

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

TAMIRES MOURA GONÇALVES LEITE

**As estampas de Liubov Popova e Varvara Stepanova e o “novo modo de vida  
soviético”**

São Paulo

2019

TAMIRES MOURA GONÇALVES LEITE

**As estampas de Liubov Popova e Varvara Stepanova e o “novo modo de vida  
soviético”**

Versão original

Dissertação apresentada à Escola de Artes,  
Ciências e Humanidades da Universidade de São  
Paulo para obtenção do título de Mestre em  
Ciências do Programa de Pós-Graduação em  
Têxtil e Moda.

Área de Concentração: Têxtil e Moda

Orientador: Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru

São Paulo

2019

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

### CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

CRB 8- 4936

Leite, Tamires Moura Gonçalves

As estampas de Liubov Popova e Varvara Stepanova e o  
“novo modo de vida soviético” / Tamires Moura Gonçalves Leite ;  
orientador, Antonio Takao Kanamaru. – 2019

73 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-  
Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e  
Humanidades, Universidade de São Paulo

Versão original

.1. Tecidos (Indústria têxtil) - Rússia - Século 20. 2.  
Design. 3. Moda - Rússia - Século 20..4. Estamparia. 5.  
Popova, Liubov, 1889-1924. 6. Stepana, Varvana, 1894-  
1958. I. Kanamaru, Antonio Takao, orient. II. Título.

CDD 22.ed. –. 677.0220947

Nome: LEITE, Tamires Moura Gonçalves

Título: As estampas Liubov Popova e Varvara Stepanova e o “novo modo de vida soviético”

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências do Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de Concentração: Têxtil e Moda

Aprovada em: \_\_\_\_\_

**Banca examinadora:**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, pelo incondicional apoio na pesquisa e na vida.

Aos colegas de pós-graduação, Bruno, Cris e Samantha, que com muita atenção e empatia ajudaram em cada etapa.

Ao Professor Celso Lima, que com tanta generosidade divide seus anos de pesquisa e conhecimento.

À Professora Leopoldina Veiga, que com tanta paciência se empenha no ensino da língua russa.

À União Cultural pela Amizade dos Povos, pelo espaço de pesquisa e pelo acolhimento, em especial à Guaraci, pelas horas de conversa e tanta sabedoria compartilhada.

Às amigas, Joyce e Sandra, pelo empréstimo de material tão especial. Muito obrigada!

Às amigas Andressa, Gabriela, Luciana e Yasmin que com incrível habilidade de escuta, me acalmaram nos momentos de confusão, e cujo o apoio tem sido fundamental.

À Livraria Vertov, em Curitiba, por empréstimo de material tão magnífico, e pelo espaço tão incrível.

Ao orientador, Professor Dr. Antonio Takao, pela orientação e comprometimento.

À CAPES, pelos recursos para a realização desta pesquisa.

À EACH-USP, que tem me proporcionado o espaço para formação como profissional e indivíduo desde a minha graduação.

Às mulheres que vieram antes de mim e que pavimentaram meu caminho para que eu chegasse até aqui. Às mulheres que vivem o agora, pela bravura e resiliência para enfrentar os nossos tempos.

## RESUMO

LEITE, Tamires Moura Gonçalves. **As estampas Liubov Popova e Varvara Stepanova e o “novo modo de vida soviético”**. 2019. 73 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Versão original.

Esta pesquisa busca investigar os aspectos que emergem de um estudo histórico descritivo acerca das estampas desenhadas por Liubov Popova (1889 - 1924) e Varvara Stepanova (1894 - 1958) para a Primeira Estamparia estatal (também conhecida como Fábrica Tsindel), entre 1923 e 1924, sobretudo quanto a suas contribuições para a construção da visualidade do chamado “novo estilo de vida soviético” (*novy byt*), no período pós-revolucionário, do ponto de vista cultural, político e estético. Para isso foi realizado levantamento bibliográfico do contexto histórico pós-revolucionário, com especial atenção à construção do chamado *novy byt*, além de investigação sobre a participação feminina no contexto artístico russo, e como essa participação contribuiu para a produção de estampas de Popova e Stepanova no período supracitado. Além disso foi realizada análise iconográfica das estampas produzidas pelas artistas, procurando apontar, assim, os elementos utilizados pelas artistas para discutir o novo modo de vida soviético. A pesquisa revela como as estampas foram criadas para suprir uma necessidade especificamente feminina, partindo do ponto de partida deixado por artistas russas que vieram antes de Liubov Popova e Varvara Stepanova.

Palavras Chave: Construtivismo russo. Popova, Liubov. Stepanova, Varvara. Estamparia.

## ABSTRACT

LEITE, Tamires Moura Gonçalves. **Liubov Popova and Varvara Stepanova prints and the “new Soviet way of life”**. 2019. 73 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2019. Original version.

This research aims to investigate the aspects that emerge from a descriptive historical study about the designs designed by Liubov Popova (1889 - 1924) and Varvara Stepanova (1894 - 1958) for the First State Stamp (also known as Tsindel Factory), between 1923 and 1924, especially as regards its contributions to the construction of the visuality of the so-called “new Soviet lifestyle” (novy byt) in the post-revolutionary period, from the cultural, political and aesthetic point of view. For this purpose, a bibliographic survey of the post-revolutionary historical context was carried out, with special attention to the construction of the so-called novy byt, as well as research on female participation in the Russian artistic context, and how this participation contributed to the production of prints by Popova and Stepanova in above period. In addition, an iconographic analysis of the prints produced by the artists was performed, trying to point out, thus, the elements used by the artists to discuss the new Soviet way of life. The research reveals how the prints were created to meet a specifically feminine need, starting from the starting point left by Russian artists who came before Liubov Popova and Varvara Stepanova.

Keywords: Russian Constructivism. Popova, Liubov. Stepanova, Varvara. Textile Design.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Anúncio de tecidos Massuko de 1923.....	22
Figura 2 - Cartaz da Novy Byt de 1923 .....	24
Figura 3 - Tapeçaria Bordada Yelena Polenova, 1895 .....	28
Figura 4 - Morangos Silvestres de Maria V. Iakunchikova, 1896 .....	29
Figura 5 - Bordado desenhado por Liubov Popova em 1917.....	31
Figura 6 - Liubov Popova em seu estúdio, fotografada por Alexandr Rodchenko em 1919.....	39
Figura 7 - The Traveler, Liubov Popova, 1915 .....	40
Figura 8 - Vestido desenhado por Popova, 1923 .....	42
Figura 9 - Varvara Stepanova em sua mesa de trabalho, fotografia de Alexandr Rodchenko, em 1924.....	43
Figura 10 - Billiard Players, Varvara Stepanova, 1920 .....	44
Figura 11 - Desenhos da prozodezhda de Stepanova, 1923.....	45
Figura 12 - Fotografia de uma estampa de Stepanova em uma vitrine em Moscou, por Rodchenko, 1924.....	49
Figura 13 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924.....	51
Figura 14 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924.....	52
Figura 15 - Estampa de Liubov Popova, 1923.....	53
Figura 16 - Pagina Lef 2, 1924.....	53
Figura 17 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924.....	54
Figura 18 - Esboço de Varvara Stepanova, 1923.....	55
Figura 19 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924.....	56
Figura 20 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924.....	57
Figura 21 - Esboço de Liubov Popova, 1923.....	58
Figura 22 - Space Force Construction, Liubov Popova, 1921.....	59
Figura 23 - Esboço de Liubov Popova, 1923.....	60
Figura 24 - Estampa de Liubov Popova, 1924.....	61
Figura 25 - Estampa de Liubov Popova, 1924.....	62
Figura 26 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924.....	62
Figura 27 - Estampa de Liubov Popova, 1923.....	63
Figura 28 - Estampa de Varvara Stepanova, 1923.....	64

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	9
1.1 PROBLEMA FUNDAMENTAL.....	10
1.2 JUSTIFICATIVAS.....	10
1.3 OBJETIVOS .....	11
1.4 MATERIAIS E MÉTODOS.....	11
<b>2. CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO</b> .....	14
2.1 O NOVO <i>BYT</i> SOVIÉTICO.....	17
2.2 O CONTEXTO ARTÍSTICO.....	25
2.3 O CONSTRUTIVISMO RUSSO.....	32
<b>3. A PRIMEIRA ESTAMPARIA ESTATAL SOVIÉTICA</b> .....	36
3.1 LIUBOV POPOVA .....	38
3.2 VARVARA STEPANOVA .....	43
<b>4. ANÁLISE DAS ESTAMPAS</b> .....	47
4.1 CELEBRANDO A INDÚSTRIA .....	50
4.2 USO DE CORES.....	55
4.3 ENERGIA E MOVIMENTO.....	59
4.4 USO DE GRADES .....	63
<b>5. CONCLUSÕES</b> .....	65
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	70

## 1. INTRODUÇÃO

No início do século XX a Rússia era um grande império que se estendia da Europa à Ásia, de economia principalmente agrária, e centros urbanos que iniciavam uma tardia industrialização em relação aos outros países ocidentais. O país também era palco do maior problema social do continente: extrema pobreza da população em geral. As péssimas condições de trabalho no campo e na indústria, somadas às inúmeras mortes por inanição geraram um campo fértil para as ideias comunistas. A crise econômica devido à participação da Rússia na Primeira Guerra Mundial e o autoritarismo czarista provocaram grandes revoltas da população, levando à Revolução de 1917.

Em março de 1921 é publicado o primeiro Manifesto Construtivista, que renuncia a pintura de cavalete e coloca a arte como elemento ativo de reorganização da vida cotidiana. Propõe a democratização radical da arte de forma popular e funcional, sempre aliado aos ideais emancipacionistas da Revolução, convidando os artistas a abandonarem seus experimentos com esculturas e pinturas, e entrar na produção industrial soviética produzindo objetos utilitários para a nova vida cotidiana.

As mulheres tinham a preferência quando a Primeira Estamparia Estatal da União Soviética convidou duas artistas construtivistas para criar estampas, e Liubov Popova e Varvara Stepanova foram indicadas, uma vez que era uma área de trabalho predominantemente feminina. Ao final da Guerra Civil tem início o período da retomada à indústria e a construção de uma nova sociedade. As estampas têxteis, até então, eram importadas de países da Europa Ocidental, como a França, mas com a revolução, este acordo acabou, e as fábricas têxteis tinham a necessidade de criar seus próprios padrões, diante disto, a Primeira Estamparia Estatal da União Soviética, que era conhecida como Fábrica Tsindel antes da revolução, se viu obrigada a chamar artistas locais para produzir tais padrões, e as vanguardas eram favorecidas pelo então Comissário para a Instrução, Anatoli Lunatcharski. A oferta favorecia mulheres, então em 1923 Stepanova e Popova começaram a realizar trabalhos a Fábrica.

Nesta pesquisa estudamos o trabalho de Varvara Stepanova e Liubov Popova na Primeira Estamparia Estatal da União Soviética, e as maneiras que as artistas encontraram para utilizar as formas geométricas, as cores e linhas e demais elementos pictóricos familiares ao construtivismo russo na construção visual de suas

obras têxteis. Seus trabalhos de 1923 e 1924 são alguns dos primeiros tecidos a trazer motivos geométricos e abstratos, quebrando com os tradicionais padrões naturalistas e orgânicos dos movimentos *Art Nouveau* e *Arts and Crafts*.

Popova e Stepanova criaram estampas geométricas, com intersecção de formas e linhas e com uma cartela de cores restrita, porém eficiente para as bases estéticas do construtivismo, que tinha influências cubistas e futuristas. Suas estampas foram o único objeto construtivista a realmente entrar na produção de massa e chegar às mãos do consumidor. Tais estampas causaram muito estranhamento, uma vez que o mais comum entre os padrões eram os motivos florais. Essa produção ocorreu de 1923 até meados de 1924, com a morte de Popova.

Os padrões criados a partir de linhas e formas e com gama limitada de cores, geram efeitos óticos, como a sensação de movimento e deslocamento, que se apresentam fortes na observação estática dos padrões, mas que se intensificam quando impressos em tecidos que proporcionam movimento. Além de estampas inovadoras para a época, Popova e Stepanova desenvolveram serias pesquisas sobre o comportamento do consumidor, e sobre como a estampa influencia na modelagem, criando uma relação direta entre a produção do tecido e seu uso final.

### **1.1 PROBLEMA FUNDAMENTAL**

Que aspectos emergem de um estudo histórico descritivo acerca das estampas desenhadas por Liubov Popova (1889 - 1924) e Varvara Stepanova (1894 - 1958) para a fábrica russa de tecidos Tsindel, entre 1923 e 1924, sobretudo quanto a suas contribuições para a construção da visualidade do chamado “novo estilo de vida soviético”, no período pós-revolucionário, do ponto de vista cultural, político e estético?

### **1.2 JUSTIFICATIVAS**

O trabalho visa contribuir à literatura especializada em língua portuguesa, rara mesmo em bibliotecas especializadas em arte, design e projeto em geral. Como referido, esta pesquisa contribui ao desenvolvimento da formação e igualmente da produção e democratização do trabalho, produtos e serviços.

### 1.3 OBJETIVOS

O objetivo geral desta pesquisa é analisar, do ponto de vista cultural, político e estético, a relação entre as estampas desenhadas pelas artistas plásticas construtivistas Liubov Popova e Varvara Stepanova para a fábrica de tecidos russa Tsindel entre 1923 e 1924, e a construção do chamado “novo estilo de vida soviético” no período pós-revolucionário.

Portanto, os objetivos específicos são:

- Analisar o contexto histórico sócio-político da criação do chamado “novo estilo de vida soviético”, buscando entender o papel que as artes gráficas, em especial a estampanaria, empenhavam na propagação dessa ideia;

- Analisar a linguagem estética empregada nas estampas selecionadas, desenhadas pelas duas artistas no período citado, considerando o contexto histórico político e social.

### 1.4 MATERIAIS E MÉTODOS

Para a abordagem metodológica deste projeto, a questão fundamental foi subdividida em três problemas, que serão resolvidos separadamente, resultando, ao final, na resolução completa da mesma

O primeiro problema diz respeito a aspectos notáveis emergem de uma análise do contexto sócio histórico, que abordará a revolução russa, a construção do chamado “novo estilo de vida soviético”, bem como os princípios e desdobramentos do movimento artístico construtivista russo. A bibliografia utilizada nessa etapa da pesquisa diz respeito às compilações de textos presente no livro “*Bolshevik Culture*” de 1989, e no livro “*Everyday Life in early Soviet Russia*”, de 2006. São textos recentes que buscam documentar a vida cotidiana na União Soviética no período pós-revolucionário. E ainda, a tese de Thyago Marão Villela, “O caso de Outubro: o construtivismo russo, a Oposição de Esquerda e a reestruturação do modo de vida”, de 2014, que tem o enfoque particular às características políticas e sociais do chamado “novo modo de vida soviético”.

Ainda neste primeiro problema, fez-se um rígido levantamento de bibliografia especializada, onde foram selecionados três autores fundamentais, para

contextualizar a produção de estampas no movimento construtivista, e outras quatro autoras, cuja obra destaca especificamente os trabalhos têxteis realizados na União Soviética na primeira metade da década de 1920.

Utilizou-se a obra de Camila Gray, que se utiliza de uma narrativa detalhada das vanguardas russas de 1863 a 1922; o livro *“El Constructivismo Ruso”* de Christina Lodder, que traz apurada pesquisa sobre as bases teóricas e políticas do movimento de vanguarda, além de bibliografia detalhada das artistas; e o texto “O que é construtivismo” de François Albera, texto mais recente em relação aos outros dois, que tem maior correspondência com a base estética do construtivismo russo, e busca relacionar suas origens a outros movimentos artísticos de vanguarda.

Emprega-se também a obra de Christina Kiaer, *“Imagine no possessions”*, cuja análise sobre o objeto construtivista é extensa e a investigação sobre as estampas de Liubov Popova e Varvara Stepanova é bem documentada. O mesmo se pode dizer do artigo de Christina Lodder *“Liubov Popova: from painting to textile design”* que é usado para complementar. Já as obras de Tatiana Strijenova e I. Yasinskaya são aplicadas ao estudo das aplicações práticas que das estampas estudadas.

Por sua vez, o segundo problema tem relação ao que se pode depreender de uma análise da produção de estampas desenhadas por Popova e Stepanova entre 1923 e 1924. Neste problema fez-se a análise formal das estampas adotando procedimentos metodológicos descritos em Penn (2002). Penn propõe a dissecação da imagem construindo um quadro denotativo onde se descreve todos os elementos da imagem, em seguida são feitas perguntas aos diversos itens desse quadro para esclarecer o que cada elemento conota e qual a relação entre os diversos significantes.

Buscando investigar profundamente todos os aspectos relacionados à produção das estampas das duas artistas no período citado, são algumas das indagações exploratórias:

- Quais aspectos estéticos relacionam as estampas e a linguagem construtivista?
- Como as estampas foram recebidas pelo público?
- Como as estampas foram recebidas pela direção da fábrica?

No terceiro problema trabalhamos com dados sistematizados do primeiro e segundo problema, buscando relações entre a criação de estampas de Liubov Popova e Varvara Stepanova com a visualidade do chamado “novo modo de vida soviético”. São algumas das indagações exploratórias:

- Os dados do primeiro e segundo problema se complementam?
- Podemos encontrar signos semelhantes entre a linguagem aplicada às estampas e as linguagens da visualidade associada ao “novo modo de vida soviético”?

Como citado, nesta etapa da pesquisa os dados necessários serão os resultados do primeiro e segundo problema, e a leitura direta destes resultados provê as respostas para as indagações exploratórias do terceiro problema. Ao final da coleta dos dados, a sistematização dos mesmos e uma profunda análise possibilita a associação de similaridades de dados das diferentes fontes e a identificação de padrões abstratos.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO

No início do século XX a Rússia emergia do feudalismo e começava uma industrialização tardia em relação a outros países ocidentais. Suas cidades não possuíam tradições de organização política, e a autocracia se mantinha com poderes ilimitados. O campesinato representava 80% da população, sendo que apenas sessenta anos separam o fim da servidão no campo e a Revolução Russa (FITZPATRICK, 2017, p. 28). Se tratava então um país de território imenso, que se estendia da Europa à Ásia, se dividia entre poucos centros industriais, pequenas cidades do interior de população mercantil, e muitas aldeias camponesas.

No campo, onde se concentrava a maior parcela da população russa, as famílias mantinham as terras de posse comunal, os arados de madeira eram compartilhados, a agricultura estava no nível de subsistência, e as decisões sobre o uso de tais terras comuns eram tomadas de forma caótica em assembleias de aldeões. As condições de vida eram completamente miseráveis, no inverno os camponeses tinham que dividir a casa com os animais de criação e disputar um lugar em volta do fogão a lenha; aldeões andavam descalços por ruas sem pavimentação, e as latrinas eram “buracos a céu aberto” (MIEVILLE, 2017. p27). O camponês estava preso ao modo de vida tradicional medieval principalmente pelas condições em que foi concebida a Emancipação (1861), como explica Fitzpatrick:

Antes da Emancipação, os camponeses trabalhavam em suas faixas de terra da aldeia e também nas terras do seu senhor, ou lhe pagavam em dinheiro o equivalente de seu trabalho. Depois da Emancipação, eles continuaram a trabalhar em suas próprias terras, e às vezes trabalhavam por empreitada nas terras do antigo senhor, fazendo ao mesmo tempo pagamentos de “resgate” ao Estado para compensar as grandes somas entregues aos senhores de terra como indenização imediata. Os pagamentos de resgate foram agendados para se estender por 49 anos (...), e a comunidade da aldeia era responsável pelas dívidas de todos os membros. Isso significava que camponeses individuais continuavam presos à aldeia, embora estivessem presos pela dívida e pela responsabilidade coletiva do *mir*, e não mais pela condição de servos. (FITZPATRICK, 2017. p. 30, grifo nosso)

Tais circunstâncias evitavam o êxodo para as cidades, onde a criação de um proletariado sem terra poderia ser uma ameaça para o império. A emancipação não garantiu aos camponeses toda a terra que costumavam cultivar, os lotes que receberam eram muito pequenos, e nem sempre garantiam a subsistência. A fome e pobreza fizeram com que camponeses buscassem trabalhos sazonais na mineração, na construção e na indústria. Fitzpatrick (2017. p. 31) explica que era comum que trabalhadores rurais deixassem o campo para realizar trabalhos sazonais nos centros

urbanos, e voltassem apenas para a colheita e semeadura, deixando para trás a família que continuava o cultivo da terra. Com o crescimento das oportunidades de trabalho nas cidades, calcula-se que, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, uma em cada duas famílias camponesas da Rússia europeia possuía um membro que deixava a aldeia para realizar trabalhos sazonais (FITZPATRICK, 2017. p. 32). Aos poucos camponeses se misturavam à pequena, mas crescente, classe trabalhadora Russa.

Apesar de uma parcela considerável da população russa viver a urbanização e a modernidade das cidades, ainda que presa ao campo, esta era uma parcela bastante específica. Mulheres tinham mais probabilidade de conhecer apenas a aldeia e o modo de vida rural. Na Rússia pré-revolucionária os indivíduos deviam registrar junto ao Estado um endereço de residência permanente, e não tinham direito de deixar o local sem autorização legal. Essa autorização era concedida através de um passaporte, documento este que, até 1914, as mulheres só poderiam obter com a autorização do marido. Para o marido era importante que a esposa continuasse no campo, como considerou Markov II quando a terceira Duma Estatal discutia se as mulheres deveriam possuir títulos de residência permanente de forma individual, ao declarar que “o direito das esposas a um passaporte próprio priva os camponeses da força de trabalho e leva a propriedade à ruína” (POKRÓVSKAIA, 2017. p. 62). No velho modo de vida patriarcal a mulher camponesa era como um animal doméstico, e o seu trabalho era como um recurso natural a ser explorado. Mulheres e crianças eram uma força de trabalho sem limites, que poderia ser explorada de uma forma que não se poderia explorar um assalariado.

A Primeira Guerra Mundial transforma o papel social feminino: as mulheres entram em massa na classe trabalhadora. De 1914 a 1917 milhares de mulheres se viram obrigadas a ocupar postos de trabalho industriais, com o recrutamento dos arrimos da família, a mulher precisou cuidar das crianças, dos idosos e de si mesma sozinha. Os setores dispostos a receber as mulheres eram, em geral, os de manufatura de produtos de uso doméstico, que exigiam menos qualificação, em especial o setor têxtil. Este também era o setor mais explorado, visto que o salário de um trabalhador têxtil chegava a menos da metade do salário de um trabalhador metalúrgico. Como posto por Kollontai (2017):

Não há tarefa repugnante nem seção de trabalho nociva em que não encontremos uma abundância de trabalhadoras. Quanto piores as condições, quanto mais baixos os salários, quanto mais longa a jornada, mais se empregam mulheres. Menos exigente do que o homem, oprimida há séculos, tocada pela fome, a mulher concorda com as condições mais aviltantes, mais inferiores... Será preciso descrever o inferno no qual ela se precipita ao ingressar nas fábricas, nas atuais condições de produção? Será preciso contar como milhares de mulheres, dia após dia, são expostas à influência destrutiva de substâncias nocivas? Será preciso explicar como a jornada excessivamente longa rouba-lhes a saúde, soterra-lhes a juventude e a própria vida? (KOLLONTAI, 2017. p. 152)

Mesmo submetida às piores condições de trabalho, é nesse período, em que a mulher não precisa mais da autorização do pai ou do marido para ocupar um cargo de trabalho, em que nasce a mulher que pode escolher não casar e não ter filhos, já que, pela primeira vez, seu trabalho lhe garantia autonomia. Chamada por Kollontai de “celibatária”, a nova mulher estava também exposta a uma vida fora do ambiente doméstico, onde convivia e trocava experiências com outras mulheres, desenvolvendo senso de coletividade.

As mulheres que não podiam fazer tal escolha, no entanto, continuavam presas ao lar e cumprindo a tripla jornada de trabalho: operária, dona de casa, e mãe. E, apesar de serem o setor menos alfabetizado, mais despolitizado (se filiavam menos aos sindicatos e frequentavam em menor número as assembleias) e mais conservador (por ainda estarem fortemente ligadas à família e à religião), também eram o setor mais explosivo. Duplamente oprimidas e inflamadas pela falta de abastecimento nas cidades graças à guerra, as mulheres foram vanguarda na Revolução de Fevereiro. Em sua obra “História da Revolução Russa”, Trotsky (1977) relembra a posição das mulheres diante da decisão das organizações em não chamar greve no dia internacional da mulher, nem mesmo a mais combativa das organizações bolcheviques, o Comitê do setor operário de Viborg, aconselhava a greve:

Tal era a posição do comitê, ao que parece unanimemente aceita, às vésperas de 23 de fevereiro [no calendário juliano, 8 de março no calendário gregoriano]. No dia seguinte, omitindo suas instruções, declararam-se em greve as operárias de algumas fábricas têxteis e enviaram delegadas aos metalúrgicos, pedindo-lhes que acompanhassem o movimento. (TROTSKY, 1977. p, 102, grifo nosso)

Em Petrogrado trabalhadoras se dirigiam ao Palácio de Inverno em massa, reivindicando pão e o fim da guerra. Logo obtiveram apoio dos soldados e dos operários, assim como em outros centros urbanos russos, desencadeando a chamada Revolução Branca (ou Revolução de Fevereiro) que derrubou a monarquia e instalou um governo provisório de cunho liberal, que por sua vez concedeu anistia aos presos

políticos, diminuiu a jornada de trabalho e permitiu a volta de exilados. A manutenção da Rússia na Guerra e o prolongamento dos problemas de abastecimento do campo conduziram à Revolução Vermelha (ou Revolução de Outubro), que, liderada por Lenin, impôs o governo socialista soviético.

A Revolução Vermelha, por sua vez, foi seguida pela Guerra Civil Russa entre os bolcheviques (Exército Vermelho) e grupos nacionalistas (Exército Verde), separatistas (Exército Azul), milícias anarquistas (Exército Negro) e republicanos liberais (Exército Branco). Cada grupo reivindicava um modelo político e econômico próprio. O Exército Branco teve apoio militar e bélico de nações Aliadas na Primeira Guerra Mundial (Inglaterra, EUA e Japão) que pretendiam, com a derrubada do governo bolchevique, voltar a ter apoio da Rússia na Guerra e impedir a proliferação de ideias comunistas na Europa Ocidental. Mulheres participaram ativamente destes conflitos, apenas no Exército Vermelho haviam 66 mil mulheres servindo de maneira completamente voluntária, compreendendo 2% da força (CLEMENTS, 1989. p. 220).

Tais conflitos provocaram escassez de combustível e de alimentos nas cidades e paradas industriais. Grande parte da população urbana migrou para as plantações ao sul em busca de comida e trabalho, de forma que, ao final da guerra, as populações de Petrogrado e Moscou haviam sido reduzidas pela metade. Finalmente em 1921 o Exército Vermelho sai vitorioso, e a partir de então Lenin estabelece a Nova Política Econômica (NEP), que recuperava alguns traços do capitalismo para impulsionar a economia soviética. Permitindo pequenas propriedades privadas e a entrada de capital estrangeiro no país, a NEP buscava reequilibrar a devastação deixada pela guerra civil. Tal medida perdura até 1928, e é com ela que nascem as primeiras colaborações entre artistas e manufatura.

## **2.1 O NOVO BYT SOVIÉTICO**

Após a guerra civil, e uma vez instaurado o governo socialista, o Partido Comunista começa a se debater com um obstáculo: a reconstrução do *byt*. *Byt*, do russo, pode ser traduzido para o português de uma forma vaga como “modo de vida”. Tal palavra é derivada do verbo *byvat*, que significa “acontecer”, e está relacionada amplamente à experiência material cotidiana. Do amarrar dos sapatos ao uso que se faz da linguagem, *byt* é o ambiente e a prática da vida, e se manifesta espontaneamente nos hábitos diários (VILLELA, 2015, p.94). No russo antigo, *byt*

significava apenas “bens” ou “propriedade”, e, no contexto pós-revolucionário, estava ligado principalmente à subjetividade das relações pessoais, não somente entre pessoas, mas entre pessoas e objetos materiais. São hábitos presentes no subconsciente, que não se mudam voluntariamente, onde o indivíduo é produto, e não produtor de suas condições.

Muitas classes sociais travaram batalhas com o *byt*, e após a revolução a construção da “nova vida cotidiana” virou tema de muitas discussões. “A frase *novyi byt* surgira regularmente na atmosfera utópica dos anos da guerra civil, significando livremente uma série de ideias, desde estratégias simples para a modernização da vida camponesa atrasada até arranjos radicais de vida coletiva” (KIAER, 2005, p.54). Em 1923, Leon Trotsky publica uma coletânea de ensaios intitulada “Questões do modo de vida”, onde destaca que o *byt* da pequena classe operária russa era herança do campesinato, e estava relacionado à um modo de vida primitivo e tóxico. Trotsky considera que *byt* é uma força passiva que se opõe a criação de novas formas de vida social, e que mantém os indivíduos presos ao passado. Tais ensaios inauguram o debate público sobre o assunto, que finalmente se transforma em uma pauta do Partido Comunista a partir da implantação da Nova Política Econômica, quando os líderes do Partido começam a temer que a atmosfera “capitalista” resultasse em uma influência burguesa na moralidade, sexualidade e vida doméstica. A partir de então, líderes do partido se envolvem diretamente na formulação de um *byt* apropriado para um cotidiano sob o socialismo.

Em seus ensaios Trotsky critica o *byt* por julgá-lo como costumes que “perpetuam a miséria do capitalismo”. Como exemplo dos hábitos criticados por Trotsky, podemos citar o costume comum entre os operários, onde todos os membros da família tomavam sopa em uma única tigela grande, assim como era feito no campo. Tal prática espalhou sífilis e outras doenças infecciosas (KIAER, 2005, p. 57). Segundo Trotsky, costumes como esse seguiriam o trabalhador para a vida sob o socialismo, assim como o seguiram da vida no campo para a vida urbana, ameaçando não só a sua vida, com a doença, como a sua consciência socialista.

Trotsky alerta para a perpetuação das relações domésticas irracionais e tradicionais, que deveriam ser reconstruídas para que a consciência socialista florescesse. Os mais graves destes costumes, e com efeitos mais duradouros seriam as relações opressivas entre marido e esposa, pais e filhos. Para Trotsky,

comportamentos opressivos nessas relações estão relacionados ao sistema econômico capitalista e feudal, e considera que seriam necessárias décadas de desenvolvimento socialista soviético para que esses comportamentos sumissem por completo. Trotsky elenca três objetivos necessários para superar esses comportamentos, que são a libertação da mulher da escravidão doméstica, a socialização do cuidado infantil, e a libertação do casamento das relações de propriedade privada.

Notadamente, Trotsky percebeu que os hábitos mais tóxicos propagados pelo *byt* eram principalmente questões femininas. Assim como Trotsky, Lenin demonstrava a profunda necessidade da saída da mulher do ambiente doméstico ao qual esteve ligada durante séculos, para participar da vida política e social. Para Lenin, o partido deveria encorajar os mesmos direitos políticos e direitos civis às mulheres, ou seja, a mulher deveria contribuir, igualmente ao homem, para a construção da sociedade socialista. Se por um lado Lenin entendia que o aumento de mulheres no campo de trabalho era um espaço conquistado pela luta feminista, não apenas na Rússia, como em todo o mundo ocidental, e que a manutenção das mulheres no espaço doméstico era extremamente reacionária, portanto deveria ser combatida pelo Partido. Por outro, Lenin também compreendia que a entrada em massa das mulheres no trabalho formal era efeito do capitalismo avançado, sendo que o desenvolvimento das forças produtivas não poderia mais excluir metade da população da produção de riquezas. Lenin compreendeu que as mulheres na indústria eram essenciais para o desenvolvimento econômico, mesmo em uma sociedade socialista (SENNÁ, 2017. p 105). Sendo assim, era obrigação também da mulher participar do trabalho laboral.

Portanto, após a tomada do poder, os bolcheviques não só revogam muitas leis retrogradadas que abatiam as mulheres, como promulgam um novo conjunto de leis que equiparavam homens e mulheres. Em 1919 é criado o *Zenotdel* (seção feminina do partido Comunista) a função de educar politicamente e propagar os ideais socialistas entre as mulheres. Mas logo fica claro que a criação de novas leis não resolveria de imediato a questão feminina, e os citados ensaios de Trotsky identificavam a razão: os problemas de gênero estavam profundamente enraizados no modo de vida antigo, e não significaria muito dar os mesmos direitos legalmente às mulheres e exigir as mesmas obrigações civis, se ainda seriam obrigadas a cuidar do ambiente doméstico e dos filhos. Além disso, as mulheres não eram qualificadas para o trabalho além da

produção de bens de uso doméstico, e entendiam seu papel no *byt* como submissas e pertencentes ao âmbito doméstico.

A partir deste entendimento o governo soviético investe na implantação refeitórios comunitários, creches públicas e propagandas gráficas do “novo *byt* soviético” direcionadas principalmente para mulheres. As propagandas partidárias desempenharam o papel de convencimento da população, uma vez que, sendo o oposto das políticas econômicas existentes no momento, o Estado Soviético precisava apresentar as novas propostas, e ao mesmo tempo, convencer de sua agenda. Para isso usava a propaganda, como explica Senna (2017):

Essa estratégia partidária tinha algumas especificações positivas frente a outros formatos. A Rússia era em grande parte analfabeta e esse fenômeno incidia de forma ainda mais intensa sobre o sexo feminino. Cartazes vivazes, com formas simplificadas e com pouco ou nenhum conteúdo escrito – que por vezes apenas praticamente só ratificava a imagem (apesar de cada vez mais aperfeiçoados artística e politicamente), estéticas baseadas em gêneros da antiga tradição popular russa (como os *Lubók*), conseguiam dialogar de maneira impactante e generalizada com a população que era, em geral, analfabeta. (SENNA, 2017. p. 110)

As propagandas do *novy byt* pretendiam transformar a consciência dos trabalhadores e guia-los para a vida sob o socialismo, e em grande parte eram dirigidas às mulheres. Segundo Kiaer (2005. p. 58) esse efeito resulta da percepção de que homens e mulheres experimentavam o cotidiano de formas diferentes. O homem estava ligado à esfera pública e profissional, portanto não poderia atuar dentro das mudanças que o estado propunha. Seria absurdo pensar uma propaganda que instrísse o homem a levar seus filhos para as novas creches públicas, ou frequentar lavanderias coletivas. As poucas propagandas do novo *byt* direcionadas para o homem eram mensagens de saúde pública (alertando-o a lavar as mãos antes de comer ou não cuspir na rua), ou orientando-o a se adequar ao *byt* tradicional, a fim de promover uma boa convivência com sua esposa e filhos. Não xingar ou falar palavrões, por exemplo, eram pedidos comuns em cartazes dirigidos aos homens.

Ainda segundo Kiaer (2005. p. 58) outro tipo de cartaz direcionado ao homem eram os cartazes contra a prostituição. Para os bolcheviques a prostituição era um problema da desigualdade causada pelo capital, e era responsabilidade do Estado combater este problema sem vitimizar ainda mais a mulher. Portanto as propagandas contra a prostituição convidavam o homem a ser o líder moral nessa batalha, guiando

a mulher. Eram comuns frases de efeito convidando o trabalhador a cuidar e proteger a mulher trabalhadora.

Para além destes, a maioria esmagadora dos cartazes promovendo o *novy byt* no início da década de 1920 era direcionado às mulheres. Se tratavam de campanhas para incentivar mulheres a deixarem seus filhos em creches públicas e utilizarem refeitórios e lavanderias coletivas. Em teoria, utilizando estes recursos, que coletivizavam os afazeres domésticos, as mulheres finalmente poderiam se dedicar às suas carreiras profissionais.

Ao olhar bolchevique, com já citado, seriam necessários anos de desenvolvimento socialista para destruir o *byt* tradicional tão profundamente enraizado. Por isso as crianças eram tão importantes e estavam sempre em destaque nas campanhas soviéticas. Elas eram cidadãos socialistas em formação, e, quando adultos, seriam os primeiros a colher os frutos do *byt* soviético. Portanto, a coletivização dos cuidados infantis era prioridade. Muitos eram os cartazes dirigidos às mulheres sobre cuidados sanitários necessários durante o parto e a primeira infância, além de instruções sobre alimentação das crianças e cuidados domésticos. Sobretudo, eram comuns cartazes orientando trabalhadoras urbanas e camponesas a deixarem seus filhos nas creches públicas.

É possível notar a contradição paternalista na representação de gênero nas propagandas, onde somente a mulher é responsável pelos afazeres domésticos e pelas crianças, enquanto em uma questão tão particular da mulher quanto a prostituição, o homem aparece nos cartazes sendo o “protetor” e “salvador”. Ainda assim, como destaca Senna (2017. p. 119), os cartazes soviéticos inovam por colocarem as mulheres em lugares estranhos aos que elas costumavam ocupar tanto na propaganda tradicional, quanto na vida cotidiana. Era comum que, nos cartazes, as mulheres estivessem exercendo atividades profissionais não costumeiras a elas, como metalúrgicas ou mesmo ocupando postos de liderança dentro das fábricas. Além disso, a mulher como protagonista nos cartazes soviéticos, mesmo quando representada como mãe, não era comum em campanhas tradicionais. Nos cartazes que promoviam o *novy byt*, a figura feminina era ativa e protagonista, perdendo o viés erótico e submisso que tinha nas propagandas ocidentais.

A NEP criou discrepâncias no mercado, fazendo com que produtos produzidos na União Soviética em favor do novo regime tivessem que competir com produtos do capitalismo. Tais discrepâncias ficaram marcadas pela publicidade. Na figura 1 podemos observar um anúncio de tecidos de Massuko, o pôster é datado de 1923, e nele podemos ver, na parte superior, dois meninos negros usando turbantes e desenrolando tecidos com os quais a figura feminina abaixo se enrola e modela em seu próprio corpo. Esta figura feminina está em cima de um palco, e mais abaixo podemos notar uma plateia.

A presença de diferentes classes sociais e o uso do corpo feminino como objeto sexual, além do estilo *art nouveau* do pôster, são símbolos que pertencem à linguagem burguesa usada nos demais países da Europa Ocidental na década de 1920. Propagandas com estes símbolos se tornam frequentes na União Soviética no período da NEP na busca de atender os desejos dos consumidores que ansiavam pela moda internacional.

Figura 1 - Anúncio de tecidos Massuko de 1923



Fonte: Kiaer (2005)

Na plateia deste anúncio podemos notar dois representantes do proletariado que são personagens comuns nas propagandas do período: na parte inferior esquerda observamos o soldado do Exército Vermelho, caracterizado pela estrela no boné; e à direita uma trabalhadora com o lenço amarrado na frente. O uso de lenço pelas figuras femininas na época é comum, sendo o lenço amarrado na frente usado para caracterizar a mulher camponesa, e o lenço amarrado atrás da cabeça usado para caracterizar a operária.

Segundo Cox (2006) personagens como a mulher que está em cima do palco na figura 1, vestida com roupas da moda urbana internacional, apareciam apenas em anúncios de moda ou de cosméticos trazidos pela NEP. Quando apareciam em propagandas soviéticas geralmente eram os vilões, ou um NEPmen (homem de negócios na Nova Política Econômica) em reabilitação pelo consumo de produtos estatais (COX, 2006. p. 143)

Já na figura 2 temos outro tipo de propaganda, é um *outdoor* do governo datado também de 1923, cujo texto proclama “A nova vida cotidiana são as ideias de outubro”. Nesta propaganda vemos uma figura feminina gigante, operária (lenço amarrado para trás) passando por cima de seu fogão e taboa de lavar roupas, e indo em direção a uma fábrica. Em uma das mãos tem um livro onde se lê “Lenin”, e com a outra ela aponta para a socialização da vida doméstica representados por refeitórios comunitários e berçários públicos, além de mulheres exercendo postos de liderança estampados na parte superior direita.

A emancipação da mulher e a socialização do trabalho doméstico eram, como vimos acima, ideais da Revolução de 1917, e, uma vez com o partido comunista estabelecido no poder, o governo de Lenin começa a disseminar a ideia da libertação da mulher para o trabalho formal produzindo propagandas como essa. A propaganda do *novy byt* era muito comum, uma vez que uma das grandes preocupações do partido era que as pessoas assimilassem os ideais da Revolução e os colocassem em prática em suas vidas.

Quando transpostas, as figuras femininas das duas propagandas deixam claras as contradições que definem o regime soviético sob a Nova Política Econômica. Mulheres soviéticas eram diariamente bombardeadas com imagens de mulheres emancipadas, ao mesmo tempo em que as editoras continuavam a imprimir

propagandas como a figura 1 nos periódicos de moda. A vida da mulher soviética é circunscrita pelas figuras femininas dos dois anúncios.

Figura 2 - Cartaz da *Novy Byt* de 1923



Fonte: Kiaer (2005)

Na vida fora dos cartazes, as mulheres ocupavam a maior parte dos postos de trabalho nas creches públicas e nos refeitórios comunitários. O trabalho doméstico fora coletivizado pelo Estado, mas continuava sendo exercido por mulheres, contudo, de forma profissional. O trabalho que era antes era tido como recurso natural, agora era pago. Assim como os turnos, que antes eram livremente explorados após as horas de trabalho nas fábricas ou no campo, agora tinham horário para começar e acabar.

A campanha pelo *novy byt* foi principalmente gráfica, dado os altos índices de analfabetismo e muitos artistas plásticos se debruçaram sobre a produção destes cartazes como forma de utilizar a arte para como instrumento social de transformação. Entre 1922 e 1923 foram publicados dois ensaios que faziam o balanço do cenário artístico e sinalizavam os caminhos que a arte deveria seguir para a construção dessa

nova sociedade. O primeiro, “Do cavalete à máquina” de Nikolay Tarabukin, seguido por “A arte na revolução, a revolução na arte (consumo e produção estéticos)” de Sergei Tretiakov, buscavam demonstrar a perda de sentido histórico na arte de cavalete. Como colocado por Villela (2015):

O programa elaborado pelos teóricos referidos, debatido e endossado por outros membros do movimento construtivista, era preciso: os artistas deveriam inserir-se nas fábricas visando reestruturar a produção e as relações de trabalho. Tratava-se, em suma, de combater a divisão social do trabalho reposta pela NEP e pelo esquema *taylorista* de produção, e alçar a vida cotidiana e o trabalho ao grau de inventividade e de domínio dos materiais alcançados historicamente pelo trabalho artístico. O projeto produtivista, portanto, era radicalmente anti-fetichista e propunha uma intervenção efetiva no *byt* operário. Este projeto fora elaborado em contraposição as escolas artísticas de cunho figurativo. (VILLELA, 2015, p 95)

## 2.2 O CONTEXTO ARTÍSTICO

Em 1858 o governo russo cria a primeira rede de escola secundárias para garotas, catorze anos antes das primeiras escolas públicas para meninas na Inglaterra, e quase trinta anos antes de serem criados os *lycee de demoiselles* na França. Uma década após sua criação, a rede contava com apenas 125 escolas que atendiam cerca de dez mil estudantes, localizadas principalmente nos centros urbanos, o que tornava o acesso à tais escolas impossível para a população camponesa (JOHANSON, 1987. p. 29).

Mesmo diante de relativo avanço russo em relação aos demais países europeus, ao analisarmos as disciplinas ensinadas nestas escolas, podemos notar que estas não existiam para formar mulheres atuantes em campos científicos. Em 1868 a grade curricular compreendia linguagem russa, religião, aritmética, caligrafia e bordado, com a possibilidade de um ano suplementar de treinamento pedagógico (JOHANSON, 1987. p.30), as mulheres formadas nestas escolas secundárias poderiam lecionar em escolas elementares ou em domicílio.

Neste período mulheres não poderiam frequentar cursos integrais em escolas de ensino superior, mas poderiam assistir aulas como ouvintes na Academia Imperial de Belas Artes em uma sessão separada para mulheres. Outras escolas russas também possuíam cursos para mulheres: a escola Stroganov e a escola Stieglitz abriram na mesma época cursos complementares para alunas, que compreendiam aulas de bordado, pintura em porcelana, rendas e gravuras. Ambas ofereciam cursos de

formação de professoras. Era comum que, após graduadas, alunas encontrassem uma carreira dando aulas particulares de desenho e aquarela para crianças de famílias da aristocracia. Lecionar era uma profissão comum entre mulheres, já que era tido como uma extensão de uma atividade doméstica: cuidar das crianças.

Em 1872 Mariia Ivanova Raevskaia recebe o título de associada honoraria da Academia, pelos métodos inovadores que aplicava em seu estúdio particular, que havia rendido prêmios a seus pupilos em exposições. No ano seguinte mulheres passam a ser aceitas em cursos integrais da Academia. Entretanto, em 1881, após o assassinato do czar Alexandre II, todas as instituições de ensino superior passam a sofrer forte repressão, e todas as decisões em favor ao acesso de mulheres ao ensino superior e profissional são revogadas (BLAKESLEY, 2012. p. 106).

Ainda assim, mulheres eram o grupo mais proeminente em número e empenho em 1894, quando Il'ia Repin, renomado pintor realista, começou a lecionar na Academia e passou a aceitar mulheres em sua classe na mesma proporção de alunos homens. Mais tarde, em 1899, sua aluna Elizaveta Zvantseva abre seu estúdio particular em Moscou, onde empregava nus femininos. Seu atelier foi o primeiro onde alunos homens e mulheres podiam trabalhar juntos em desenhos de nus. Uma dessas alunas foi Olga Rozanova, que se revelaria uma grande artista de vanguarda.

Apesar das crescentes conquistas no campo das artes plásticas, mulheres que procuravam educação artística formal ainda eram direcionadas para as artes decorativas, como bordado, tecelagem e pintura em cerâmica. Até 1917, a maior designação concedida às artistas mulheres era o título de Artista de Terceiro Grau (prêmio Khilkova). Antes da revolução, nenhuma mulher recebeu título acadêmico, apesar de sua busca incessante pela profissionalização. A produção artística era adequada a mulheres apenas quando era identificada como tarefa doméstica ou de embelezamento do lar.

Enquanto a Academia Imperial de Belas Artes se negava a dar a mesma educação para homens e mulheres, mantendo-as como amadoras, nas artes aplicadas artistas femininas recebiam forte apoio, como críticas sérias e altas comissões, que abriam portas e ofereciam carreiras promissoras para mulheres que nas artes plásticas não teriam a formação necessária para competir com outros

artistas. Renegadas à produção que não recebe atenção da historiografia, as mulheres estavam presas ao lar e, portanto, às artes decorativas.

Yelena Dmitrievna Polenova era uma artista em formação quando se mudou para Moscou para começar sua carreira de maneira independente. Tinha o desejo expresso de apenas atuar nas artes plásticas, mas a necessidade de se estabelecer financeiramente a fazia produzir aquarelas e cerâmicas. Nas décadas de 1870 e 1880, sua crença de que era necessário o aprendizado de um ofício para obter independência econômica, a inspirou a trabalhar com Elizaveta Mamontova em uma colônia chamada Abramtsevo, ao norte de Moscou, na preservação do artesanato camponês local. Neste período, diversas mulheres da aristocracia russa, se comoveram com o empobrecimento do campesinato e criaram escolas de treinamento e oficinas para mulheres como incentivo ao artesanato rural. Tais iniciativas obtiveram mais sucesso em áreas de cultivo do linho, onde as tradições da arte têxtil permaneciam fortes.

Mamontova era a filantrópica no projeto, e Polenova era a artista por trás da densa pesquisa sobre artesanato popular. Seu objetivo era resgatar desenhos antigos e capacitar artesãs, para que pudessem vender este trabalho no inverno, e não serem obrigadas a procurar trabalhos sazonais nas cidades. A partir de sua pesquisa, Polenova buscava se inspirar nos modelos tradicionais de ornamento para criar estilos individuais em diversas mídias. As oficinas de Abramtsevo tinham aulas de tecelagem, bordado e costura para meninas, e de marcenaria para meninos da aldeia. Polenova criava os desenhos e auxiliava seus alunos na execução dos projetos. Os objetos produzidos eram vendidos em uma loja em Moscou, aberta em 1886.

Na figura 3 temos um bordado de Polenova, onde fica clara a mistura de motivos ornamentais tradicionais russos com o estilo *Art Nouveau*, e alguns chegaram a participar da exposição *All Russian*, em 1896, que foi um verdadeiro catalizador das artes decorativas produzidas naquele momento. A partir desta exposição ficou claro que a relação entre as artes aplicadas e as artes plásticas havia mudado. Estavam expostos trabalhos que misturavam artes aplicadas, arquitetura, pintura e escultura. Como os painéis de Maria V. Iakunchikova, artista plástica treinada em Paris e familiar com o pós-impressionismo, que começou a estudar técnicas populares em 1887 por influência de Polenova. Seus painéis expostos em 1896 misturavam pintura à óleo e pirografia.

Figura 3 - Tapeçaria Bordada Yelena Polenova, 1895



Fonte: Retirada do site Blouin Art Sales Index<sup>1</sup>

Na figura 4, podemos observar a obra *Morangos Silvestres* de Iakunchikova, onde estão empregadas as duas técnicas. Podemos ver como a artista constrói, usando a pirografia, elementos da linguagem impressionista. A artista preserva a mídia tradicional de pintura, ao mesmo tempo que aplica uma técnica das artes decorativas, abrindo o caminho, onde a próxima geração vai explorar os valores do artesanato tradicional aplicados à conceitos abstratos.

---

<sup>1</sup> Disponível em <<https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Elena-Polenova-6773171/A-Large-and-Impressive-Russian-Embroidered-Tapestry-1895>>. Acesso em maio de 2019.

O envolvimento dessas mulheres artistas profissionais com o artesanato doméstico tradicional afetou os rumos das vanguardas russas porque antecipava uma meta importante do período revolucionário: implementar a arte na vida cotidiana. Polenova e Mamontova não eram as únicas a oferecer empreendimentos como as oficinas de Abramtsevo. Em 1890 a princesa Mariia Tanisheva implementa uma escola em sua propriedade em Talashkino que oferecia treinamento para melhorar a qualidade artística do artesanato local. Se estudava principalmente rendas e bordados, copiando e adaptando modelos da própria coleção de bordados eclesiásticos da princesa. Talashkino também abrigou um atelier de cerâmica, assim como de marcenaria.

Figura 4 - Morangos Silvestres de Maria V. Iakunchikova, 1896



Fonte: Retirada do site Blouin Art Sales Index<sup>2</sup>

Ao mesmo tempo, o Estado patrocinava projetos de estudo e preservação do artesanato tradicional como parte de um plano de revitalização das artes populares. Este interesse pelo artesanato era resultado do crescente nacionalismo que tomava a

---

<sup>2</sup> Disponível em <<https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Maria-Vasilevna-Iakunchikova-4792055/Wild-strawberries->>. Acesso em maio de 2019

arte russa desde meados do século XIX, e, apesar de conservador, cria bases para oficinas e escolas experimentais mais tarde fundadas pelos soviéticos.

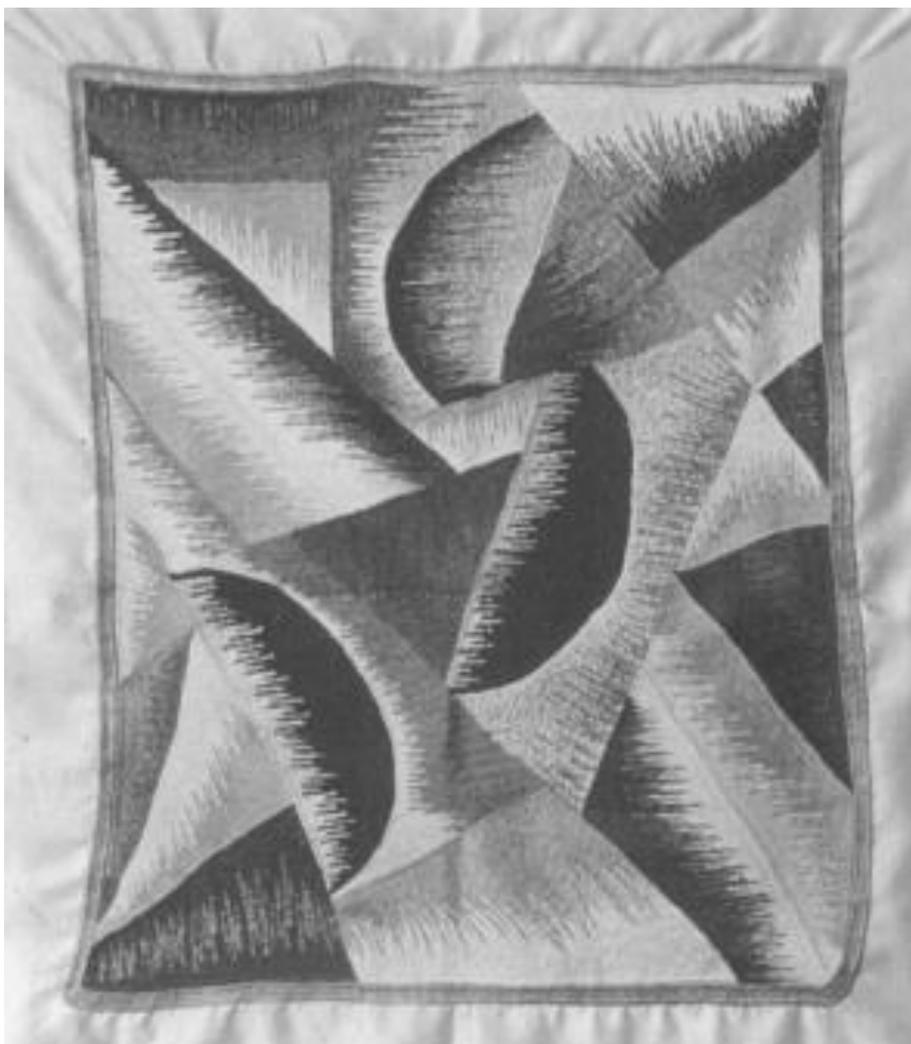
Tal conciliação entre artesanato tradicional e artes plásticas acaba sendo responsável pelos primeiros tecidos com motivos vanguardistas a entrar em circulação. A renomada artista cubofuturista, Natalia Goncharova, apresenta seus primeiros trabalhos em bordado em 1908, e novamente, no verão de 1913, em sua exposição solo, apresenta cerca de cem bordados como parte de sua obra (DOUGLAS, 1995. p. 42). No mesmo ano, Olga Rozanova, também cubofuturista, exhibe projetos para bordados que seguem a mesma linguagem de sua pintura, bastante gestuais e abstratos.

Em 1912 Alexandra Exter, auxilia a organização de uma cooperativa de artesãs na vila Verbovka, em Kiev, semelhante às oficinas de Polenova e Mamontova em Abramtsevo. Em Verbovka tais artesãs trabalhavam em colaboração com artistas plásticos, bordando e também costuravam peças de roupas, bolsas e acessórios. Essa produção cresce à medida que a Primeira Guerra Mundial afeta as vilas camponesas, e as mulheres locais procuram iniciativas como essas para produzir e comercializar artesanato. As peças produzidas em Verbovka são exibidas pela primeira vez em galeria na *Modern Decorative Arts* em novembro de 1915 em Moscou, e conta com obras realizadas por artistas como Exter, Ivan Puni, e até mesmo Kazimir Malevich em colaboração com as artesãs.

Curiosamente, esta exposição precede por poucas semanas a famosa exposição 0.10, que se pretendia a última exposição cubofuturista e apresentava para o mundo o Suprematismo. Puni e Malevich, assim como outros artistas, tinham obras expostas em tal exibição, que se estende até o início de 1916. Ao seu final, artistas como Rozanova, Liubov Popova e Nadezhda Udaltsova abandonam o cubofuturismo e se unem a Malevich no grupo de trabalho suprematista. Tal grupo de trabalho acaba sendo a principal fonte de projetos para Verbovka, que em dezembro de 1917, realiza uma nova exposição de trabalhos em Moscou intitulada *Second Modern Decorative Arts Exhibition*, desta vez com 400 trabalhos realizados por dezesseis artistas em colaboração com as artesãs camponesas. Tecidos bordados, bolsas, cintos, almofadas, todos seguindo a linguagem da abstração geométrica suprematista.

Na figura 5 podemos notar um bordado desenhado por Popova, que traz as mesmas composições complexas da linguagem abstrata que a artista começava a forjar. As cores contrastantes que formam planos sombreados, assim como as formas circulares interrompidas por linhas retas remetem diretamente à série de pinturas que desenvolvia na época, *Painterly Architectonic*, e desenha um caminho claro para as obras que desenvolverá mais tarde em *Space Force Construction*.

Figura 5 - Bordado desenhado por Liubov Popova em 1917



Fonte: Douglas (1995)

O começo do século XX é o berço do design nos termos que opera hoje. Uma conciliação entre a produção artística e a produção de objetos industriais começa a ser forjada neste momento, tanto na Rússia quanto no resto da Europa. A arte do início do século produz o design como um subproduto, contudo, na Rússia pós-revolucionária o propósito de se projetar objetos difere do resto do mundo ocidental, onde o design servia para conformar um objeto industrial em um ritmo de moda e

consumo. A indústria russa, uma vez estatizada após a revolução, não serve mais para gerar lucros, e sim para produzir de forma eficiente e igualitária. Para isso também serve o design, como explica Varvara Stepanova:

Me perguntam pelo desenho. Qual o papel do desenho no projeto industrial de bens de consumo na construção do socialismo? Que o uso do produto seja democrático, igualitário na demanda e oferta, numa vivência diária adequada pelos esforços comuns na construção do socialismo. Em que linhas projetar? O desenho de produtos deve abraçar as ideias do futuro, antecipar necessidades e soluções na prática do uso, determinando o consumo pela qualidade, atemporalidade e funcionalidade, educando e restringindo. Um talher deve durar 100 anos. (STEPANOVA, 1923, p.54, tradução nossa)

Após a revolução, a dimensão política dos objetos foi colocada em evidência, a reformulação da vida cotidiana sob o socialismo também era material. O construtivismo, por exemplo, foi uma vanguarda artística que teve seu início poucos anos antes da revolução, com bases estéticas próximas ao cubofuturismo e ao suprematismo. Em um primeiro momento seu objetivo era retirar as artes das galerias e coloca-las a favor do proletariado. Após 1917 e, principalmente, após a guerra civil, os construtivistas viram a possibilidade de colocar projetos de objetos em prática, principalmente pela pobreza material que a Rússia enfrentava após a devastação da guerra e o corte das relações com outros países.

### **2.3 O CONSTRUTIVISMO RUSSO**

Para entender tal movimento, devemos considerar que pouco antes da revolução de 1917 uma revolução artística já estava em curso na Rússia com duas vanguardas radicais que buscavam romper com os padrões da arte: o suprematismo e o construtivismo. A primeira, liderada por Kazimir Malevitch, buscava romper com a arte representativa através da abstração geométrica, e as primeiras obras propriamente ligadas a essa vanguarda datam de 1913. Até a revolução de 1917, esta vanguarda se opunha à inserção da arte na práxis política (DE MICHELI, 2004, p.232). Amigo de Malevitch, Vladimir Tatlin buscava uma relação mais concreta entre a arte e a sociedade, acreditando que “só assim era possível apreender o espírito dos novos tempos” (DE MICHELI, 2004, p.235). Assim, Tatlin acaba por ser o responsável pelo nascimento do Construtivismo Russo, em 1915.

O período da Guerra Civil (entre 1917 e 1921) é tido para alguns autores como Lodder (1988) e Albera (2002) como o período de gestação do construtivismo. Isso

porque neste período os artistas que mais tarde viriam a escrever e assinar o Manifesto Construtivista, atuaram em medidas quase educativas que tinham como objetivo garantir a consolidação da Revolução de Outubro. Tais medidas consistiam em desenhar cartazes, panfletos e enfeitar prédios e ruas em datas comemorativas como primeiro de maio, e tinham como objetivo disseminar os ideais revolucionários. Para Lodder (1988. p. 49) este período é importante porque confere aos artistas experiência em agitação social e lhes proporciona uma ideologia revolucionária: o materialismo marxista.

A partir da década de 1920, o construtivismo busca coletivizar a arte, abolindo a pintura de cavalete, e prega a inserção do artista nas fábricas, a fim de reformular a produção e as relações de trabalho. Como fim da pintura de cavalete, podemos entender o fim da arte contemplativa que, para os construtivistas, perdera seu sentido histórico após ter funcionado como recurso visual da cultura ocidental desde a Renascença, se via sem valor diante de uma sociedade com justiça social. Como colocado por Martins (2003):

Indo à questão posta pelo construtivismo, a ideia de *morte da pintura* refere-se à possível extinção da arte como atividade especial e de bases artesanais, visto que mediante o termo *arte de cavalete*, Tarabukin e outros compreendem também todas as demais artes, literatura, teatro, música, etc. Deste modo, a *morte da arte* significa, no caso, a dissolução da arte na vida, e a elevação concomitante da qualidade geral desta a um valor equiparável ao da arte. (MARTINS, 2003, p. 60)

Com o fim da Guerra Civil em 1921, a atenção e força revolucionária abandona o *front* e se concentra na economia e na produção. Teóricos construtivistas como Nikolai Tarabukin e Boris Arvatov argumentam que a arte deveria trabalhar por “encomenda social”. Tal encomenda não atenderia o Estado ou instituições, mas as demandas do contexto histórico e classe social, compensando aquilo que a sociedade “quer” e “precisa”. A tal “dissolução da arte na vida” viria então de artistas que buscariam extrair elementos da teoria marxista, da engenharia e da prática industrial e aplicar em uma arte justificada socialmente.

A ideia de “encomenda social” está intimamente ligada à reconstrução do *byt*, uma vez que teóricos como Arvatov defendiam que o estilo cultural de uma sociedade é produto das construções materiais a sua volta. Similar à teoria de Trotsky, Arvatov considerava que as relações coletivas ou individuais com os objetos eram determinantes para as relações sociais. Portanto, o artista precisaria atuar dentro do

processo de produção industrial, produzindo objetos para o novo *byt* atendendo à “encomenda social” e recriando tais relações com os objetos.

Não se deve confundir o construtivismo com uma arte decorativa geométrica e abstrata. O construtivismo atribuía à arte a tarefa de educar a população nas ideias socialistas, operando na “dimensão social das práticas artísticas”. A arte tinha, portanto, o papel de organizar a vida, e não de decorá-la (ALBERA, 2002, p. 169). Um segundo aspecto importante referente ao construtivismo é que a vanguarda se colocava como uma arte de uma sociedade coesa, como lembra Jhon E. Bolwt (1989):

Durante a década de 1920, seja em Moscou, Berlim, Budapeste ou Varsóvia, poderia ter se falado sobre a pintura construtivista, uma placa construtivista, um edifício construtivista, uma cadeira construtivista, um vestido construtivista, um design de palco construtivista, uma capa de livro construtivista, mesmo um jardim construtivista. Isso normalmente não era o caso com movimentos de arte imediatamente anteriores ao construtivismo. Não havia arquitetura cubista, não havia cadeiras simbolistas, não havia vestidos realistas. Mas antes disso, na era do Alto Renascimento ou da Antiguidade Clássica, por exemplo, um termo artístico ou estético era frequentemente aplicável a empreendimentos culturais fora da pintura, escultura e arquitetura. Pode-se, de fato, referir-se ao mobiliário renascentista ou ao design do vestido clássico, na medida em que as sociedades assim designadas parecem ter sido coesas, integradas, inteiras. O século XIX, com fragmentação social, política e artística, destruiu essa totalidade. O construtivismo tentou sintetizar as artes de novo, para colocar juntos novamente os pedaços daquele herói vitoriano. (BOLWT, 1989, p. 203, tradução nossa)

O objetivo dos artistas não era decorar objetos que já existiam, mas educar o consumidor final nos ideais da revolução, organizando a vida cotidiana. Por exemplo, o projeto de forno de Vladimir Tatlin em aparência não diferia tanto dos fornos convencionais da época, porém era extremamente econômico (precisava apenas de seis troncos de madeira para funcionar), possuía uma câmara hermética que mantinha água e alimentos aquecidos por até trinta horas, além de manter o ambiente aquecido a aproximadamente 21° C, por até quarenta e oito horas. Este forno tocava então em dois problemas da vida cotidiana da época: a dificuldade de obtenção de lenha nas cidades russas, já que era econômico, e no aquecimento da casa por longos períodos, uma vez que o inverno russo pode chegar até -50° C. (KIAER, 2005. p. 73).

Para Arvatov, o construtivismo deveria ser um movimento em direção à transparência da conexão entre sua forma material e o seu propósito (KIAER, 2005, p 90). O processo de produção do objeto construtivista ideal seria totalmente pensado para a função principal do objeto, racionalizando a relação com tais objetos. Neste contexto a indústria era o meio pelo qual a arte atingiria as massas e reconstruiria o

*byt*. O fogão de Tatlin é o exemplo perfeito de como os construtivistas buscavam resolver dois problemas: trazer soluções para pobreza material que a Rússia enfrentava, produzindo objetos simples do cotidiano que atendessem as necessidades imediatas da população; ao mesmo tempo em que apresentava um projeto anti-fetichista, racional, que buscava transformar as relações com o objeto, e assim, promover o *novy byt*.

O construtivismo deu origem a muitos projetos, mas poucos objetos finalizados, e isso se deu principalmente porque a indústria não estava preparada para receber os artistas da forma necessária para que os ideais construtivistas fossem concretizados. Depois de anos de Guerra Mundial e Civil, e do corte de contatos com as outras nações industrializadas, a escassez de material dominava toda a atividade russa, e a indústria recém-estatizada lutava para produzir de forma eficiente na instável economia pós-revolucionária.

### 3. A PRIMEIRA ESTAMPARIA ESTATAL SOVIÉTICA

A indústria têxtil na Rússia pré-revolucionária era um dos setores mais importantes e desenvolvidos, já que, a partir de 1870, em uma tentativa de modernizar o país, o czar Alexandre I permitiu que indústrias têxteis inglesas e francesas construíssem polos industriais em Moscou e Ivanovo. Assim, estas indústrias funcionaram com mão de obra russa, que por sua vez era mais barata que a mão de obra inglesa ou francesa, já que na Rússia pré-revolucionária as leis trabalhistas eram bastante flexíveis. (KUPERUS, 2010, p. 102). Porém a produção ficou estagnada durante os anos de Guerra Civil, o que causou uma grande escassez de tecidos por todo o território russo. Em 1923 a indústria tentava se recuperar, mas encontrava grandes dificuldades já que seus equipamentos estavam ultrapassados e as ligações com Paris, principal fonte de padrões para estampas, haviam sido cortadas.

Foi então que uma única fábrica se abriu para os artistas construtivistas. A Primeira Estamparia de Algodão Estatal (*First State Cotton-Printing Factory*), ou Fábrica *Tsindel*, como era chamada antes da revolução, era uma grande fábrica localizada às margens do Rio Moscou e tinha como mais novo diretor Aleksandr Arkhangelkii, que havia acompanhado os muitos discursos e publicações construtivistas que declaravam que “o novo artista-construtor de vanguarda tinha a chave para melhorar a qualidade e a competitividade da indústria soviética” (KIAER, 2005, p.90).

Desta forma, em junho de 1923, Arkhangelnskii lança um convite para que artistas venham trabalhar na fábrica. A fábrica era mais convidativa às mulheres construtivistas do que aos seus colegas homens já que a indústria têxtil, na Rússia e em outros países industrializados, era uma área de trabalho predominantemente feminina, em 1914 as mulheres constituíam 63% da força de trabalho na indústria têxtil russa (KUPERUS, 2010, p. 102). Liubov Popova e Varvara Stepanova começaram a trabalhar para a Primeira Estamparia de Algodão Estatal no outono de 1923, no entanto não podemos nos deixar levar pela impressão de que foram escolhidas apenas pelo seu gênero, ambas tinham grandes credenciais construtivistas, e já eram bastante conhecidas em Moscou por terem criado cenários e figurinos para peças de Vsevolod Meierhold, diretor de teatro de vanguarda, cujas peças tinham bastante repercussão na mídia.

A princípio muitos construtivistas se posicionaram contra o trabalho na Estamparia, pois não se distanciava muito do trabalho tradicional de artes aplicadas, e seu caráter “decorativo” era superficial na reestruturação da sociedade, fugindo dos ideais construtivistas. Porém Popova e Stepanova viram no convite uma chance única e imediata de por projetos construtivistas em prática. O fato do processo produtivo das estampas das duas artistas não se diferenciar muito do processo tradicional de estamparia talvez tenha sido um dos motivos pelos quais seus projetos foram os únicos projetos construtivistas a entrar realmente na produção em massa e chegar às mãos do consumidor final, no entanto isto não diminui o caráter construtivista do trabalho. Popova e Stepanova trabalharam arduamente para entender os desejos do consumidor, e para estabelecer uma relação direta entre o processo produtivo e “o que acontece com o tecido quando sai da fábrica” (KIAER, 2005, p.94), de forma que permitisse criar uma interdependência da estampa com a modelagem das roupas que seriam feitas com o tecido. Criar estampas pensadas para produto final tridimensional, de maneira a entender o consumidor moderno e, assim, moldar uma nova forma de consumo antifetichista, era, de forma mais genuína, estabelecer a transparência descrita por Arvatov.

Um dos desafios para as artistas construtivistas ao ingressarem na Primeira Estamparia de Algodão Estatal foi trabalhar com padrões pequenos e de fácil repetição. A fábrica trabalhava principalmente com estamparia rotativa por cilindro (KIAER, 2005, p. 95), porém suas máquinas estavam ultrapassadas e seus cilindros eram demasiadamente estreitos, o que limitava o trabalho das artistas. No começo de seu trabalho para a fábrica, Popova e Stepanova se dedicaram fortemente aos estudos sobre estamparia têxtil, buscando formas de driblar tais limitações. Decidiram trabalhar com formas simples e geométricas, que atendiam aos critérios estéticos construtivistas e eliminavam o toque individual ao trabalho, dando sentido mecanizado e individual aos padrões.

As artistas consideravam que a noção de design têxtil para o novo homem e mulher soviéticos deveria conecta-los com a comunidade internacional e com a civilização industrial, portanto optaram pelo uso de formas abstratas e geométricas, desprovidas de temas étnicos ou folclóricos, além de simbolizar a “emancipação e a mobilidade”, por isso o frequente uso de efeitos cinéticos (YASISKAYA, 1983, p 5)

Tais formas geométricas também agregavam um significado específico às estampas: geometria, neste período, era associada às máquinas e aos trabalhadores industriais, que neste contexto pós-revolucionário, deviam estar no centro da produção soviética. Decidiram também trabalhar com uma gama limitada de cores, a fim de reduzir os custos da produção. Estas decisões atribuíram às estampas um caráter coletivo, criando uma relação direta entre o consumidor final e a produção.

As estampas de Popova e Stepanova elevam o projeto gráfico que promovia o *novy byt* a um outro nível. Os padrões têxteis das artistas abandonam os motivos florais populares na Europa e amplamente difundidos pelo *Arts and Crafts*, que para elas estavam ligados ao velho mundo burguês, e abraçam o abstracionismo geométrico. Não apenas para se alinhar às bases estéticas da vanguarda construtivista, que era fruto do cubo-futurismo, mas para se aproximar do trabalho e do trabalhador. Nas estampas, símbolos da siderurgia e válvulas de vazão de água, se transformavam em elementos gráficos de composição. Em suas obras, Popova e Stepanova colocavam o trabalhador como protagonista, e sobretudo, educavam os consumidores sobre a importância da indústria e da produção em massa.

No período pós-revolucionário, a indústria é estatizada e a produção em massa já não serve mais para gerar lucros, ganhando um novo significado. Na realidade russa do início da década de 1920 o trabalhador urbano e rural vive uma extrema escassez material, a pobreza em todo o território russo era extrema. Então sob o socialismo, a indústria é um modo de produzir para todos de maneira eficiente e rápida, garantindo o padrão de qualidade. É nesse sentido que o trabalho manual, único e adornado, produzido para poucos, fica para trás. Além do uso da forma geométrica para celebrar o trabalhador e a indústria, as artistas usaram as formas para criar efeitos ópticos, brincando com transposições de grades e padrões de frente e fundo.

### **3.1 LIUBOV POPOVA**

Liubov Popova nasceu em 24 de abril de 1889, em uma família de comerciantes, na cidade de Ivanovskoe, próxima à Moscou. Seu pai era um grande apreciador de música e teatro muito conhecido nos círculos de filantropos. Popova e seus irmãos foram educados em casa até que a família se mudou para Moscou em 1906, onde Popova pode estudar por dois anos no Departamento de Literatura do colégio

Alferova. Aos dezoito anos começou a estudar pintura no estúdio de Stanislav Zhukovsky, e depois no estúdio de Konstantin Yuon. Durante o fim da década de 1900 e o início da década 1910, Popova visitou muitas cidades da Rússia antiga entrando em contato com o trabalho de Mikhail Vrubel em Kiev, e com a pintura e arquitetura tradicionais da russas (SARABIANOV, 1980 p. 42)

Figura 6 - Liubov Popova em seu estúdio, fotografada por Alexandr Rodchenko em 1919



Fonte: Site International Chamber of Russian Modernism<sup>3</sup>

Em 1910 fez sua primeira viagem pela Itália, onde entrou em contato com obras de Giotto e Pinturicchio, marcando o início do seu interesse por arte moderna. Em 1912 começou a trabalhar no estúdio conhecido como The Tower, onde se aproximou de Vladimir Tatlin. No mesmo ano foi apresentada às obras de Sergei Shchunkin, e,

---

<sup>3</sup> Disponível em <<http://www.incorm.eu/popova.html>> Acesso em março de 2019.

influenciada pela arte moderna francesa, partiu para Paris, onde trabalhou no estúdio La Palette, estúdio dos artistas cubistas Henri Le Fauconnier e Jean Metzinger, entre 1912 e 1913 (KIAER, 2005, p. 95). Ao voltar para Moscou, continuou a pintar intensamente, usando os estúdios de Tatlin e Alexei Morgunov. Neste último, conheceu e se tornou grande amiga de Alexandr Vesnin.

No fim de 1914, expos pela primeira vez suas obras em Moscou junto ao grupo Jack of Diamonds. Tais obras demonstravam o interesse da artista por cores vibrantes e pela dinâmica, apesar de preservar estruturas tradicionais russas (SARABIANOV, 1980 p. 42). No início da década de 1910 o grupo Jack of Diamonds combinava neo-primitivismo com cubismo francês, logo desenvolvendo seu próprio estilo cubista. Popova acompanhava essa tendência da pintura moscovita, porém interpretando a sua própria maneira, aplicando conhecimentos que havia adquirido nos estúdios de Metzinger e Le Fauconnier.

Figura 7 - The Traveler, Liubov Popova, 1915



Fonte: Sarabianov (1980)

A partir de 1913, Popova passou a desenvolver sua própria linguagem, muito rápida e lógica, e apesar de perseguir seus próprios meios, seus estudos acompanhavam o trabalho dos colegas mais velhos, sobretudo Tatlin e Aleksandr Rodchenko, cujas pesquisas se tornaram centrais para seu trabalho e sua vida (SARABIANOV, 1980 p. 43). À medida que Popova avançava em suas pesquisas sobre o espaço e dimensões planas, mais se distanciava da pintura figurativa e se aproximava da pintura não-objetiva. Apesar de ter um trabalho marcado pelo cubismo de Braque e Picasso, podemos notar em sua tela de 1915, *The Traveler* (Figura 7), que Popova usa linhas e ângulos para conferir ritmo à pintura. Para Sarabianov (1980 p.43), em contraste à trabalhos puramente cubistas, Popova usa este efeito, não para fragmentar a figura, mas para criar um organismo autônomo.

Em 1921 Popova se uniu ao grupo de construtivistas pelo seu interesse em realizar sua obra em espaço tridimensional, aplicando seu saber artístico à fins práticos. Popova estava determinada a usar a arte na construção de um novo ambiente socialista, projetando novos objetos para o cotidiano e para a produção em massa. Neste ano, Popova trabalhou com Vesnin na criação de cenários para a produção teatral do diretor Vsevolod Meierhold “O fim do capital”, e na criação de cenários e figurinos para a peça “O corno magnífico” do mesmo diretor.

Neste período, Popova lecionava a disciplina de cor no curso básico das *Vkhutemas* e reivindicava que os alunos tivessem uma oficina de produção na escola, para que houvesse um elo concreto com a indústria. Infelizmente naquele momento pós-revolucionário a indústria soviética lutava para manter a estabilidade na difícil economia da época, e não poderiam abrir as portas para novos artistas criadores.

Entre 1923 e 1924 Popova desenhou vestidos elegantes em tecidos de algodão, cujas estampas ela mesma e Stepanova haviam desenhado enquanto trabalhavam na Primeira Estamparia de Algodão Estatal no mesmo período, transformando-as em objetos tridimensionais e tentando intervir diretamente na indústria de roupas soviética. Os vestidos de Popova se assemelhavam bastante com os da moda ocidental da época que apareciam nos periódicos de moda. Por ter o estilo solto preso à cintura, que era muito popular no início da década de 1920, são chamados muitas vezes de “vestidos melindrosa construtivistas”.

Popova desenhou tais vestidos para satisfazer à demanda dos consumidores pela elegância que faltava nos produtos soviéticos. Ao fazê-lo, Popova estabeleceu um confronto entre o produto racional da indústria socialista e o fetiche da mercadoria, apontando que as fantasias e desejos individuais construídos sob o capitalismo não desaparecem imediatamente em uma sociedade socialista. Esses projetos de roupas de Popova não são projetos comerciais rotineiros, nem marginais à sua prática construtivista, pelo contrário, eles oferecem uma compreensão mais expandida do objeto construtivista.

Figura 8 - Vestido desenhado por Popova, 1923



Fonte: Kiaer (2005)

Os vestidos (figura 8) de Popova não são feitos de tecidos caros e indisponíveis, nem tem cortes e modelagens complicado, mas feitos a partir dos tecidos com suas próprias estampas que haviam sido produzidos em massa, e estavam disponíveis em toda a União Soviética, e as modelagens recriavam os efeitos da moda ocidental de maneira muito simplificada. Eram vestidos prontos para a produção em massa e que atendiam a demanda do consumidor.

### 3.2 VARVARA STEPANOVA

Figura 9 - Varvara Stepanova em sua mesa de trabalho, fotografia de Alexandr Rodchenko, em 1924



Fonte: Guia da exposição "Modern Couples", galeria Barbican Centre<sup>4</sup>

Varvara Stepanova era cinco anos mais nova que Popova, e sua origem não era tão privilegiada. Nascida em 9 de novembro de 1894, em Kaunas na Lituania, vinha de uma família camponesa produtora de trigo. Almejando uma formação superior para a filha, seu pai a envia para Kazan, onde Stepanova passa a morar com a tia e, a partir de 1910, começa a estudar na Escola de Belas Artes. É neste período que conhece Aleksander Rodchenko, que será seu companheiro pelo resto de sua vida. Em 1913 o casal se muda para Moscou, onde vivem em um apartamento alugado por Kandinsky. Entre 1913 e 1914 Stepanova continua estudando pintura na Escola de Artes Industriais Stroganov, ao mesmo tempo em que trabalhava como secretária em uma fábrica.

<sup>4</sup> Disponível em <<https://www.barbican.org.uk/sites/default/files/documents/2018-07/Modern%20Couples%20Immunity%20from%20Seizure.pdf>> Acesso em março de 2019.

Entre 1913 e 1918 sua produção artística é bastante variada, trabalhou com colagens, ilustrações e edições de livros, e participou de algumas exposições. Grande admiradora dos poetas futuristas, em 1919 produz poesias *zaum* onde escrevia palavras que soavam um pouco absurdas juntas, em meio a grandes formas geométricas brilhosas pintadas a mão livre. No mesmo período, Stepanova trabalha em uma série de pinturas em que ela cria figuras dinâmicas a partir da intersecção de linhas e círculos, como observamos na figura 10. Apesar de ser possível observar uma linguagem suprematista, notamos que o uso desta linguagem é bastante figurativo e tradicional.

Figura 10 - Billiard Players, Varvara Stepanova, 1920



Fonte: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza<sup>5</sup>

Stepanova e Rodchenko participaram ativamente das movimentações políticas de Outubro de 1917, e a partir da revolução, Stepanova volta sua produção gradativamente para uma arte que fosse social e acessível às massas. Em 1923, ela e Rodchenko passam a editar a revista *Lef* (sigla para Frente Esquerda das Artes), que seria um catalizador de produções construtivistas. Já em 1921 Stepanova foi um dos membros fundadores do Grupo de Trabalhos Construtivistas no *Inkhuk* (Instituto de Cultura Artística), que mais tarde viria a publicar o primeiro Manifesto Construtivista. Ela era uma escritora muito mais prolífica que Popova e durante toda

<sup>5</sup> Disponível em < <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/stepanova-varvara-fedorovna/billiard-players>>. Acesso em junho de 2018.

a década de 1920 trabalhou no *Inkhuk* como arquivista e teórica do construtivismo, mantendo registros cuidadosos de exposições de vanguarda e proporcionando trabalhos teóricos e publicando diversos ensaios.

Em 1922 é admitida para desenhar estampas para a antiga fábrica Tsindel, juntamente com a colega Liubov Popova, que conhecera anos antes, e com quem já havia trabalhado. No ano seguinte assume os trabalhos como mestre de composição na Faculdade Têxtil do *Vkhutemas*, departamento que até então havia se voltado somente para as tecnologias têxteis. A partir da admissão de Stepanova, o departamento assume um caráter vinculado ao design, incorporando novas disciplinas. Para atender a demanda desses novos conhecimentos, algumas aulas eram ministradas na Primeira Estatal Têxtil, onde trabalhava com Popova.

Figura 11 - Desenhos da *prozodezhda* de Stepanova, 1923



Fonte: Kiaer (2005)

Em 1923 Stepanova publica na *Lef* um artigo chamado “A Roupas de Hoje é a Roupas de Produção”, onde afirma com dureza que a moda ficaria para trás, sendo uma representação do mundo burguês, e sugerindo o uso *prozodezhda* (roupa de produção), que seria uma roupa desenhada de acordo com sua função, sem decorações ou ornamentos. O artigo foi publicado com desenhos feitos por ela de como seriam essas roupas. São desenhos geométricos e rígidos, sem diferenças para

os gêneros (figura 11). A *prozodezhda* também aboliu as preferências estéticas individuais ou diferenças sociais, enfatizando seu papel prático.

Os desenhos são achatados, mecânicos e matemáticos, compostos por formas geométricas e, na ocasião dos desenhos para o artigo, são uniformes esportivos, as diferenças cores e faixas não são ornamentais, estando justificadas pela necessidade de diferenciação de times em campo. Em todo o trabalho de Stepanova notamos um movimento em busca da roupa sem gênero. Esse interesse sugere uma vontade consciente de resistir aos sinais convencionais de desigualdades entre gêneros, e está presente na maior parte dos projetos construtivistas.

#### 4. ANÁLISE DAS ESTAMPAS

No início da década de 1920 existiam dois principais periódicos de moda circulando na União Soviética: a *Housewife's Magazine*, uma revista que combinava dicas práticas domésticas com discussões sobre direitos das mulheres, e que pode voltar a ser publicada em 1922 graças à Nova Política Econômica; e sua contrapartida estatal, a revista *Atelier*, que trazia em suas páginas ilustrações da moda ocidental. Os tecidos recomendados pelos periódicos – crepe, lã, cashmere – eram muito caros e de difícil acesso na Rússia, e os modelos eram demasiadamente complicados para serem reproduzidos por costureiras domésticas. Assim como no mundo ocidental, a indústria do vestuário russa pré-revolucionária era praticamente inexistente, apenas 3% das roupas eram produzidas pela indústria, o resto era feito em casa ou encomendado em oficinas de costura.

A indústria têxtil estava estagnada desde 1917, e nem os tecidos mais simples estavam disponíveis, já que as relações com outros países seguiam cortadas. Há registros de roupas desenhadas por Nadezhda Lamanova feitas a partir de cortinas, lençóis e toalhas de mesa que seriam materiais já existentes (KIAER, 2005. p. 126). Este foi o cenário encontrado por Popova e Stepanova em 1923 quando começaram a trabalhar na Primeira Estamparia Estatal Soviética, fazendo com que as artistas iniciassem uma coleta de roupas de cama que haviam sido saqueadas de casas de aristocratas após a Revolução, para que assim tivessem material para imprimir suas estampas (SESC, 2018. p. 89).

Liubov Popova e Varvara Stepanova chegaram à Fábrica advindas de origens distintas e com trabalhos distintos, porém, ao desenharem as estampas chegaram a um consenso de que os padrões feitos por elas deveriam ser bastante simples, econômicos, e geométricos, não só pelos motivos estéticos construtivistas, mas também pelas limitações impostas pela situação econômica e pelos ultrapassados equipamentos da fábrica. Quando começaram seu trabalho na fábrica escreveram um memorando, que foi entregue à administração, exigindo que seu trabalho não se limitasse ao laboratório criativo da fábrica, ambas estavam cientes dos problemas que encontrariam em uma indústria em que o papel do artista estava firmemente ligado à decoração e artes aplicadas. As exigências encontradas no memorando são:

- Participação no setor de produção com direito a votar nos planos e modelos de produção, aquisições e contratação de profissionais para trabalhos artísticos.
  - Participação no laboratório químico para observar o processo de tingimento.
  - Produção de block-printed de acordo com nossos pedidos e sugestões.
  - Estabelecer contato com as oficinas de costura, casas de moda e revistas.
  - Realizar trabalhos de propaganda para a fábrica através de anúncios em jornais e revistas. Ao mesmo tempo contribuir para o design de vitrines.
- (LODDER, 2010, tradução nossa)

Com essas exigências as artistas esperavam deixar clara a sua posição como “artistas-construtoras”. Segundo o manifesto construtivista, artistas deveriam combinar suas habilidades avançadas em análise artística com competências científicas e tecnológicas de organização com o intuito de dinamizar as tradicionais e ultrapassadas práticas da indústria soviética, só assim, interferindo de forma direta nos processos de produção, poderiam criar objetos utilitários que realmente modificassem a vida cotidiana.

Em janeiro de 1924, Stepanova escreve para *Inkhuk* relatando sobre o trabalho na fábrica, e neste relato descreve como suas principais metas:

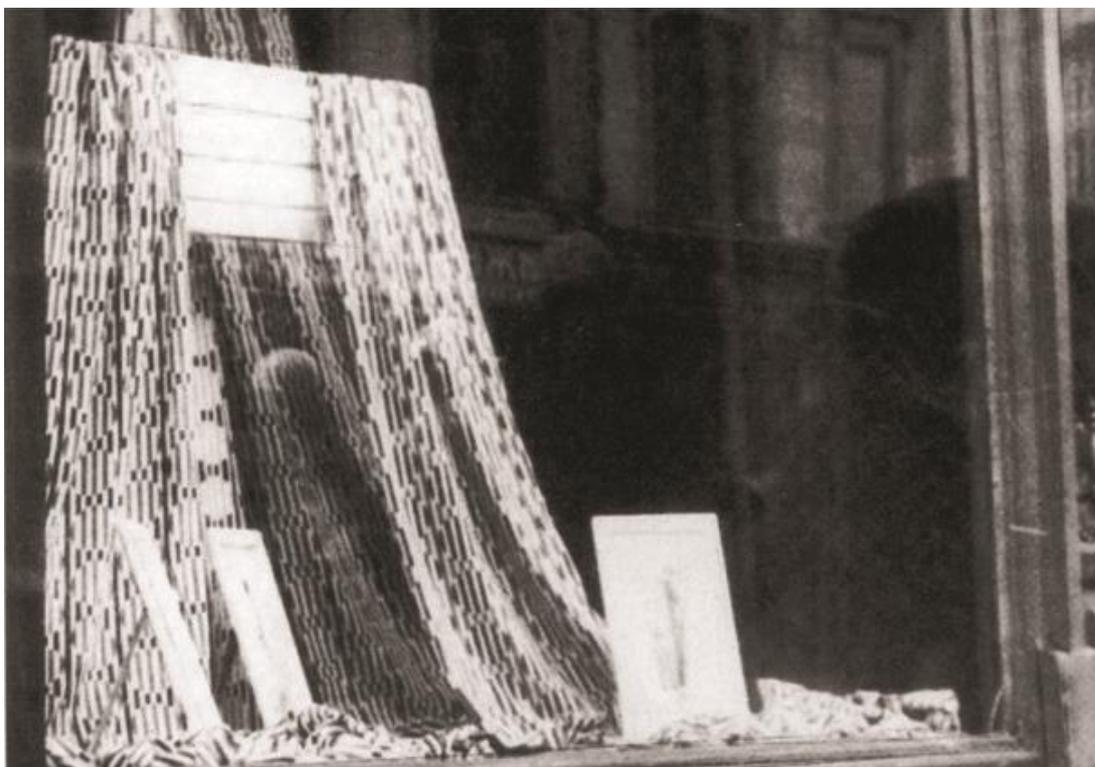
“a erradicação do ideal firmemente inserido em relação ao alto valor artístico do desenho feito a mão como imitação da pintura; a luta contra a concepção naturalista em favor da geometrização da forma, e a propagação das metas industriais construtivistas.” (Ibidem, tradução nossa)

Isso demandava um alto apoio e compromisso por parte da fábrica, o que não se verificou. Além disso, quando Stepanova rejeita o valor do “desenho feito à mão como imitação da pintura”, ela se refere a uma crítica que ela e a colega receberam da administração da fábrica por usarem régua e compassos em seus projetos, sugerindo que o faziam por não saberem desenhar (KIAER, 2005, p. 98). E ainda quando fala da “concepção naturalista” se refere aos padrões florais, muito comuns na Rússia naquela época, que na visão das artistas, remetia aos valores burgueses pré-revolucionários.

Os padrões desenhados pelas artistas foram criados, sobretudo para estampar tecidos de roupas femininas. Embora não seja nenhuma surpresa para nós falar de estampas geométricas hoje, no início da década de 1920 não era nem um

pouco comum ver esse tipo de padrão estampando vestidos da moda. De forma que, para habituar a consumidora final, nas vitrines das lojas, junto aos tecidos, encontravam-se expostos croquis de vestidos com as estampas construtivistas (KIAER, 2005, p. 117), sugerindo formas de usar e provando que esses padrões eram tão vestíveis quanto os antigos padrões florais (figura 10).

Figura 12 - Fotografia de uma estampa de Stepanova em uma vitrine em Moscou, por Rodchenko, 1924



Fonte: Kiaer (2005)

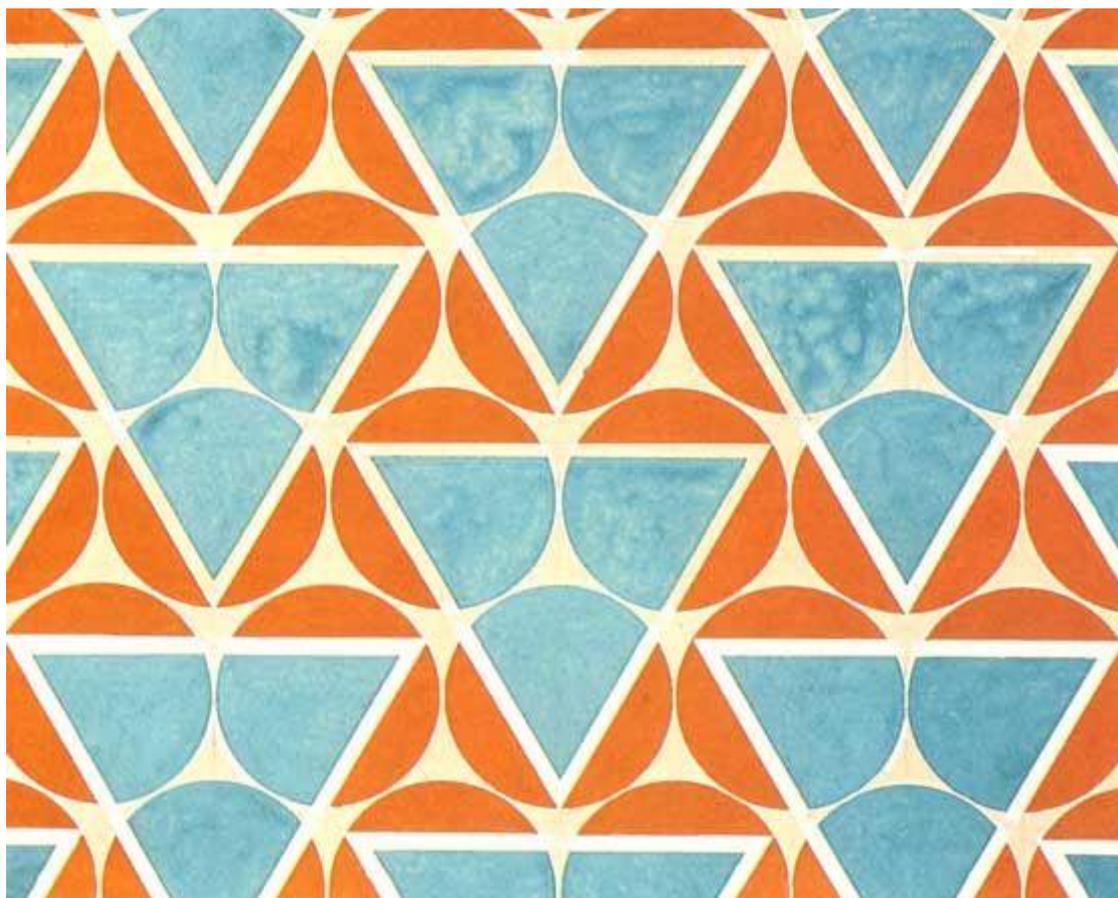
As duas artistas construtivistas percebem uma forma de levar os ideais da revolução para uma parcela da população que era majoritariamente analfabeta, mais conservadora e menos politizada: as mulheres. A emancipação feminina foi prioridade durante os primeiros anos do governo bolchevique, que a via como o primeiro passo para a reformulação da vida cotidiana. Existiram muitas estratégias para reeducar as mulheres, que participavam em menor número dos sindicatos, e ainda estavam fortemente ligadas à igreja e ao ambiente doméstico. Varvara Stepanova e Liubov Popova viram no trabalho na Primeira Estamparia Estatal a oportunidade perfeita de criar de maneira gráfica formas de atingir diretamente as mulheres.

#### 4.1 CELEBRANDO A INDÚSTRIA

Popova e Stepanova estavam familiarizadas com a base estética construtivista, e pela geometria buscavam retirar o toque individual do artista, onde o adorno transformava o produto em único e para poucos, racionalizando e socializando o objeto produzido. Uma vez que se reorganizava a sociedade em busca de construir uma nova relação anti-fetichista com o objeto, era preciso reeducar a população dentro dos novos ideais. Assim, as estampas desenhadas pelas artistas adotam uma linguagem geométrica abstrata em busca de celebrar os novos valores da sociedade, abandonando os padrões florais e orgânicos herdados pelo movimento *Art Nouveau*, que ainda vigorava na Europa Ocidental. Se sob o socialismo a qualidade de vida se elevaria e se equipararia à arte, não seria mais necessário contemplar o romantismo dos florais burgueses, estes dariam espaço ao abstracionismo geométrico e mecânico da nova vida cotidiana.

A indústria e a máquina tinham uma grande importância na reconstrução da sociedade, uma vez que não existiam mais para gerar lucros, e sim para propiciar uma produção rápida e igualitária, resolvendo os problemas materiais da população. Indústria e máquina passam a ser sinônimos de produção para todos e democracia, portanto é comum encontrarmos em obras do período a celebração destes novos significados, e as estampas de Popova e Stepanova não ficam de fora. As artistas buscaram referências em plantas técnicas arquitetônicas e as traduzem para elementos gráficos em seus tecidos para educar a população sobre a importância da produção em massa.

Figura 13 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924



Fonte: Dabrowski (1991)

Na figura 13 podemos observar um dos padrões produzidos por Varvara Stepanova, onde as formas dos círculos e dos triângulos sobrepostas nos lembram a simbologia utilizada na pneumática e hidráulica. A artista retirou tais elementos de plantas técnicas para construir um padrão abstrato sem deixar de celebrar a indústria. Além disso, a artista constrói a estampa utilizando apenas duas cores além da própria cor do tecido, o branco, que foi utilizada aqui como fator organizacional da estampa, equilibrando todos os elementos. Stepanova usa neste padrão cores complementares conferindo dinamismo à estampa. O rapport se repete de forma saltada, dando mais complexidade à estampa.

Figura 14 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924

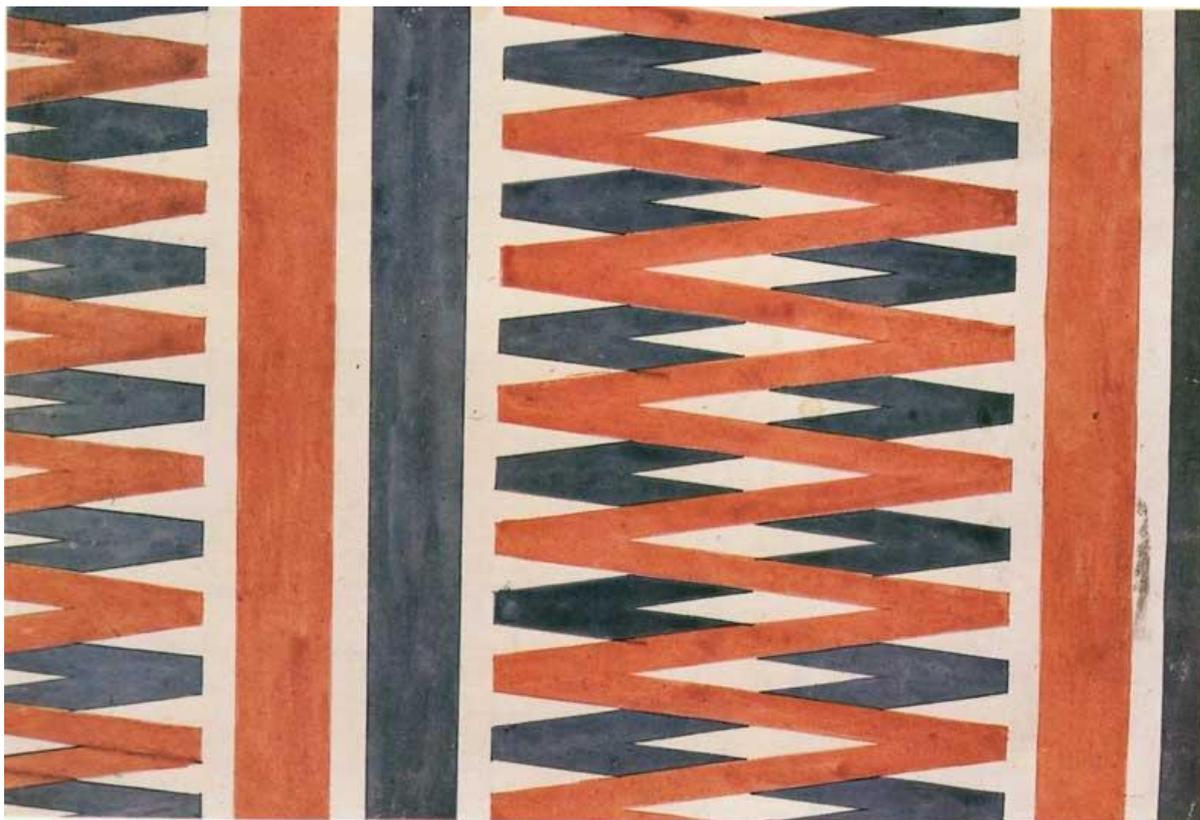


Fonte: SESC (2018)

Da mesma forma, Stepanova emprega na figura 14 a linha azul interrompida por linhas menores pretas, que lembram sinais usados na indústria hidrelétrica. Mais uma vez a artista aplica conceitos da indústria de forma sutil para construir um padrão gráfico não figurativo. A eletrificação de toda a Rússia era uma das promessas do governo de Lenin, e foi um tema bastante explorado e celebrado nas obras das artistas. Nesta estampa fica bastante claro que este era o tema tratado, como também das estampas que veremos a seguir. Observa-se novamente a importância que a utilização da cor branca do tecido exerce, dando espaço para que as cores azul e preta interajam entre si.

Na figura 15 podemos observar mais uma vez o tema da eletrificação transmitido pelas linhas em zigue e zague que destroem a estática do desenho, enquanto as linhas retas conferem estabilidade ao padrão. Liubov Popova escolheu tons de azul e vermelho que criam um contraste por temperatura e intensificam a ideia de energia. A figura 16 é uma página da revista *Lef* publicada em 1924 para celebrar os trabalhos de Popova após sua morte. Podemos notar que abaixo deste mesmo padrão está escrita a frase “desenhados para tecidos leves”, o que indica que Popova desenhou o padrão pensando no produto final, o que pode justificar a escolha por cores não tão chamativas. Além disso, é possível que a artista estivesse pensando no efeito óptico causado pela estampa, que, em um tecido leve com movimento, teria mais intensidade.

Figura 15 - Estampa de Liubov Popova, 1923



Fonte: Lodder (2010)

Figura 16 - Pagina Lef 2, 1924



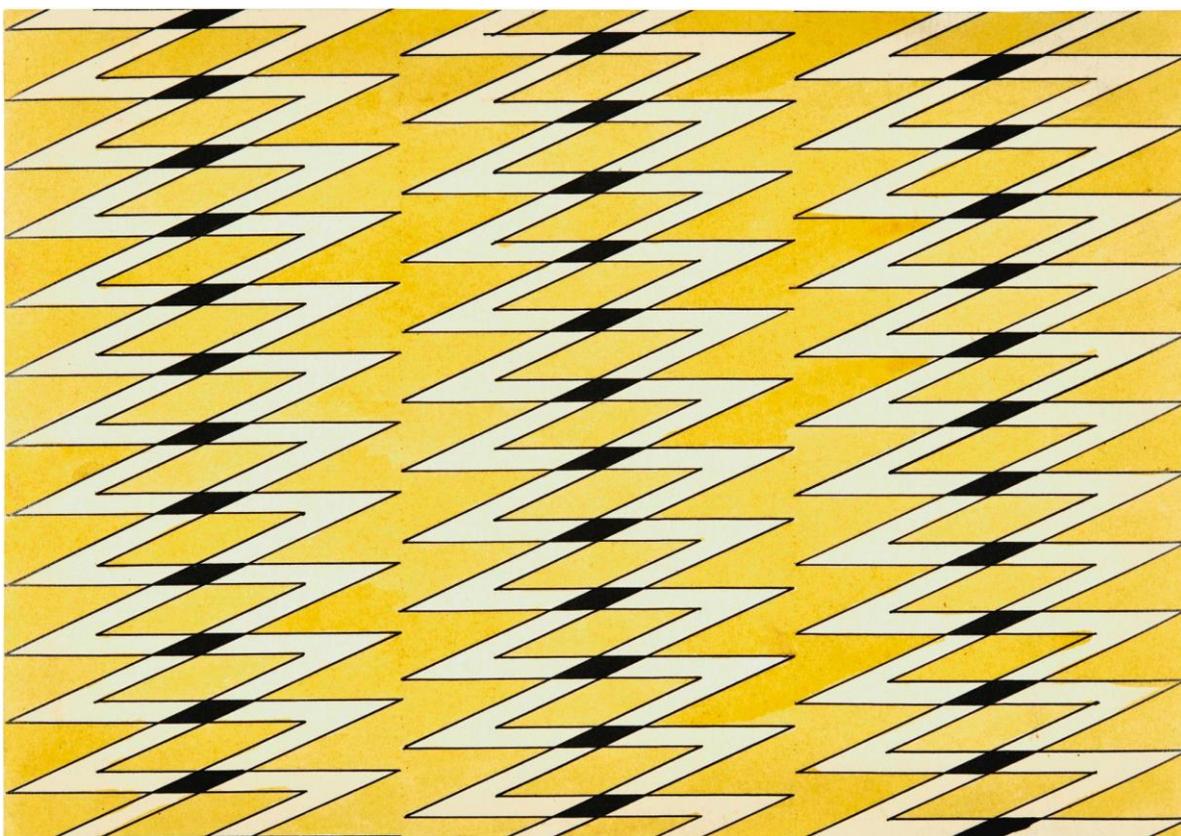
Fonte: Revista Frente de Esquerda N.2 (1924)<sup>6</sup>

6

Disponível em  
[http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/imagesbk/RP364/002/M5050\\_X0031\\_PER\\_RP03641924002.pdf](http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/imagesbk/RP364/002/M5050_X0031_PER_RP03641924002.pdf) Acesso em maio de 2019.

Na figura 17 podemos observar mais uma vez o tema da eletrificação, desta vez a cor amarela saturada comunica tão bem a temática quanto as linhas em zigue zague. Nesta estampa não identificamos nenhum símbolo específico da indústria, mesmo assim, o padrão celebra a eletrificação. Nesta estampa o branco tem um papel fundamental na construção das figuras, atuando de forma ativa, enquanto o preto fica com a função organizacional. O rapport é salteado de forma muito sutil, imperceptível para olhos não treinados, porém é este elemento quase imperceptível que confere à estampa o movimento necessário, que, tal como a escolha de cores, transmite energia e movimento, construindo a narrativa e comunicando de forma perfeita a importância do tema para o consumidor final.

Figura 17 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924



Fonte: Kiaer (2005)

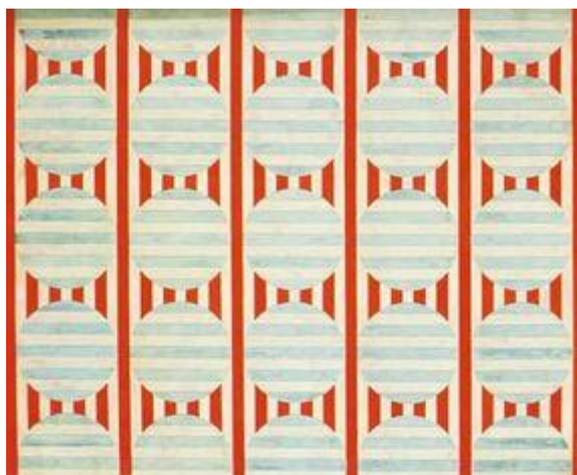
## 4.2 USO DE CORES

Quando Popova e Stepanova começaram a trabalhar na Primeira Estamparia Estatal Soviética em 1923 os corantes naturais começavam a ser trocados pelos corantes sintéticos. Até então os corantes utilizados eram naturais, extraídos principalmente de plantas ou animais, eram pouco uniformes e não tinham boa resistência à luz e a lavagens. Em 1918 a cor magenta é sintetizada na Alemanha, tornando possível alcançar todas as cores do círculo cromático. Mais baratos e em uma gama muito maior de cores disponíveis, os corantes sintéticos rapidamente tomam conta do mercado.

Ao mesmo tempo iniciam-se estudos cromáticos sobre interação entre as cores e solidez de corantes. Uma das pessoas a se debruçar sobre o assunto foi Lyudmila Mayakovskaya, irmã mais velha do poeta Vladimir Mayakovsky. Mayakovskaya foi mestra de colorimetria nos Vkhutemas, e juntamente com Liubov Popova realiza um extenso estudo sobre pigmentos sintéticos para fibras têxteis. Em 1923 realiza diversas viagens para a Alemanha, onde visita o complexo industrial Polytex e tem a oportunidade de estudar o comportamento de corantes em parceria com Josef Albers.

Tais pesquisas são utilizadas por Popova e Stepanova em seu trabalho na fábrica, onde usam cores saturadas para criar efeitos ópticos, e também como elementos narrativos. Como veremos a seguir, alguns esboços demonstram até mesmo estudos do comportamento das cores feitos pelas próprias artistas a fim de criar movimento e dinamismo entre os padrões de frente e de fundo das estampas.

Figura 18 - Esboço de Varvara Stepanova, 1923



Fonte: Kiaer (2005)

Na figura 18, por exemplo, Sepanova coloca a cor quente das listras verticais em conflito com a cor fria das listras horizontais, e posiciona as listras brancas como fator estruturante da estampa, criando uma estampa estática. Para a estampa que foi produzida em massa (figura 19) ela faz apenas duas mudanças em relação ao esboço anterior que são simples, mas cruciais: vira os círculos em noventa graus, de modo que todas as listras se encontram na mesma direção, e coloca a cor quente dentro do círculo e a cor fria do lado de fora. Com essas mudanças a estampa ganha um efeito visual muito mais forte, as listras verticais ganham uma continuidade lógica dentro dos círculos. Podemos notar um padrão de listras amarelas ao fundo, e círculos listrados de vermelho à frente, onde o contraste das duas cores fazem com que o desenho pareça ondular. O uso da cor do tecido branco também se destaca como elemento ativo de organização, conferindo ao trabalho ritmo e dinamismo.

Figura 19 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924



Fonte: Kiaer (2005)

A simplicidade com a qual as artistas trabalharam ajudaram a driblar algumas dificuldades inerentes ao período, como a escassez de materiais, que limitava a quantidade de cores utilizadas. O uso da cor branca do tecido para fortalecer os efeitos ópticos e organizar as imagens, é uma constante no trabalho das artistas.

O círculo cortado por faixas como vemos na figura 19 lembra o símbolo utilizado na siderurgia para sinalizar a solda, e podemos ver como Stepanova o utilizou, mais uma vez celebrando a indústria de forma sutil.

Na figura 20 observamos o uso das cores de uma forma diferente das estampas estudadas até aqui: a artista utiliza cores complementares para fazer o contraste. Notamos também a forte presença do branco, mais uma vez organizando os elementos pictóricos. Desta vez, a sobreposição dos triângulos constrói um desenho abstrato, que, aliado às cores, conferem a sensação de movimento. Desta vez o rapport se repete de forma direta, e é a irregularidade da espessura dos intervalos em branco que preenche o padrão.

Figura 20 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924



Fonte: Coleção Victoria & Albert Museum<sup>7</sup>

Na figura 21 vemos um estudo do comportamento das cores que Popova estava desenvolvendo. Além de testar como as cores se comportam umas ao lado das outras, e também ao lado do branco e do preto, percebemos o empenho em testar a diferença que as espessuras das linhas empenha sobre as formas coloridas.

---

<sup>7</sup> Disponível em <<http://collections.vam.ac.uk/item/O1371413/printed-flannel-varvara-stepanova/>>. Acesso em junho de 2018.

Figura 21 - Esboço de Liubov Popova, 1923



Fonte: Dabrowski (1991)

### 4.3 ENERGIA E MOVIMENTO

A construção das estampas de Popova e Stepanova está repleta de efeitos ópticos que são possíveis pela abstração geométrica e também pelo uso preciso de cores e de desenhos cinéticos. As artistas utilizaram o construtivismo como ferramenta para projetar efeitos que ainda não eram pensados para tecidos no ocidente, apenas mais tarde a *op-art* produzirá tecidos populares parecidos. O uso desses efeitos se deve em parte pelo desejo de conferir mobilidade e velocidade aos padrões, que também eram temas da reconstrução do novo modo de vida.

Embora alguns pesquisadores, como Christina Lodder (2010) considerem o trabalho têxtil de Popova um retorno para os trabalhos em duas dimensões, já que a artista havia abandonado a pintura de cavalete e se dedicado algum tempo a de figurinos e cenários para produções teatrais, Jhon E. Bowlit pondera em seu ensaio de 1985, *Constructivism and Early Soviet Fashion Design*, que ao projetar suas estampas Popova continuava projetando em três dimensões, já que estava projetando para corpos sólidos e em movimento, que seriam vistos de vários ângulos, e que precisava causar o mesmo efeito quando “vincado, agitado ou misturado”.

Figura 22 - Space Force Construction, Liubov Popova, 1921



Fonte: Lodder (2010)

Ainda assim, as estampas parecem estabelecer uma espécie de continuidade às suas últimas telas. As duas linhas de trabalhos dividem muitas semelhanças pictóricas, o que nos remete diretamente à afirmação que Popova fez no catálogo da exposição  $5 \times 5 = 25$ , onde dizia que sua série *Space-Force Construction* era apenas uma fase laboratorial que precedia criações “materiais mais concretas” (LODDER, 2010, *on-line*).

Em suas pinturas, assim como em suas estampas, Popova já expressava grande preocupação em investigar combinações e repetições de formas geométricas específicas para criar ritmo e dinamismo, em busca de causar sensação de intersecção e deslocamento das formas, como podemos observar claramente nas figuras 22 e 23. Nestes exemplos podemos notar que Popova insere um rompimento para criar vitalidade e dinamismo visual, quebrando o fluxo e adicionando assimetria aos trabalhos, já que as metades separadas não são idênticas. A sensação de dinamismo é ainda intensificada na estampa (figura 23) por essa composição assimétrica estar em meio a um padrão de linhas pretas verticais de espessuras diferentes.

Figura 23 - Esboço de Liubov Popova, 1923



Fonte: Lodder (2010)

Figura 24 - Estampa de Liubov Popova, 1924



Fonte: Lodder (2010)

Na figura 24 podemos notar uma construção parecida: ao colocar um círculo menor dentro do outro, Popova dá estabilidade para a figura azul, ao mesmo tempo em que colocar listras interrompidas no padrão de fundo, gerando uma sensação de dinamismo pela interrupção. Os círculos azuis parecem se destacar do fundo ao ponto de parecerem independentes e estáticos, enquanto o fundo se movimenta.

Já na figura 25 vemos uma construção diferente de dinamismo. Utilizando apenas duas cores, Popova rotaciona um módulo simples e simétrico, fazendo com que esse nos passe a impressão de movimento centrífugo. A cor amarela contribui para este movimento giratório, de forma que o branco nesta estampa assumam um papel pictórico pesado.

Figura 25 - Estampa de Liubov Popova, 1924



Fonte: Lef 2 (1924)

Utilizando conceito parecido, Stepanova cria esta estampa também utilizando movimento centrífugo, porém em sua estampa (figura 26) o uso das listras brancas reforça o efeito óptico. A cor verde confere aos elementos uma sensação de peso, ao que a cor laranja do fundo atribui movimento, a velocidade se dá pelo desenho cinético, mais uma vez nos lembrando um símbolo da indústria: a engrenagem.

Figura 26 - Estampa de Varvara Stepanova, 1924

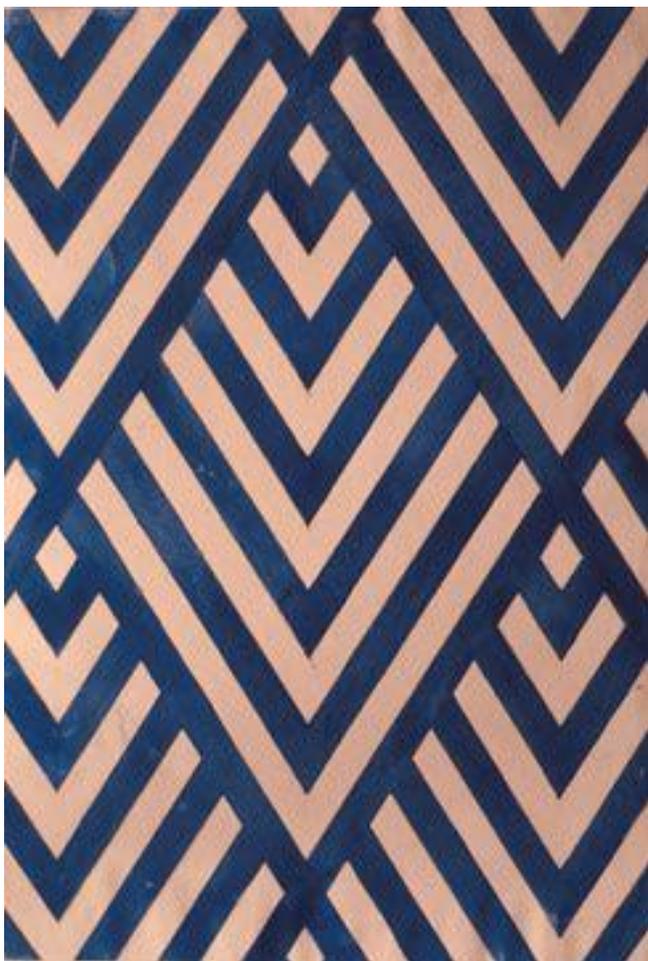


Fonte: Kiaer (2005)

#### 4.4 USO DE GRADES

Outro elemento comum na produção de estampas de Popova e Stepanova são as grades diagonais que as artistas usaram como componente para construir padrões de fundo das suas estampas. Apesar de este ser um recurso bastante usado na estamperia para gerar ritmo e movimento às estampas, por vezes as artistas utilizaram somente as grades na construção dos padrões. Na figura 27 podemos ver a estampa de Liubov Popova de elementos muito simples, onde o branco novamente tem a função de organizar o espaço. As linhas entrecruzadas causam rompimento, que conferem dinamismo ao desenho. Apesar de esse tipo de construção se assemelhar bastante aos grafismos africanos e indígenas da América Central e do Sul, não há registros de que as autoras entraram em contato com quaisquer obras deste tipo. Alguns autores atribuem as referências deste tipo de padrão à arquitetura de igrejas bizantinas.

Figura 27 - Estampa de Liubov Popova, 1923



Fonte: Dabrowski (1991)

Stepanova usava a transposição de grades diagonais para conseguir efeitos ópticos, como podemos observar na figura 28 onde o efeito visual se dá com o uso das cores complementares verde e vermelho em conjunto com o preto. Mais uma vez Stepanova usa o fundo branco do tecido sem tingimento como elemento organizacional de sua obra. A sensação de movimento se dá, não só pela escolha de cores, mas também pelo ruído na leitura visual da estampa causado pelo uso de diferentes espessuras de linhas que se interseccionam, dando a sensação de que os losangos se expandem para fora do centro.

Figura 28 - Estampa de Varvara Stepanova, 1923



Fonte: Dabrowski (1991)

## 5. CONCLUSÕES

O que nossas mães ficaram fazendo que não tiveram riqueza nenhuma para nos deixar? Retocando a maquiagem? Olhando vitrines? Tomando sol em Monte Carlo? (...) se ela tivesse montado um negócio próprio; se tivesse se tornado uma fabricante de seda artificial ou uma magnata na bolsa de valores; se tivesse deixado duzentas ou trezentas mil libras para Fernham, nós poderíamos estar sentadas à vontade nesta noite, e o assunto da conversa poderia ter sido arqueologia, botânica, antropologia, física a natureza do átomo, matemática, astronomia, relatividade, geografia. Se ao menos a senhora Seton, sua mãe e sua avó tivessem aprendido a grande arte de ganhar dinheiro e tivessem destinado o seu dinheiro, como fizeram os pais e os avôs delas, a criar bolsas para pesquisas ou palestras e prêmios e bolsas de estudos específicas para uso de seu próprio sexo, nós poderíamos ter jantado decentemente (...) (WOOLF, 2014, p.35, grifo nosso)

Nesta passagem do livro *Um teto todo seu*, de 1929, Virginia Woolf reflete sobre os privilégios construídos e herdados pelo gênero masculino e, com sutil ironia, se indaga porque as mulheres não construíram as mesmas possibilidades para as gerações posteriores do próprio gênero. Enquanto os homens acumulavam capital durante gerações, o que estariam fazendo as mulheres se não gestando e criando os filhos e cuidando dos lares para que os homens pudessem prosperar? Woolf escreve estas palavras menos de cinco décadas depois das leis que davam às mulheres direitos legais sobre seus bens serem aprovadas na Inglaterra. Até então, portanto, mesmo que não estivessem ocupando o lugar de mãe e dona de casa, as mulheres antes dela jamais poderiam ter gerado fundos para garantir a boa educação das gerações posteriores de mulheres. Refletindo “sobre os efeitos que a pobreza tem na mente, e os efeitos que a riqueza tem na mente”, esse texto dialoga principalmente sobre a liberdade de pensamento, estudo e pesquisa que os homens exerciam, enquanto mulheres não possuíam a quantidade suficiente de libras para frequentar uma instituição de ensino superior na Inglaterra da época.

Apenas alguns anos à frente do período estudado nesta pesquisa, Woolf antecipa uma linha de pensamento que entende o gênero feminino enquanto classe, e reflete sobre a divisão sexual do trabalho. Também a partir destes preceitos foi feita a análise presente neste trabalho, compreendendo a relação desigual de poder entre os gêneros, e reconhecendo que a história da participação das mulheres nos eventos descritos tem sido negligenciada, este trabalho se propôs a contar estes

acontecimentos sem marcações de gênero. Não para escrever uma história das mulheres paralela à história da revolução e do construtivismo russo, mas para entender como as questões intrínsecas às mulheres refletiram nos eventos de 1917 e na construção de um novo *byt*; para entender como a privação de uma educação formal de mulheres nas artes plásticas, culminou na produção de objetos domésticos de caráter vanguardista; e para que a partir desta compreensão possamos encarar a história em conjunto como um todo.

Na Rússia até final do século XIX, como vimos, mulheres que tinham condições de obter alguma formação encontravam nas grades curriculares das escolas secundárias disciplinas voltadas para atividades domésticas, como religião e bordado. Se procurassem formação superior em campos artísticos, ficavam limitadas às pinturas de cerâmica, rendas ou gravuras. As artes aplicadas sempre estiveram ligadas a mulher, talvez pelo fato de serem ocupações que podem ser executadas em casa, sem que a mulher precise abrir mão de exercer suas atividades de mãe e esposa. Assim como a tarefa de lecionar para crianças se apresentasse de forma recorrente como carreira para mulheres: após a formação na escola secundária, meninas podiam começar a lecionar nas escolas elementares, e após a graduação nas escolas de artes aplicadas, estavam aptas para dar aulas particulares de desenho e aquarela para crianças de famílias abastadas. A educação de crianças pequenas, não só na Rússia, e até muito pouco tempo na história, foi vista como uma extensão da maternidade, e, portanto, uma tarefa feminina.

O cenário começa a mudar na virada do século, quando alguns professores passam a aceitar alunas em suas aulas na Escola de Belas Artes, e ateliês particulares passam a permitir que alunas frequentem aulas com modelos nus. Na Europa Ocidental, as vanguardas artísticas, de um modo geral, foram campo fértil para a expressão artística feminina, uma vez que o questionamento de valores das belas artes, que tivera início com o impressionismo, alcança a exclusão de mulheres das artes plásticas. Na Rússia não foi diferente, as primeiras tendências vanguardistas trazem vários nomes femininos como Olga Rozanova, Natalia Goncharova e Alexandra Exter.

No mesmo período, a mulher russa, sem educação formal, estava ligada ao matrimônio, e em geral, ao campo. Elas tinham menos instrução profissional, e por isso, quando homens jovens foram mandados para o front da Primeira Guerra

Mundial, em 1914, as mulheres que passaram a fazer parte da força laboral russa ocupavam cargos principalmente na indústria têxtil e na de alimentos, onde se exigia menos qualificação. As mulheres compreendiam 33,2% da classe operária em 1917, e ainda assim, eram responsáveis pelos afazeres domésticos. A dupla exploração, foi inflamada pela falta de abastecimento nas cidades e pelas frequentes derrotas das forças russas durante a Guerra, fazendo com que as mulheres empenhassem papel fundamental na Revolução Vermelha.

Com o advento da Revolução, a mulher ganha uma outra importância na sociedade. Ao constatar que os problemas do antigo modo de vida eram principalmente domésticos, os bolcheviques começam a investir em mudanças que alcançassem a vida em seu sentido mais simples. O chamado de *novy byt* (novo modo de vida) pretendia principalmente libertar a mulher da escravidão doméstica e socializar a educação de crianças. Para isso o governo soviético cria creches e lavanderias públicas, e refeitórios comunitários. Apesar de nestas instituições o número de funcionários ser majoritariamente feminino e as mulheres continuarem a exercer tais tarefas, estas não estavam mais no âmbito doméstico. Além disso, os bolcheviques entenderam que a melhor forma de alcançar as pessoas era a propaganda, por isso, no período pós-revolucionário, eram comuns cartazes direcionados às mulheres, convidando-as a abandonar a vida doméstica e ingressar nas indústrias.

Uma vanguarda artística em particular vai se empenhar em criar objetos para esse novo modo de vida. O construtivismo russo, que havia nascido um pouco antes da revolução com o princípio de coletivizar a arte, entende o *novy byt* como prioridade, e entre 1917 e 1921 muitos artistas construtivistas trabalharam na confecção de cartazes que pudessem educar o trabalhador nos ideais da revolução. Após anos de Guerra Civil, a Rússia vivia a extrema precariedade material, e os artistas entenderam que criar objetos para a reconstrução da vida sob o socialismo como forma máxima de interação entre arte e o trabalhador.

Curiosamente, artistas vanguardistas já trabalhavam, em parcerias com artesãs do interior da Rússia, para criar objetos com estéticas de vanguarda. Anos antes, uma mulher artista chamada Yelena Polenova se viu obrigada a trabalhar com artesanato local por não encontrar espaço profissional nas belas artes e passou a desenhar tapeçarias e moveis em uma cooperativa de artesãs em Abrantsevo. Este trabalho

inspirou Alexandra Exter a iniciar um trabalho parecido com artesãs camponesas de Verbokva. Os trabalhos resultantes desse projeto foram principalmente têxteis, e entre os artistas que trabalharam com Exter nesse período estava Liubov Popova, que desenhou bordados que foram expostos em Moscou em 1917.

Entre 1923 e 1924, Popova e Varvara Stepanova deram uma espécie de continuidade a este trabalho, desenhando estampas para a produção em massa na Primeira Estampara Estatal. Aliadas às bases estéticas construtivistas, Popova e Stepanova produziram estampas para o novo modo de vida usando abstracionismo geométrico para educar a população nos ideais da revolução. As obras das artistas são carregadas de pautas da agenda comunista como eletrificação da Rússia e celebração à indústria, e utilizam recursos novíssimos para a estampa da época, como o uso de cores e formas para criar efeitos ópticos. O próprio conceito de estampa geométrica abstrata era novo, já que as estampas mais comuns para a época eram os florais herdados da *Art Nouveau* e do *Arts and Crafts*.

Popova e Stepanova trabalhavam sob novos preceitos para a indústria, que não existia mais para o acúmulo de capital. Uma vez estatizada, a indústria existia para produzir de forma rápida e igualitária, ganhando, nessa nova perspectiva, um sentido democrático. Dessa forma, o desenho de produto que começava a se desenvolver na Rússia não era o mesmo que estava se desenvolvendo no resto do mundo. Enquanto no ocidente o desenho servia para conformar o produto em uma moda temporal programada para a própria obsolescência, na Rússia soviética o desenho servia para anteciper as necessidades da população e para resolver problemas do cotidiano. Os produtos deveriam ser duráveis e atemporais, ao mesmo tempo que deviam ser democráticos, de forma que seriam produzidos para todos de forma igual, sem um toque individual que restringisse seu acesso.

Popova e Stepanova não só aplicaram as bases estéticas construtivistas em estampas para um novo design soviético, as artistas tinham um público específico, que por acaso era o menos politizado (se filiavam em menor número aos sindicatos e frequentar menos as reuniões), mais tradicional (eram mais apegadas à igreja e à família), e menos educado (tinham maior índice de analfabetismo e frequentavam em menor número as instituições de ensino): as mulheres. As artistas inovaram também no sentido de conseguir de uma maneira gráfica alcançar este público que não conseguia, por exemplo, ler os cartazes do *novy byt*. Para este público as estampas

foram essenciais para difundir os ideais revolucionários, não só pelo conteúdo ideológico que carregavam, estampas geométricas abstratas de cores fortes e efeitos ópticos em si já eram um símbolo dos novos tempos que deixavam para trás os velhos florais burgueses.

Além disso, nesse curto período entre o começo dos trabalhos das artistas na fábrica em 1923, e a morte de Popova em 1924, as duas artistas validaram suas estampas construtivistas como obras que alcançaram o objetivo de democratizar a arte, colocando-a ao acesso irrestrito do trabalhador, carregando elementos gráficos que podem reeduca-lo nos ideais da revolução; ao mesmo tempo que partem do caminho deixado aberto por Polenova para uma contribuição das artes decorativas e belas artes favorecendo a construção de uma nova linguagem que hoje entendemos como design moderno.

Nesse sentido, é correto concluir que o trabalho de duas mulheres construtivistas, que foi pautado pelas necessidades femininas da época, e chegou a ser um dos únicos projetos construtivistas colocados na produção industrial, foi resultado também de um trabalho que vinha sendo realizado desde o final do século XIX por mulheres artistas que encontravam nos tecidos uma forma de realizar seu trabalho artístico, em conjunto das muitas mulheres artesãs camponesas que trabalhavam nas cooperativas de Abramtsevo, Talashkino e em Verbokva.

## REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. O que é construtivismo? In: ALBERA, François. Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- AMPARO, L. A. P. A Vanguarda Russa e seus protagonistas nas artes e arquitetura, consequências e desdobramentos, o caráter suprematista de algumas obras do arquiteto. 2004. 180 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- BLAKESLEY, Rosalind P. Women and the visual Arts. In: ROSSLYN, Wendy; TOSI, Alessandra. Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture. Cambridge: OpenBook Publishers, 2012. p. 91 – 117.
- BOWLT, Jhon E. Constructivism and Early Soviet Fashion Design. In: GLEASON, Abbott. Bolshevik Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1989. p. 203 – 219.
- CLEMENTS, Barbara Evans. The birth of the New Soviet Woman. In: GLEASON, Abbott. Bolshevik Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1989. p. 220 – 237.
- COX, Randi. Everyday life in early soviet Russia. In: KIAER, Christina; NAIMAN, Eric. Everyday Life in early Soviet Russia. Bloomington: Indiana University Press, 2006. p. 119 – 152.
- DRABOWSKI, Magdalena. Liubov Popova. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1991.
- DE MICHELI, Mario. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DOUGLAS, Charlotte. Suprematist Embroidered Ornament. Art Journal, Nova Iorque, v. 54, n. 1, p. 42 – 45, Spring 1995.
- FIGUEIREDO, C. F. A “morte da pintura” como “encomenda social” – do construtivismo de laboratório ao produtivismo. In: ARTE\_PESQUISA: INTER-RELAÇÕES, 1., 2012, São Paulo. Anais Eletrônicos, p. 173-200. Disponível em <[https://issuu.com/arte\\_pesquisa\\_inter\\_relacoes\\_2\\_17ded8a5ab8900](https://issuu.com/arte_pesquisa_inter_relacoes_2_17ded8a5ab8900)> Acesso em 16/09/2017.

\_\_\_\_\_. Não Comercializem Lenin!: a crítica da LEF ao culto de Lenin. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE TEORIA MARXISTA, 2., 2016, Uberlândia. Anais Eletrônicos. Disponível em <[seminariomarx.com.br/2016/10/Nao-Comercializem-Lenin-A-critica-da-LEF-ao-culto-de-Lenin](http://seminariomarx.com.br/2016/10/Nao-Comercializem-Lenin-A-critica-da-LEF-ao-culto-de-Lenin)> Acesso em 29/06/2017.

FITZPATRICK, Sheila. A Revolução Russa. São Paulo: Todavia, 2017.

GRAY, Camilla. The russian experiment in art 1963-1922. Londres: Thames and Hudson, 1986.

HILTON, Alison. Domestic crafts and creative freedom: Russian women's art. In GOSCILO, Helena; HOLMGREN, Beth. (Org.). Russia – Women – Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1996. p. 347 – 376.

HUSBAN, William. Revolution in the Factory, the birth of the Soviet Textile. Oxford: Oxford University Press. 1990.

JOHANSON, Christine. Women's Struggle for Higher Education in Russia – 1855-1900. Montreal: McGill-Queen's Press, 1987.

KACHURIN, Pamela. Soviet Textiles, designing the modern utopia. Boston: MFA, 2006.

KAIER, Christina. Imagine no possessions: the socialist objects of Russian Constructivism. Massachusetts: The Mit Press, 2005.

KOLLONTAI, Aleksandra Mikhailovna. A Mulher trabalhadora na Sociedade Contemporânea. In: SCHNEIDER, Graziela. (Org.). A Revolução das Mulheres: Emancipação Feminina na Rússia Soviética. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 150 – 159.

KUPERUS, Els Hiemstra. The Ashgate Companion to the History of Textile Workers, 1650 – 200. Londres: Routledge, 2010.

LAVRENTIEV, Alexander. Aleksandr Rodtchenko: Experiments for the Future, Diaries, Essays, Letters and other Writings. Nova Iorque: Moma, 2005.

\_\_\_\_\_. Varvara Stepanova: una vita costruttivista. Milão: Idea Books, 1988

LE BOT, Marc. Arte/design. ARS (São Paulo), São Paulo , v. 6, n. 11, p. 7-21, 2008. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S167853202008000100001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202008000100001&lng=en&nrm=iso)>. Acessado 17 de fevereiro 2019.

LODDER, Christina. *El Cronstruccionismo Ruso*. Madri: Alianza Editorial, 1988.

\_\_\_\_\_. Liubov Popova: from painting to textile design. *Tate Papers*, Londres, n. 14, *on-line*, out. 2010. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tatepapers/liubovpopovapaintingtextile-design>> Acesso em 11 de maio de 2019.

MARTINS, L. R. O debate entre construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin. *ARS*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 56-71, dez. 2003.

MIÉVILLE, China. *Outubro: história da Revolução Russa*. São Paulo: Boitempo, 2017.

POKRÓVSKAIA, Maria Ivanova. Lei e Vida. In SCHNEIDER, Graziela. (Org.). *A Revolução das Mulheres: Emancipação Feminina na Rússia Soviética*. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 61 – 69.

SARABIANOV, Dimitri. The Painting of Liubov Popova. In: BARRON, Stephanie; TUCHMAN, Maurice. (Ed.). *The Avant-Garde in Russia, 1910 – 1930: new perspectives*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of art, 1980.

SENNA, Thaiz Carvalho. A Questão da Representação Feminina nos Cartazes Soviéticos – Algumas Questões. *História e Cultura*, Franca, v. 6, n. 1, p. 103-125, mar. 2017.

SESC, *Vkutezas: O Futuro em Construção (1918-2018)*, São Paulo: Sesc, 2018. Catálogo de exposição.

STEPANOVA, Varvara. O работах конструктивистской молодежи. *Журнал Левого Фронта*, Moscou, n.3, p. 53-56, 1923. Disponível em <[https://monoskop.org/images/2/2e/LEF\\_3\\_1923.pdf](https://monoskop.org/images/2/2e/LEF_3_1923.pdf)> Acesso em 23 de maio de 2018.

STRIZHENOVA, Tatian. *Soviet Costume and Textiles, 1917-1945*. Paris: Flammarion, 1991.

TATE MODERN. *Rodchenko & Popova: defining constructivism*. Londres: Tate Modern, 2009. Catálogo de exposição.

TROTSKY, Leon. *A História da Revolução Russa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. Literatura e Revolução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

\_\_\_\_\_. Questões do modo de vida. Lisboa: Antidoto, 1979.

VILLELA, Thyago Marão. A “atenção aos detalhes”: as “questões do modo de vida” e o novo byt soviético. Cadernos Cemarx, Campinas, n. 8, p. 85 – 102, Dez, 2015.

WEST, Emma. ‘Hap-hap-hap-hap-happy clothes’: avant-garde experiments in/with material(s). In: AYERS, David; BRU, Sascha; HJARTARSON, Benedikt; POSMAN, Sarah; REVERSEAU, Anne. eds. The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-garde and Modernism Studies. Vol. 3. Berlim: DeGrutyer, 2013. p. 67 – 81.

YASISKAYA, I. Soviet Textile Design of the Revolutionary Period. Londres: Thames and Hudson, 1983.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Tordesilhas, 2014.