA, Marcela Tavares de; SILVA, Michelly Dias da; CARVALHO, Rachel de. *Revisão integrativa: o que é e como fazer*. *Einstein* (São Paulo), v. 8, p. 102-106, 2010.

TRAGTENBERG, Maurício. *A revolução russa*. Unesp, 1988.

TUCKER, Bennett. The Influence of German Tubular Steel on Soviet Furniture at the Vkhutemas, 1927–1930. *Journal of Design History*, v. 34, n. 4, 2021.

VASCONCELOS, Flávia Pedrosa. *Designare: pontes artístico/educativas na formação docente em Artes Visuais*. Lisboa: Chiado, 2015.

VKHUTEMAS. (2020). Vkhutemas.ru: Home. <https://www.vkhutemas.ru/en/home/>. Acesso em: 29 out. 2025.