

Mulheres à frente: O *Novy Byt* e a produção de estampas soviética entre 1923 e 1924

Tamires Moura Gonçalves Leite

Mestra, Universidade de São Paulo / tamires_m@outlook.com
Orcid: 0000-0002-1844-5628 / [lattes](#)

Antonio Takao Kanamaru

Doutor, Universidade de São Paulo / kanamaru@usp.br
Orcid: 0000-0003-0806-153X / [lattes](#)

Enviado: 13/01/2020 // Aceito: 08/03/2022

Mulheres à frente: O *Novy Byt* e a produção de estampas soviética entre 1923 e 1924

RESUMO

Diante da Revolução Russa de 1917, cujo resultado propôs um novo modelo econômico que até então nunca havia sido posto em prática, revolucionários se viram na necessidade de criar uma nova realidade que não mudaria apenas as leis e a economia, mudaria também a vida da população em seu sentido mais básico. O chamado *Novy Byt* era uma formulação teórica de como o cotidiano deveria ser sob o socialismo, e para a construção deste novo modo de vida, era necessário que se educasse a população nos ideais da revolução, ideais estes que foram absorvidos pela vanguarda artística construtivista, que nos anos seguintes se dedicou a criar objetos que mudassem a forma de consumo da população. O presente artigo dedica-se ao estudo visual das estampas criadas por Liubov Popova e Varvara Stepanova entre 1923 e 1924, que buscavam de maneira gráfica de educar a população nos ideais revolucionários.

Palavras-chave: Construtivismo russo. Estamparia. Modo de vida soviético.



Women Ahead: The Novy Byt and Soviet Printmaking Between 1923 and 1924

ABSTRACT

In the face of the Russian Revolution of 1917, the result of which proposed a new economic model that until then had never been put into practice, revolutionaries found themselves in the need to create a new reality that would not only change the laws and the economy, it would also change the lives of the population in its most basic sense. The so-called Novy Byt was a theoretical formulation of how daily life should be under socialism, and for the construction of this new way of life, it was necessary to educate the population in the ideals of the revolution, ideals that were absorbed by the constructivist artistic avant-garde, who in the following years dedicated himself to creating objects that would change the way the population consumes. The present article is dedicated to the visual study of the prints created by Liubov Popova and Varvara Stepanova between 1923 and 1924, who sought in a graphic way to educate the population in revolutionary ideals.

Keywords: *Russian constructivism. Textile design. Soviet way of life.*

Mujeres al frente: ele Novy Byt y la producción de estampados textiles soviéticos entre 1923 y 1924

RESUMEN

Frente a la Revolución Rusa de 1917, cuyo resultado proponía un nuevo modelo económico que hasta entonces nunca se había puesto en práctica, los revolucionarios se vieron en la necesidad de crear una nueva realidad que no sólo cambiaría las leyes y la economía, sino que también cambiaría la vida de la población, en su sentido más básico. El llamado Novy Byt fue una formulación teórica de cómo debía ser la vida cotidiana bajo el socialismo, y para la construcción de esta nueva forma de vida era necesario educar a la población en los ideales de la revolución, ideales que fueron absorbidos por la vanguardia artística constructivista, quien en los años siguientes se dedicó a crear objetos que cambiarían la forma de consumo de la población. El presente artículo está dedicado al estudio visual de las estampas realizadas por Liubov Popova y Varvara Stepanova entre 1923 y 1924, quienes buscaban de manera gráfica educar a la población en los ideales revolucionarios.

Palabras-clave: Constructivismo ruso. Estampados textiles. Estilo de vida soviético.

1. INTRODUÇÃO

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 de um país de território imenso, que se estendia da Europa à Ásia, e se dividia entre poucos centros industriais, pequenas cidades do interior de população mercantil, e muitas aldeias camponesas. No campo, as famílias mantinham as terras de posse comunal, os arados de madeira eram compartilhados, e a agricultura estava no nível de subsistência. O camponês estava preso ao modo de vida tradicional 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. 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).

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, e de 1914 a 1917 milhares de mulheres se viram obrigadas a ocupar postos de trabalho industriais. Com o recrutamento de seus maridos, pais e irmãos, e demais homens que cumpriam o papel de arrimo 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.

2. A QUESTÃO DO BYT

2.1 O velho modo de vida no caminho da revolução

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 *novy 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 mantem 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 Econômica¹, 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, se costumes como esse não fossem cortados do cotidiano do trabalhador, o seguiriam 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 (KIAER, 2005, p. 59).

2.2 O *novy byt* e a questão feminina

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 de 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):

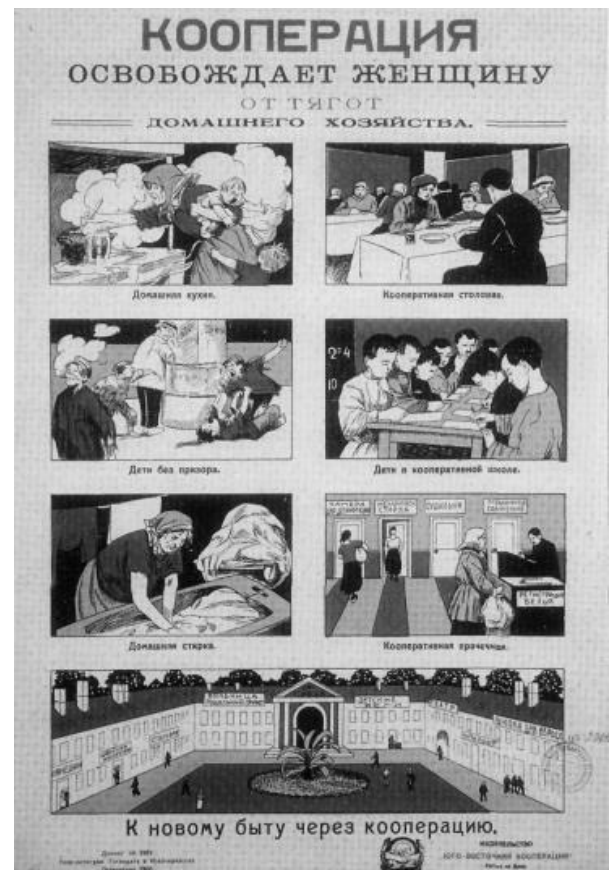
Essa estratégia partidária tinha algumas especificações positivas frente a outros formatos. A Rússia era em grande parte analfabeta e esse fenômeno incidia de forma ainda mais intensa sobre o sexo feminino. Cartazes vivazes, com formas simplificadas e com pouco ou nenhum conteúdo escrito – que por vezes 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 às regras de boas maneiras tradicionais, 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.

Figura 1. Cartaz soviético de 1924



Fonte: KIAER (2005, p. 62).

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 incentivá-las 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. Como podemos observar na Figura 1, cartaz soviético que data de 1924, onde podemos ler no título “A cooperação libera a mulher dos fardos do serviço doméstico”, e podemos observar na primeira coluna de ilustrações três situações que seriam os “fardos” do velho estilo de vida sob o capitalismo: uma mulher fazendo comida ao mesmo tempo que cuida de uma criança pequena, crianças fumando, brigando e roubando nas ruas, e uma mulher

lanvando roupas. Na segunda coluna podemos observar as propostas de soluções soviéticas para cada um desses problemas: refeitórios, escolas e lavanderias comunitários. Ao final podemos ler "Rumo ao novo *byt* através da cooperação". Na primeira coluna as ilustrações se mostram caóticas e excessivas, o passo que na visão de futuro a imagem se torna mais limpa, geométrica e organizada, o que induz uma leitura simples, baseada na comparação, e não exige letramento do expectador.

Ao olhar bolchevique, como 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 ao uso de creches públicas, onde as crianças aprenderiam desde cedo os valores comunistas, e passariam mais tempo longe do lar e da família, estando menos vulneráveis ao aprendizado do *byt* tradicional.

É possível notar a contradição paternalista na representação de gênero nas propagandas deste período, onde somente ao público feminino é atribuída a responsabilidade pelos afazeres domésticos e pela educação das crianças, enquanto em uma questão tão particular das mulheres quanto a prostituição, a figura masculina 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 costumeiramente atribuídas 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 presentes nas revistas que voltaram a circular na Rússia no período, graças à NEP.

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 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.

2.3 O *novy byt* e a vanguarda construtivista

A campanha pelo *novy byt* foi principalmente gráfica, dado os altos índices de analfabetismo. 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).

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 Kasimir 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.

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).

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 (1985):

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, 1985, p. 203).

Para Boris 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, e como ela modificaria a vida. 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. O TRABALHO NA FÁBRICA TSINDEL

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 Arkhangenskii, 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, Arkhangelskii 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 (LODDER, 1988, p. 54). 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 socialista, era, de forma mais genuína, estabelecer a transparência descrita por Arvatov.

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 e ganha 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.

Figura 2. Estampa de Varvara Stepanova, 1924



Fonte: KIAER (2005, p. 35)

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. Na figura 2, por exemplo, podemos notar um padrão de listras amarelas ao fundo, e círculos listrados de vermelho à frente, onde o contraste das

duas cores faz 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.

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 2, lembra o símbolo utilizado na siderurgia para sinalizar a solda, e podemos ver como Stepanova o utilizou, celebrando a indústria de forma sutil. Da mesma forma, Stepanova emprega na figura 3 a linha azul interrompida por linhas menores pretas, que lembram sinais usados na indústria hidrelétrica. Foi comum em toda a produção das estampas aqui mencionadas, a aplicação de símbolos usados em plantas hidrelétricas, arquitetônicas, ou símbolos matemáticos para exaltar a indústria de forma não figurativa.

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 como podemos notar na figura 3. 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.

Figura 3. Estampa de Vávára Stepanova,1924



Fonte: KIAER (2005, p.30).

O principal público atingido pelas estampas de Liubov Popova e Varvara Stepanova eram as mulheres, e toda a produção era voltada para elas. As artistas sabiam que seria confuso para o público acostumado com padrões florais, entender estampas geométricas abstratas. Há registros de croquis de vestidos com as estampas que eram postos ao lado dos rolos de tecidos nas vitrines das lojas em que eram vendidos, como sugestão de uso. As próprias artistas trabalharam ativamente para difusão das estampas produzidas por elas, Popova chegou a desenhar modelos de vestidos estilo melindrosa estampados com seus padrões, que aliavam a proposta construtivista com o gosto da época. As estampas também foram utilizadas no figurino do filme *"The Cigarette Girl from Mossel'prom"*, de 1924, dirigido por Yuri Zhelyabuzhsky. Se trata de uma sátira do velho modo de vida sob o capitalismo. Nos dois exemplos, as estampas aparecem como símbolo de modernidade, denotando emancipação das mulheres que os usam. Stepanova também utilizava vestidos com suas estampas, como podemos notar a Figura 4, fotografia feita por seu companheiro Alexander Rodchenko.

Figura 4. Foto de Varvara Stepanova



Fonte: KIAER (2005, p. 121).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em maio de 1924, Liubov Popova falece precocemente aos 35 anos. Nessa mesma época têm início os retrocessos políticos, que põem fim à produção das estampas.

A partir da morte de Lenin em 1924, com o início do governo Stalin, várias das conquistas femininas são revogadas, devido a implantação das políticas retrógradas de Stalin. O aborto volta ser crime, a homossexualidade volta a ser crime, a educação volta a ser dividida entre homens e mulheres, e as condições para a obtenção do divórcio se complicam. A chamada “questão feminina” é dada como resolvida, e o partido adota a postura de que homens e

mulheres já possuem direitos e deveres iguais, parализando os avanços que vinham sendo conquistados nas questões relativas às mulheres, e a liberdade que, como nunca, havia se experimentado, é tolhida.

Mas há um pedaço da história, onde arte feita por mulheres era direcionada para mulheres, porque a sociedade como um todo estava empenhada na emancipação feminina. Talvez por tecnicamente não ser um processo diferente da arte decorativa, as estampas de Liubov Popova e Varvara Stepanova ainda estejam à margem da historiografia da arte e do design. Porém, fazem parte de um conjunto importante para entender o design da forma que opera hoje.

Notas de fim de texto

¹ Chama-se Nova Política Econômica (NEP) a política econômica adotada por Lenin a partir de 1921, 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 iniciativa durou até 1928, e teria sido definida por Lenin como “um passo para trás para dar dois para frente”.

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.

BOWLT, Jhon E. **Constructivism and Early Soviet Fashion Design**. In: GLEASON, Abbott. *Bolshevik Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1985. p. 203 – 219.

DE MICHELI, Mario. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

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

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. *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 – 2000**. Londres: Routledge, 2010.

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

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

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.

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

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