



## O Experimento da Roupas Construtivista na União Soviética

Tamires Moura G. Leite<sup>1</sup>

Antônio Takao Kanamaru<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo aborda dois experimentos diferentes de roupas construtivistas para uma Rússia pós-revolucionária propostas por Liubov Popova e Varvara Stepanova. Os dois experimentos mostram duas visões diferentes de como a moda seria transformada sob o socialismo.

**Palavras chave:** *Liubov Popova; Varvara Stepanova; prozodezhda; melindrosa construtivista.*

### 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 uma indústria que começava a se desenvolver de forma tardia em relação aos países ocidentais. Grande parte da população trabalhadora, rural e urbana, passava fome e trabalhava em condições precárias. A participação da Rússia na primeira guerra mundial prejudicou o abastecimento das cidades, causando grandes revoltas e greves que levaram a deposição do czar Nicolau II em março de 1917, seguida de crises até a Revolução Vermelha (Revolução de Outubro) e um longo período de guerra civil que durou até 1921.

A ascensão do Partido Comunista, no final da guerra civil, traz com ela a necessidade de reconstrução e reestruturação da sociedade para um cotidiano que vivesse os ideais da revolução. A partir dessa necessidade o movimento construtivista, um movimento da vanguarda artística com bases estéticas próximas ao suprematismo e cubismo, apresenta a proposta de “objeto construtivista” que seria uma contra partida à mercadoria capitalista. Os objetos construtivistas seriam produtos produzidos em massa com o objetivo de racionalizar o desejo do consumidor e sua relação com o produto a fim de romper o fetichismo da mercadoria descrito por Marx. A proposta consistia em levar artistas construtivistas para as indústrias para que esses pudessem transformar, por meio da arte, as relações de produção e as relações pessoais decorrentes destas.

<sup>1</sup>Mestranda pela Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup>Professor Doutor na Universidade de São Paulo.

Em um contexto de racionalização do consumo é natural que se pergunte sobre a moda, como escreveu eloquentemente Cristina Kiaer (2005: 108) ao comentar sobre os periódicos de moda que circulavam no começo da década de 1920 “*Como os bolcheviques conciliariam ideais socialistas igualitários com as tendências de moda parisiense?*”. A verdade é que a indústria do vestuário era uma das mais atrasadas da Rússia, e até a revolução, apenas 3% das roupas era produzida pela indústria, o resto era feito em casa ou encomendado em oficinas de costura. 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. Entretanto os tecidos recomendados pelos periódicos – crepe, lã, cashmere – não estavam disponíveis na Rússia, e os modelos eram demasiadamente complicados para as habilidades das mulheres que costuravam em casa. Neste artigo apresentaremos duas propostas construtivistas, em tons muito diferentes, para a produção em massa de roupas projetadas por Varvara Stepanova e Liubov Popova.

## 2. Varvara Stepanova e a *Prozodezhda*

Varvara Stepanova foi uma artista de origem simples que estudou na escola de artes de Kamsan e se mudou para Moscou em 1913, onde pode se envolver com as vanguardas artísticas e continuar estudando pintura, ao mesmo tempo em que trabalhava como secretária em uma fábrica. Seu talento gráfico começou a aparecer em seus poemas não-objetivos, de 1918, onde ela escrevia palavras que soavam um pouco absurdas quando escritas juntas, em meio a grandes formas geométricas brilhosas pintadas a mão livre. Porém logo abandonou essa série e se dedicou à sua única série oficial, que é de 1920, e tem influências claras do suprematismo, embora tenha dado um estilo mais figurativo e tradicional ao seu trabalho.

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 prolífica e durante toda 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. Além de também lecionar algumas disciplinas no Vkhutemas.

Nenhum de seus trabalhos como artista plástica teve grande notoriedade, nem foi tão aclamado pela crítica da época quanto os seus trabalhos na área têxtil, e por essa razão era tão agarrada aos aspectos mecânicos e não-objetivos do construtivismo. Assim sendo, não surpreende quando em 1923 Stepanova publica 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 1). 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 androginia. Esse interesse sugere uma vontade consciente de resistir aos sinais convencionais de diferenças de gênero, e está presente na maior parte dos projetos construtivistas.

Figura 1: Desenhos de *prozodezhda* de Stepanova, 1923



Fonte: Adaptado de Kiaer (2005:112)

Para grande parte da população a *prozodezhda* não foi aceita como uma roupa para o cotidiano, mas uma roupa para fins específicos, como roupas de esportes, ou figurinos de teatro. A verdade é que essa roupa parecia ter sido desenhada para um mundo diferente, para um futuro que ainda seria construído, onde a relação do consumidor com a roupa seria mais racionalizada. A *prozodezhda* foi o primeiro projeto têxtil de Stepanova, que até então não

tinha nenhuma experiência com objetos produzidos em massa para serem vendidos no mercado da Nova Política Econômica, e autores como Kiaer atribuem essa falta de preocupação com os desejos dos consumidores a falta de experiência que seria adquirida mais tarde.

Figura 2: Evgeniia Zhemchuzhnaia vestindo uma *prozodezhda*, 1924



Fonte: Adaptado de Kiaer (2005:112)

Uma fotografia (figura 2) de Evgeniia Zhemchuzhnaia, amiga de Stepanova, usando uma *prozodezhda* em seu estúdio nos mostra como a rigidez geométrica e a androginia apresentada nos desenhos se perdem quando a roupa entra em contato com um corpo humano vivo, que tem formas arredondadas e se move. Entretanto uma segunda fotografia (figura 3) de estudantes da Academia Comunista de Educação apresentando uma peça de teatro usando as *prozodezhda's*, os corpos das meninas forma um padrão geométrico, deixando clara para nós a visão futurista e mecânica do corpo humano como uma máquina coletiva e disciplinada que é tão atribuída ao construtivismo; embora esta foto também ateste que esta visão do corpo humano e os efeitos da *prozodezhda* sejam possíveis em performances, mas não na vida cotidiana de Moscou de 1924.

Figura 3: Estudantes vestindo prozodezhdas, 1924.



Fonte: Adaptado de Kiaer (2005:115)

### 3. Liubov Popova e o Vestido Melindrosa

Nascida em uma família rica e culta, perto de Moscou em 1889, Liubov Popova teve uma excelente educação artística e a oportunidade de viajar pela Rússia e Europa observando os movimentos artísticos de vanguarda, e ainda passar um ano em Paris estudando no La Palette, estúdio dos artistas cubistas Henri Le Fauconnier e Jean Metzinger.

Retornou à Moscou em 1913 e começou a trabalhar no estúdio de Vladimir Tatlin, conhecido como um dos pais do Construtivismo Russo. Foi nessa época que começou a se interessar por futurismo e cubismo-analítico. Em 1916 se junta ao grupo suprematista de Kasemir Malevich e desenvolve sua própria linguagem de pintura abstrata. Apesar de não ter assinado o manifesto construtivista de 1921, expressou seu desejo de usar suas habilidades artísticas para projetar objetos úteis para serem produzidos em massa em diversas publicações, além de ter participado da exposição 5X5=25 juntamente com Varvara Stepanova e Aleksandr Rodchenko, dois dos autores do manifesto construtivista.

Popova também trabalhou na primavera de 1921 na produção de cenários para a peça “O Fim do Capital” de Vsevolod Meierhold, sendo este seu primeiro trabalho construtivista em três dimensões, e a partir desta produção, começou a trabalhar subsequentemente no estúdio de Meierhold produzindo cenários e figurinos para outras tantas peças. Ao longo deste período também lecionava no Vkhutemas (Escola Superior de Arte e Técnica), centro voltado às teorias construtivistas, considerado a Bauhaus russa.

Como um dos seus principais trabalhos podemos destacar a série “Space-Force Construction” de 1920 e 1921, a última feita antes de renunciar a pintura de cavalete. São trabalhos fortemente matemáticos em sua linearidade, pintados sobre madeira compensada, mostram claramente o caráter de sua linguagem não-objetiva. Essa série foi exposta na exposição  $5 \times 5 = 25$ , e no catálogo da exposição Popova escreve que as obras “devem ser consideradas apenas como uma série de experimentos preparatórios para construções materiais concretas” deixando claro, desta forma, seu desejo construtivista.

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.

Os vestidos de Popova não são feitos de tecidos caros e indisponíveis, nem tem cortes e modelagens complicados como os dos periódicos de moda comentados acima, 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 ouviam o consumidor. Para o cenário da época parecia uma distante utopia, mas estava a poucos passos de ser realidade.



Assim como na *prozodezhda* de Stepanova, é perceptível nos desenhos de moda de Popova um esforço para tirar a feminilidade do corpo feminino e transforma-lo em um corpo andrógino. Como em seu vestido com estampa azul e preta de 1924 (figura 4), que possui um colarinho enorme e volumoso que alarga os ombros e oblitera o peito, em um movimento de negar a feminilidade convencional e resistir às hierarquias de gênero. Um dos propósitos dessa descaracterização feminina é provocar uma crença de que a mulher que usar esse vestido será mais racional e emancipada do que a mulher que usar os vestidos melindrosa não socialistas, trazidos pela Nova Política Econômica.

Figura 4: Vestido de Popova, 1923-1924



Fonte: Adaptado de Kiaer (2005:128)

#### 4. Considerações Finais

Nenhuma das duas propostas foi realmente levada à produção em massa. A *prozodezhda* de Stepanova estava muito distante da realidade da Moscou de 1923, onde as mulheres só usavam saias abaixo dos joelhos; e os vestidos de Popova eram demasiadamente racionalizados para competir com os vestidos comercializados pela Nova Política Econômica. De todo modo, os vestidos de Popova abriram um novo entendimento do objeto construtivista, que precisa aliar os desejos do consumidor para quebrar com o fetichismo da mercadoria, e não nega-los. O fato de ter usado os tecidos que já estavam disponíveis para os consumidores, dando um fim claro às próprias estampas que havia desenhado, legitima essa produção como obra construtivista. Já Stepanova, que em seu anseio de alcançar uma sociedade utópica ignorou a realidade presente em 1923, publicaria mais tarde em 1928 mais um artigo chamado “*As Tarefas dos Artistas na Indústria Têxtil*”, com um olhar novo sobre a moda transformada sob o socialismo. Neste artigo ela trata a moda como “emblema da

modernidade” e admite que a moda é um desejo significativo do consumidor que não pode ser ignorado. Entendimento este que está presente no trabalho de Popova.

A verdade é que hoje, quase um século depois, os avanços da indústria de roupas trouxeram avanços que as duas artistas não poderiam prever. A produção de roupas em massa nos deu certa democratização de estilos que renova a teorização de como seriam as vestimentas em um mundo socialista ideal, nos deixando distantes das propostas das artistas. As duas propostas de roupas construtivistas são uma parte importante da história, que nos revela as tentativas de reconstrução da União Soviética pós revolução, neste curto período onde a arte teve a liberdade de pensar uma nova sociedade, e nos deixa imaginando quais teriam sido os desdobramentos se esses projetos não tivessem sido interrompidos.

## 5. Bibliografia

BOWLT, John E. *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902–1934*. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1976.

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

LODDER, Christina. *El Cronstructivismo Ruso*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

LODDER, Christina. *Liubov Popova: from painting to textile design*. In: Tate, 2010. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tatepapers/liubov-popova-painting-textile-design>> Acesso em 24/02/2017

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

STANGOS, N. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

YASINSKAYA, I. *Soviet Textile Design of the Revolutionary Period*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1990.

ZALEETOVA, Lidija. *Revolutionary Costume: Soviet Clothing and Textiles of the 1920s*. Rizzoli International Publications, 1989