

6

Tecidos para uma proposta de uma *antimoda* bolchevique

Em seu livro, *Condição Pós-Moderna*, David Harvey realiza uma reflexão sobre o modernismo e sua expressão no campo das ideias, nos movimentos políticos e sociais e acima de tudo no campo da arte. Ele observa que é importante que se lembre, portanto, que o modernismo surgido antes do primeiro grande conflito mundial, a Primeira Guerra, tratava mais de uma reação às novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), de circulação (os novos sistemas de transportes e comunicações) e de consumo (a ascensão dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas) do que um protagonista na realização dessas mudanças (Harvey, 2010: 32). No entanto, a maneira como as reações ocorreram também tiveram uma considerável importância posterior. Essas mudanças, em sua opinião, não só forneceram meios de absorver, codificar e refletir sobre a velocidade dessas mudanças, como sugeriu modos de agir capazes de modificá-las ou sustentá-las.

Nas grandes cidades onde se podia ouvir diferentes línguas devido à chegada de novos moradores – definitivos ou de passagem – nas novas metrópoles surgidas na segunda metade do século XIX, segundo Harvey, as qualidades do modernismo parecem ter variado, se bem que de maneira interativa (2010: 35). Dessa forma, ele observa que certas modalidades de modernismo alcançaram uma trajetória particular pelas capitais do mundo, cada qual tomando corpo como uma arena cultural de uma forma peculiar. A trajetória geográfica de Paris a Berlim, Viena, Londres, Moscou, Chicago e Nova York podia ser revertida ou reduzida a depender do tipo de prática modernista que se tivesse em mente.

Neste capítulo dedicarei observar o ímpeto modernista, em uma arena particular, na Rússia, a partir de Moscou, especificamente no campo da moda, em um contexto revolucionário socialista, quando se desenvolveu, primeiramente, uma narrativa em forma de roupas e tecidos, cuja produção simbólica, de forma utópica, foi incentivada inicialmente pela rejeição bolchevique do passado e pela busca de um tipo totalmente novo de roupa na década de 1920, uma espécie de *antimoda*.¹ Em primeiro plano, procuro apresentar a situação da produção de vestuário

¹ *Antimoda* no sentido de estar alheia aos processos de mudanças programadas dos estilos, que estava no cerne da moda proveniente de Paris, com suas mudanças e com sua obsolescência estilística programada a cada estação.

encontrada pelos bolcheviques ao tomarem o poder e suas atitudes para com a moda no início da década de 1920. Em seguida, abordarei como ocorreu, inicialmente, a convivência de um ideal revolucionário de vestuário paralelamente à influência da moda parisiense, inclusive, como ocorreu a atuação especial dos camaradas no design de têxtil, até culminar no estabelecimento de uma política estalinista do que seria a moda na União Soviética socialista, no início da década de 1930.

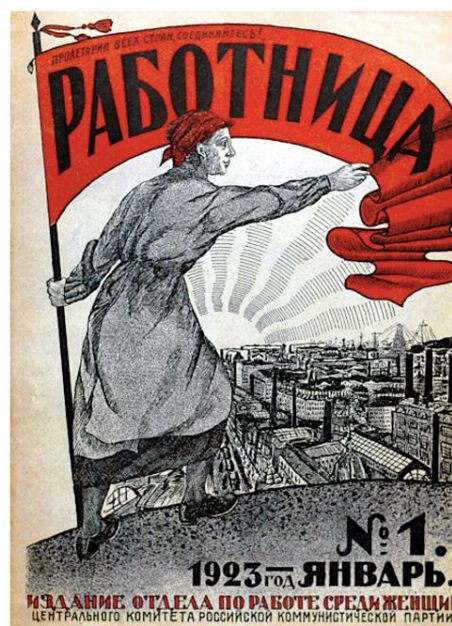


Figura 121 – Nikolai Valerianov, 1925. “Operárias e camponesas – todas devem ir às urnas! Reunirem sob a bandeira vermelha, juntamente com os homens. Nós levamos medo à burguesia”. Figura 122 – Capa da revista Rabotnitsa, 1923. Em tempos de rejeição da moda proveniente de Paris, saias de camponesas, lenços vermelhos, roupas de operárias, faziam parte da representação da mulher na perspectiva bolchevique após a Revolução de 1917.

A segunda narrativa de moda que predominou na União Soviética a partir de 1930, a “moda socialista”², sinalizava que o regime central não conseguiu, em seus esforços, criar um estilo de vestuário igualitário. Em vez disso, a proposta, contemplava a apresentação de modelos originais em feiras nacionais e internacionais e em congressos socialistas de moda. Expressa, através da estética tradicional e noções convencionais de sexo, refletia o medo ontológico do regime pela mudança e descontinuidade a partir de uma narrativa socialista mestra. Ambos, o vestuário utópico e a “moda socialista” eram construções ideológicas expressas por meio de narrativas em representações altamente orquestradas.

² Assim era denominada a moda concebida ao longo dos Planos Quinquenais (Bartlett, 2010; Strizhenova, 1991; Stern, 2004).

Enquanto os bolcheviques, em uma visão utópica, procuraram rejeitar a moda e via nela somente uma forma de publicitar os preceitos revolucionários, oficialmente, ela recebeu sua aprovação na União Soviética no início da década de 1930. Projetada dentro de um sistema altamente centralizado, a “moda socialista” evoluiu gradualmente para um fenômeno único no país. Esse sistema foi introduzido como parte da unidade de industrialização stalinista, projetada para elevar os níveis técnicos e organizacionais das indústrias têxteis e do vestuário em relação ao seu estado anterior.



Figura 123 – Imagens do Filme de Grigori Aleksandrov, *O Circo*, 1936. Cidadãos comuns, vestidos com roupas projetadas no contexto da “moda socialista”, peças de corte simples e reto, sem ornamentos.

Considerando que a utopia bolchevique defendia uma mudança total no vestuário e nos motivos dos tecidos, na nova política, a mudança tornou-se um obstáculo ontológico para um sistema organizado em torno dos planos quinquenais e níveis hierárquicos de decisão, porque, em contraste com a mudança rápida, a narrativa épica mestra socialista manifestava-se através de um fluxo menos sujeito a obsolescência desenfreada.

Enquanto a verdadeira mudança nos estilos das roupas era altamente suspeita, o stalinismo criou um espaço para a moda socialista com a abertura da

Dom modelei (Casa de Modelos)³ em Moscou, em 1935. Essa instituição, sob a direção de Nadezhda Makarova, tinha a missão de organizar e coordenar as indústrias de têxteis e de vestuário e desenvolver protótipos para produção em massa em todo o país. Mas no que se refere a uma moda verdadeiramente socialista, para Bartlett (2010), ela não existiu no mundo real, já que habitava o espaço ilimitado da cultura mítica stalinista. Essa cultura incorporava elementos diferentes, da história medieval da Rússia ao *glamour* de Hollywood, associando esses fenômenos históricos díspares em um amálgama que se adequavam às necessidades políticas do sistema stalinista.



Figuras 124 a 127 – Modelos projetados por designers que atuavam na Dom Modelei, Moscou, 1935. Fonte Bartlett (2010).

Situado dentro do mito stalinista, segundo Bartlett (2010: 5) a moda socialista compartilhava de seu estatuto ontológico e de sua estética do realismo socialista. A moda era modernista, fenômeno em rápida mudança imerso na realidade cotidiana, enquanto o mito é conservador e tradicional, preservando o *status quo*. Sua relação com o passado também é diferente. A moda conecta suas citações do passado de forma errática e imprevisível, enquanto mito é leal a momentos históricos específicos. Ao contrário do bolchevismo, que tentou expulsar

³ A nomenclatura utilizada neste trabalho, referente a nomes de artistas, designers, intelectuais, instituições políticas e econômicas, revistas e organizações no âmbito da indústria de moda e têxtil na União Soviética após a Revolução de 1917, são as mesmas utilizadas nas traduções para o inglês das obras de Tatian Strizhenova. *Soviet Costume and Textiles, 1917-1945*. Paris, Flammarion, 1991, Djurdja Bartlett. *Fashion East, the spectre that hunted socialism*. Cambridge, MIT, 2010, David Crowley e Susan Reid. *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2010. Esta direção foi tomada por não existir obras onde se pudesse encontrar referências de como são tratadas estas nomenclaturas em língua portuguesa.

história de seu novo mundo e impor uma mudança imediata, o stalinismo impôs uma estética que devia muito a época pré-modernista. Protótipos de roupas elegantes, decorados com motivos étnicos (Figuras 128 e 129) desempenharam um papel importante na promoção da cultura stalinista em revistas, anúncios, cartazes políticos, nas artes plásticas, filmes e teatro. No entanto, segundo Bartlett (2010: 5), como relatos históricos sobre o período demonstram, o conceito stalinista de luxo, apresentado através de imagens das mídias idealistas, contradiziam a realidade cotidiana.



Figuras 128 e 129 – Capas da revista *Iskusstvo odevat'sai*, 1928. Protótipos que exemplificam o prenuncio da proposta de “moda socialista”, roupas elegantes, de corte simples, decoradas com motivos étnicos.



Figuras 130, 131 – Nina Anzimirova, projetos de roupas para práticas de esportes e reprodução em massa, 1930. Figura 132 – Alex Deineka, projetos de roupas, extremamente simples, para prática de exercícios em áreas rurais, em propriedades coletivas e para reprodução em grandes volumes, 1930.



Figuras 133 e 134 – Grigori Aleksandrov. Cenas do filme *Volga-Volga*, de 1936. Roupas comuns, usadas pela população menos favorecida, fora do círculo da “boa sociedade”.

De volta aos primeiros anos pós Revolução, nos vemos a seguinte indagação, poderia a moda, um fenômeno profundamente enraizado em seu próprio passado e no passado da civilização ocidental, iniciar do zero? Após a Revolução de Outubro de 1917, os bolcheviques testaram essa hipótese aos seus limites através de programas ideológicos, práticas artísticas e vida cotidiana. Uma necessidade urgente de um novo estilo de vestuário era apenas um elemento na ruptura com o passado, cujos idealizadores revolucionários imaginaram em todos os campos.

Nenhuma outra revolução rejeitou a tradição de forma tão contundente ou procurou provocar uma ruptura absoluta de continuidade entre o passado e o presente. Incorporada, tanto do presente e do passado, a moda não poderia escapar a natureza radical das mudanças políticas e sociais que estavam ocorrendo e que transformaram completamente o Estado e a sociedade russa. No mundo construtivista, não havia espaço para mudanças frívolas provocadas pelas tendências da moda, nem lugar para uma mulher vestida elegante. A mulher, anteriormente, para eles, era demasiadamente decorada para os seus gostos funcionais, sexualizadas em excesso para seus valores puritanos, alienadas, em um sentido ontológico, porque pertencia a um passado que eles não reconheciam.

No intuito de projetar tecidos que poderiam, esteticamente, suprir de matéria-prima uma proposta bolchevique de *antimoda*⁴, uma experiência fascinante no design de têxteis, entre 1927 e 1933, ocorreu na União Soviética. À medida que a nova nação surgia e o Partido Comunista se esforçava para transformar um país agrário em um estado industrializado, um grupo de jovens designers começaram a projetar têxteis temáticos. Eles acreditavam que através da produção em massa de tecidos com motivos alusivos à modernidade coletiva tais como, locomotivas,

⁴ Ênfase do autor.

fábricas e outros símbolos, com a finalidade de serem utilizados na confecção de roupas e enxovais de uso doméstico, eles poderiam moldar os usuários em ideais cidadãos soviéticos. Embora a experiência tenha encerrado pelo seu fracasso como propaganda (os cidadãos ideais mantiveram seus gostos por motivos florais tradicionais), rendeu um conjunto de projetos ousados e intrigantes. Na conta final, poucos destes projetos foram vistos na produção de massa; mas sua força gráfica e seus valores como elementos da história artística e social, não diminuiram.

Lenin, de fato, realizou a sua Revolução em um terno ocidental e no novo país socialista que emergiu sob a sua liderança, as conexões artísticas para com Ocidente, inicialmente, foram preservadas. Logo após os primeiros anos, pouco depois dos bolcheviques terem chegado ao poder, em 1917, quando passou por uma forte rejeição, a moda retornou brevemente no início comercialmente favorável da década de 1920, quando a Nova Política Econômica (NEP)⁵, introduziu um sistema semi-capitalista na Rússia. O confronto entre o poder político bolchevique, que se opôs moda, e o poder econômico da NEP, que a promovia, deu origem a uma divisão ideológica e conceitual que se manteve presente por toda década de 1920 na sociedade soviética.

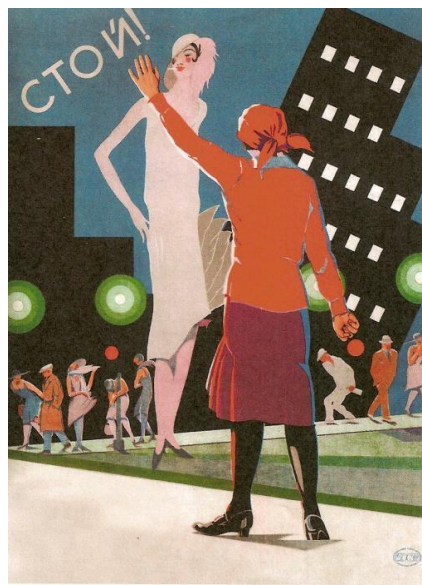


Figura 135 e 136 – “Vida e arte”, à esquerda o clube dos trabalhadores, bolcheviques, à direita o *nighth club* do NEP. Moscou, *Krokodil*, 1927. O cartoon brinca com as duas vertentes antagônicas da moda na década de 1920. Figura 125 – Pôster contra a prostituição na Rússia, década de 1920. Em primeiro plano uma integrante dos bolcheviques e ao fundo prostitutas usando as últimas modas de Paris.

⁵ O NEP teve seu início sob a liderança de Lenin em 1921, em uma tentativa de melhorar o fornecimento de bens básicos após a Guerra Civil, e chegou ao fim em 1929, com o início da centralização de Stalin de toda a economia e da introdução do primeiro Plano de Cinco Anos. Para uma visão global das circunstâncias políticas, econômicas e sociais do NEP ver Alan Ball (1987).

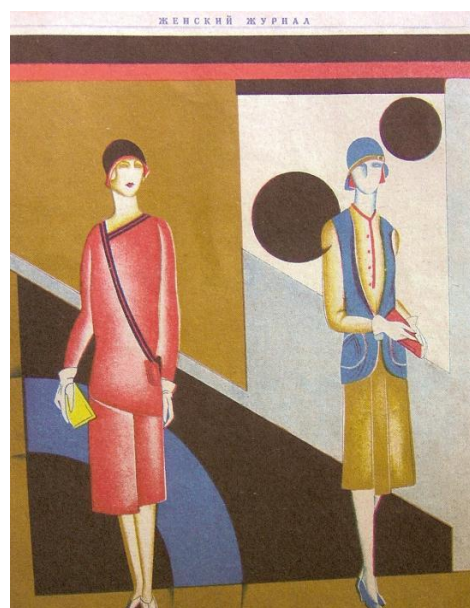
Desafiado pela cultura da sedução, sob a influência do ocidente, defendida pelo NEP, mesmo os bolcheviques não se atreveram a proibir oficialmente a decoração no vestuário. Apesar de que, roupas produzidas em massa industrialmente fosse uma aspiração oficial, roupas artísticas sob encomendas individuais ainda tinham seus defensores no mais alto nível do poder bolchevique, a exemplo da atuação da designer de moda Nadezhda Lamanova que teve o apoio oficial de Lunatcharski, Comissário do Povo da Educação. Lamanova utilizou dos ofícios tradicionais como base para seus projetos, em sua proposta de um novo estilo, genuinamente, socialista no vestuário ao longo da década de 1920. Nesta época o debate sobre produção artesanal ou industrial estava embutido dentro de um discurso europeu mais amplo, no entanto, o desenvolvimento necessário para transformar essas peças artesanais em bens sofisticados e fabricados industrialmente, nunca ocorreu na Rússia. A confusão permanente entre ofício e modos de produção industrial foi perpetuada por anúncios oficiais que afirmavam que os objetos artesanais requintados poderiam com êxito ser transformado em produtos fabricados em série sem perder sua qualidade.



Figura 137 – Revista da Dona de Casa, 1925. Figura 138 – *Novosti mod* – Novidades de Moda, Moscou, 1924. Acervo Biblioteca Nacional Russa. Aspectos da moda parisiense da década de 1920 podem ser observados em alguns modelos, linhas retas, cintura baixa, chapéus ornamentados, assim como no visual *garçonne* que esteve onipresente na moda proveniente da França na época.

Desejosos de propor uma moda alternativa a pré-existente, as artes e artes aplicadas, na Rússia, em uma perspectiva construtivista, foi abraçado o abstracionismo geométrico como linguagem visual, mas a pobreza e o atraso

industrial, limitaram as noções de estilo construtivistas na década de 1920 ao funcional, ao mínimo de ornamentação e formas retas de roupas para um limbo da prática artística excêntrica. Mas a tradição, tanto simbólica e econômica, da produção de moda do pré-guerra tinha de ser urgentemente reposicionado de forma ser possível estabelecer novos papéis para as indústrias têxteis e de vestuário. No entanto o regime socialista continuou a contar com o conceito de vestuário representacional (Bartlett, 2010: 8). Esse vestuário não poderia ser comprado na loja. Era produzido exclusivamente como um modelo único, apresentado em feiras nacionais e internacionais e congressos socialistas e publicado em revistas, projetados por designers e artistas ligados a *intelligentsia*⁶ (Figuras 128 e 129). Estes protótipos representacionais introduzidos pelo vestido artístico bolchevique de 1920 e aperfeiçoado pelo stalinismo dentro de sua cultura mítica, continuaram a existir até o fim do sistema socialista. Ao mesmo tempo, o “bom gosto” socialista em um “estilo austero e simples de se vestir” (Figuras 124 a 127), foi a estética oficial no cotidiano e “recebeu a aprovação política porque era comum, anônimo e moderado” (Bartlett, 2010).



Figuras 139 e 140 – Modelos da revista *Zhenskii zhurnal*, 1929. A revista contava com a colaboração de designers-artistas, próximos ao poder central, lideradas por Nadezhda Lamanova.

⁶ Usualmente o termo refere-se a uma categoria ou grupo de pessoas envolvidas em trabalho intelectual de forma mais ampla e criativa visando o desenvolvimento e disseminação da cultura, abrangendo trabalhadores e intelectuais. Na Rússia, o movimento da *intelligentsia* teve início em 1840, e pretendia a reconstrução da sociedade sobre bases racionais: substituição do absolutismo dos Czares por um sistema político constitucional, que levasse ao fim da servidão e a defesa dos direitos fundamentais do homem, e que levou ao processo revolucionário de Outubro de 1917. Para uma visão mais global, de aplicação do termo, ver: MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1976.

Na União Soviética, nas primeiras décadas da Revolução, era as organizações de mulheres, institucionalmente e ideologicamente próximas do Partido Comunista, que disseminavam a política oficial de gênero por meio de práticas que iam desde cursos de formação em matéria de higiene e culinária saudável e desfiles de moda. Elas promoviam as mudanças oficiais na conceituação de gênero e instruíam as mulheres sobre o vestuário e as maneiras corretas através das revistas de massa que controlavam⁷. Com a nova estética funcional que fora introduzido, em paralelo, ocorreu um novo ideal de mulher. Ela foi oficialmente percebida, diante do esforço político para se desconstruir a ordem de gênero anterior, como uma trabalhadora vestida em um uniforme de trabalho.

A década pós-revolução testemunhou intensos debates sobre mudanças no design de roupas soviético, isto é, quando os proeminentes designers de vestuário começaram suas carreiras, aproximando seus trabalhos de uma esfera de criatividade real e como uma arte. Foi nesses anos que os princípios do novo vestuário de uma sociedade socialista foram moldados e evoluiu para o design de roupas para as massas. Jovens designers-artistas tais como a pioneira Nadezhda Lamanova, começaram a projetar roupas para homens e mulheres comuns, levando em consideração as demandas das atividades produtivas do dia a dia e das condições de vida. A diretriz "para quem a roupa era criada, com qual tecido, e com que propósito"⁸ tornou-se o lema do processo de desenvolvimento dos designers de toda a década.

A atuação dos designers-artistas no campo do design de roupa e têxtil, praticamente se limitou ao trabalho em Moscou, já que os eventos mais importantes, nesse campo, estavam ocorrendo na cidade. Foi também em Moscou, onde foram

⁷ Revistas de moda ou que continham matérias sobre o assunto na União Soviética na década de 1920, segundo Bartlett (2010) e Strizhenova (1991): *Delegatka* (Delegada feminina), revista mensal publicada entre 1923-1929, organizada pelas mulheres ligadas ao Partido Comunista; *Ikusstvo odevat'sia* (Arte do vestuário), revista de moda publicada mensalmente entre 1928-1929; *Krasnaia niva* (Campo vermelho), semanário publicado na década de 1920 e 1930; *Krokodil* (Crocodilo), revista satírica semanal, publicado de 1920 a 1989; *Ogonek* (Pequena chama), semanário publicado de 1923 a 1989; *Poslednie mody* (últimas modas), revista mensal publicada na década de 1920; *Rabotnitsa* (Mulher trabalhadora), semanário publicado de 1923 a 1989; *Shveinaia promyshlennost'* (Indústria do vestuário), revista mensal publicado ao longo da década de 1930; *Stakhanovets* (stakhanovistas), revista mensal publicada na década de 1930; *Udarnitsa Urala* (stakhanovistas dos Urais), jornal mensal, publicado ao longo da década de 1930; *Zhenskii zhurnal* (Jornal Feminino), jornal mensal, publicado entre 1926 e 1929; *Zhurnal dlia khoziaek* (Revista da dona de casa), revista publicadas mensalmente ao longo da década de 1920.

⁸ A expressão é uma tradução do pensamento contido no artigo de Nadezhda Lamanova, "O sovremenem kostiume", (Relativo a roupa contemporânea), nº 27, 1923. Artigo pode ser consultado no livro de Radu Stern (2004: 174). A tradução é livre do autor.

construídas as principais instituições de vestuário e onde os esforços que envolveram o novo design soviético de tecidos e roupas tomaram forma, e é também, de onde temos a maioria dos materiais de arquivos que esclarecem este momento histórico.

6.1

O início do design de roupas soviético

Para se compreender a imensidão da tarefa que teve pela frente o jovem Estado soviético no campo da fabricação de tecidos e roupas, é necessário compreender como se situava a indústria do vestuário na Rússia, na época da Revolução de 1917. Era um dos ramos mais atrasados da economia pré-revolucionária. Estima-se que a proporção de roupas que era produzida industrialmente na Rússia para o consumo interno, em 1917, não ultrapassava a 3 por cento (Strizhenova, 1991: 09).

Roupas eram costuradas, geralmente, no ambiente doméstico para consumo próprio ou em oficinas artesanais de pequeno porte, que se assemelhavam a oficinas feudais medievais e os tecidos, muitas vezes, eram de produção manual. Havia pouco acesso as matérias-primas ou tecnologia. O número reduzido de empresas produtoras de vestuário, que existiam antes da Revolução, localizavam nas grandes cidades: São Petersburgo, Moscou, Kharkov, Odessa, Kazan e Nizhni Novgorod. Estas propriedades incluíam empresas russas conhecidas e também estrangeiras como Mandel, Rosenzweig, Tiel, e Irmãos Petukhov (Strizhenova, 1991: 09)

Além da atividade de costura em ambiente doméstico, na Rússia pré-1917, um sistema de indústria artesanal permanecia em atividade especialmente durante as "estações", ou seja, de março a julho e de setembro a dezembro. O resto do ano, a maioria dos artesãos prestadores de serviços nestas organizações, ficavam desempregados. Setenta por cento deles eram mulheres e crianças, uma vez que a mão-de-obra era mais barata. Eles levavam para suas casas peças de roupas pré-cortadas e costuravam utilizando dos instrumentos tradicionais para se costurar: a agulha, o dedal e o ferro de passar aquecido a carvão. Cada artesão trabalhava em um artigo de vestuário do início ao fim (Strizhenova, 1991: 09).

Seções das cidades eram tomadas por empresas produtoras de vestuário, ocupadas por alfaiatarias. O contato entre empresas e artesãos era mantido através de intermediários, que cobriram todas as despesas da indústria artesanal, mas

também obtinham grandes lucros com isso. Este sistema profundamente enraizado dificultava o desenvolvimento da produção capitalista, já que o modo de produção da grande indústria e os centros de produção de vestuário eram fragmentados e desorganizados.

A mecanização era limitada às máquinas de costuras que eram vendidas na Rússia por empresas estrangeiras, a mais conhecida das quais era a Singer. Pouco ou nenhum apelo estético era evidente nas roupas feitas nesse sistema de produção semi-artesanal, máquina-alfaiate e costureira que parecia renunciar à criatividade.



Figura 141 – Boris Kustodiev. Retrato de L. Gatsuk-Orshanskaia, 1926. Figura 142 – L. Akashin. Retrato de Família. Figura 143 - Ilya Mashkov. Dama em vestido azul, 1927. Mulheres da “boa sociedade” e círculos de artistas mantiveram contatos com suas modistas, e preservaram os padrões de elegância europeus após a Revolução.

A maior parte das roupas feitas por máquinas e produzidas por empresas, era para atender pedidos de estabelecimentos militares. Pequenos percentuais eram peças de vestuário para o mercado. Normalmente, trajes luxuosos de moda eram trazidos de Paris e outras cidades europeias. No entanto, também haviam as modistas, trabalhando em seus ateliês de costura que alcançaram certa notoriedade, a exemplo Madame Olga, Ivanova e Lamanova, que serviam anteriormente à aristocracia russa (Strizhenova, 1991:10). A mais conhecida dessas modistas foi Nadezhda Lamanova⁹, principalmente por suas atividades no período pós revolucionário. Caracterizado pela execução soberba, pelo refinamento e bom gosto, as roupas dos cortesãos e da aristocracia russa eram obras-primas de alfaiataria, em nada inferior às amostras estrangeiras. Na sua variante mais barata, a

⁹ Nesta pesquisa vamos utilizar o tratamento de designer para configurar o trabalho de Lamanova, já que ela em sua carreira, não só produziu peças únicas de roupas para clientes individuais e figurinos para teatro, mais também envolveu com diferentes atividades projetuais, em sua busca de encontrar um caminho viável para um autêntico design de moda soviético.

moda dos círculos superiores era copiada para os guarda-roupas das classes baixas e média, que adquirindo seus próprios aviamentos e decorações, realizavam adaptações peculiares ao *status* social do usuário, seus gostos e seus meios.

Já por volta da década de 1890, mudanças drásticas ocorreram nos trajes masculinos e, na década de 1910, foi a vez das roupas para mulheres. Transformações econômicas e sociais foram induzindo a democratização da sociedade russa. Um papel crescente foi sendo desempenhado pelo proletariado e a posição hierárquica de inferioridade das mulheres também começou a retroceder. Isso levou a novos tipos de roupas que eram funcionais, práticas e adequadas às condições de trabalho e de vida das pessoas comuns: homens usavam macacão de trabalhador, as mulheres usavam blusas e saias longas e gradualmente foram abandonando o espartilho. Até o início da Primeira Guerra Mundial, o protótipo de terno masculino de hoje já era familiar, mas as mudanças na roupa feminina, como nos outros grandes centros na Europa, foram influenciada pelos esportes e o papel crescente da mecanização e incluía a crescente popularidade e disponibilidade da bicicleta. Entre outras razões para as mudanças no vestuário, está a obsolescência programada para aceleração do capital, mas no caso da Rússia¹⁰ após a revolução, a expansão da produção de vestuário não se relacionava com a ampliação do lucro e do giro de capital, mas sim dentro de um contexto de melhoria das condições de vida.



Figura 144 – Fila de delegados no primeiro Congresso dos soviéticos, 1918. Figura 145 – Coral de trabalhadoras na escadaria do Bolshoi, 1921. Roupas simples em tecido barato de algodão. As imagens nos oferecem uma informação visual de como era o vestuário das populações menos favorecidas nos primeiros anos da Revolução de Outubro de 1917. Fonte: Strizhenova (1991).

¹⁰ Às vezes nos referimos à Rússia, pois praticamente todas as estratégias revolucionárias partiram de lá para se formar a Grande República Socialista Soviética (Hobsbawm, 2004).

O vestuário do homem comum russo, apesar dos frequentes empréstimos do Ocidente, tinha algumas características originais. Este traje não era ditado pela moda oficial, mas foi tomando forma nas ruas. Roupas urbanas tornaram-se cada vez mais simples e confortáveis, e seu desenvolvimento foi influenciado por fatores tão diversos como o progresso social, heróis literários e o vestuário tradicional. Assim camisas soltas de linho (Figura 144 e 146) tornou-se moda entre os intelectuais russos na imitação de Liev Tolstoi, ou, para ser mais preciso, como um sinal de solidariedade para com os seus princípios ideológicos.¹¹ Vestidos em tons escuros e colarinhos brancos passaram a ser usados por estudantes e professores do sexo feminino, e



Figura 146 - Cartaz oficial de convocação de adesão voluntária ao exército vermelho. Chama atenção a camisa tradicional usada por camponeses popularizada por Liev Tolstoi.

capas e chapéus de abas largas eram populares entre os estudantes do sexo masculino. Os trabalhadores russos se vestiam de forma bastante distinta com uma nova roupagem proletária em camisas de cetim preto com colarinhos e abotoamento lateral, casacos, calças para dentro de botas e uma ampla gama de bonés.

Um "estilo" interessante foi desenvolvido pela classe de comerciantes. Eles combinavam as formas dos trajes camponeses *podivkas*¹² (Figura 147), que se resumiam aos longos casacos mais ajustados ao corpo, ou *caftans* com botas extremamente rústicas, além de gorros e bonés tipo quepe. Suas roupas refletiam a singularidade do papel sócio-político dos comerciantes na sociedade.

No campo, devido à sociedade rural ser mais estável, o vestuário mantivera suas características patriarcais de tempos passados. Com o crescimento da produção industrial, no entanto, os têxteis e roupas feitos em fábricas começaram a

¹¹ Tolstoi adotou em sua forma de vestir, roupas da tradição, o traje do homem camponês russo, trabalhador, homem do povo e não o traje europeu dos aristocratas. Ele assim o fazia por razões ideológicas e coerência com seus pensamentos.

¹² Traje tradicional usado pelos mujiques, denominação dada ao camponês russo, normalmente antes de o país adotar o regime socialista. A expressão é usada ao longo do livro "Guerra e Paz" de Tolstoi e também por outros autores.

exterminar a produção doméstica, bem como, a população rural masculina que fora atraída para trabalhar nas fábricas, adquiriam gostos por um estilo urbano e passaram a ser os porta-vozes deste estilo nas áreas rurais. A zona rural, assim, começou a absorver novas formas de vestuário para além de seu mundo: casacos curtos, bonés quepes, camisas feitas em fábricas que produziam têxteis, coletes e *podiovkas* urbanas. As mulheres passaram a usar trajes cada vez mais de uma peça e saias com blusas. A preferência era pelos novos estilos em estampas de florais, em cores claras das fábricas de têxteis de Ivanovo e Moscou, obviamente, que esses novos estilos eram usados somente aos domingos e feriados religiosos.



Figura 147 - Serguei Ivanov, *Despedida de Seu Senhor em Dia de São Jorge*, 1905. A pintura realista ilustra *Mujiques* em suas *Podiovkas*. Acervo: Museu Hermitage.

Em 1914, muitas das oficinas foram ampliadas devido a grandes encomendas para o exército; ainda, a situação geral no setor dos têxteis era insatisfatória. Até o momento da Revolução de Outubro, três anos depois, a Rússia ainda tinha uma enorme rede de oficinas com produção artesanal e com um nível extremamente baixo de produção. Roupas civis permaneciam ainda em um padrão de modelagem e de confecção extremamente simples (Strizhenova, 1991: 13).

6.2

A Revolução de Outubro e a nova arte

A Revolução de Outubro 1917 traçou uma linha divisória entre a velha e a nova arte. A *avant-garde* invocava uma transformação radical da arte pré-revolucionária e uma renovação de seus preceitos. A arte haveria de penetrar em

todos os setores da sociedade, tornar-se acessível a todos. O Comissariado do Povo Soviético perseguia um programa inovador, procurava fundir as noções de "revolução" e "arte", enquanto o passado burguês era identificado com o elitismo e o seletivismo da arte pré-revolucionária. Neste período, os primeiros propagandistas fizeram apelos apaixonados por uma arte democrática.

Arte na Rua, este é o slogan dos cenógrafos, atores, músicos e arquitetos contemporâneos. Vamos concentrar os esforços criativos agora em uma escala grandiosa, não para um grupo seletivo, não para suas residências em particular, mas para todos, para os cidadãos comuns, não para embelezar suas casas, mas para tornar as cidades belas" (Kerzhenshev, 1918).¹³

Para os construtores da nova sociedade, o início dos anos 1920 foi uma época de esforços ousados para transformação da arte, em um tempo de experimentação corajosa, imaginação e entusiasmo. O *slogan* de Lenin "A arte pertence ao povo" e sua campanha de propaganda massiva formaram a base sobre a qual um novo futuro haveria de ser construído. Um "Plano de Propaganda Monumental" amplo foi lançado para projetar e configurar monumentos aos revolucionários e progressistas na Rússia (Lodder, 1984).

Novos jornais e revistas foram estabelecidos como fóruns de discussão sobre a nova cultura. Apelos foram expressos por um novo modo de vida e um novo tipo de educação artística para as classes trabalhadoras que iria fazê-los capazes, não só de apreciar e analisar a cultura, mas também de criá-la.

O entusiasmo revolucionário da progressiva intelectualidade artística e sua fé na reformulação da cultura foram surpreendentes, levando-se em conta a situação do país no início dos anos 1920. Os construtores de uma nova sociedade tiveram de trabalhar em condições de grave perturbação econômica, de fome severa e até mesmo de guerra civil. Muitas empresas industriais estavam paralisadas devido à escassez de matérias-primas, combustíveis e mão-de-obra.

O volume da produção têxtil e de vestuário caiu acentuadamente nos anos que se seguiram à Revolução e a escassez de produtos têxteis durou até a década de 1930, reduzindo a disponibilidade e a qualidade das roupas. No entanto, apesar das enormes dificuldades, quando questões de vida ou morte do novo Estado estavam

¹³ In: Tvorchestvo, 1918, nº 3 p. 12. Apud Strizhenova (1991: 15).

sendo decididas, as pessoas redobram seus esforços.¹⁴ Os designs-artistas concentraram sua atenção na produção de objetos de uso cotidiano: móveis, louças, utensílios de cozinha e roupas e estes bens manufaturados eram para refletir novas noções na cultura, para educar o consumo de massa e formar o seu gosto. O termo "arte industrial" ou *proziskusstvo*¹⁵ foi usado para descrever as novas formas como esses objetos comuns deveriam assumir. Existia uma profunda convicção de que as pessoas deviam abandonar antigos padrões para moldar uma nova sociedade, cujos membros fossem todos iguais.

O programa estético que estava tomando raiz na indústria foi formulado e seu significado revolucionário foi realizado de forma bastante clara pelos trabalhadores envolvidos com as questões culturais da época. Vozes ansiosas foram levantadas na defesa das tarefas da arte industrial e do ambiente objetivo. O *slogan* "Arte para a Indústria" orientou o trabalho criativo de um círculo de designers-artistas durante os primeiros cinco anos da década de 1920, entre eles estavam: Nadezhda Lamanova, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Alexander Rodchenko, Alexandra Ekster entre outros.

Na Rússia pós Revolução de Outubro era quase universalmente aceito de que a época revolucionária exigia novas formas de roupas produzidas em massa. A tarefa foi delegada a designers-artistas profissionais, que podiam entender os requisitos do design do vestuário. Enquanto isso, a vida mudou rapidamente na jovem república soviética. Muitos artistas ocuparam-se, em primeiro lugar, com o trabalho decorativo necessários para a celebração das primeiras festas revolucionárias: o Primeiro de Maio e 7 de Novembro de 1918.

Nos painéis decorativos e cartazes projetados para as festividades, permaneceram presos aos princípios do romantismo, retratando os heróis revolucionários conforme o estereótipo clássico, em trajes suntuosos. As figuras alegóricas da Liberdade em uma túnica branca, carregando uma tocha conduzida

¹⁴ William B. Husband na introdução de seu livro *Revolution in the Factory: the birth of the Soviet Textile Industry, 1917-1920*, apresenta um panorama mais contundente sobre a situação da indústria têxtil e vestuário na União Soviética pós Revolução.

¹⁵ O conceito de "arte industrial" (*proziskusstvo*) é baseado tanto na noção de embelezamento da vida cotidiana e da criação de um novo estilo de vida socialista (como resultado da maior acessibilidade da arte às massas) o que facilitava a união destes dois campos. Essa noção foi amplamente trabalhada por Nadezhda Lamanova após a Revolução Bolchevique. Sobre esta questão ver: CROWLEY, David e REID, Susan. *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2010.

por carruagem em movimento e da glória resoando seu trompete em vestes leves e fluidas, personificavam o espírito heróico e romântico da Revolução. Esta interpretação tinha claramente o protagonismo das revoluções burguesas e da Revolução Francesa como fontes iconográficas. Outra representação decorativa das festas comemorativas era do trabalhador musculoso semi-nu com as ferramentas de seu ofício: o martelo, a bigorna e o carrinho de mão, uma transformação de um símbolo abstrato generalizado de um valente Hércules russo.

Os princípios de decoração empregados em Petrogrado (atual São Petersburgo) para o primeiro aniversário da Revolução de Outubro foram estabelecidos pelo Bureau Central para a Organização das Celebrações, em 1918:

Torrentes de nosso próprio sangue e de outros povos ainda estão sendo derramados pelo mundo, por isso a celebração, tal como a vemos, deve ter uma natureza séria e sóbria. Pois ainda existe o proletariado e ainda o capital. As datas comemorativas devem ser cobertas, em nossa opinião, de vermelho. Vermelho é a cor, pois representa o triunfo da nossa bandeira Socialista Vermelha, que tem sido perseguida por tanto tempo, e que hoje está em nossas mãos e tão orgulhosamente, tão brilhantemente, tão alegremente esta flutuando sobre as nossas cabeças (Strizhenova, 1991: 21).

A partir deste acontecimento a cor vermelha foi assumida pelos designers-artistas, que fizeram uso dela de forma extravagante, como cor principal de *banners*, bandeiras, *stands*, desfiles e cartazes. O escarlate tornou-se elemento semântico e decorativo dominante nas celebrações, em parte como um caráter solene e ou de exaltação. A cor vermelha foi amplamente utilizada em uniformes, roupas convencionais, bem como os lenços vermelhos, em formas triangulares, passaram a ser extremamente populares entre as mulheres socialmente ativas.

6.3

Os primeiros passos de uma indústria têxtil e de vestuário soviética

A reconstrução da base econômica do país começou nos meses seguintes à Revolução de Outubro, um período extremamente difícil e perigoso. O colapso da economia devido à Primeira Guerra Mundial, a guerra civil e a intervenção estrangeira pondo em risco a própria existência do Estado. No entanto, foi nesse momento de trabalho colossal que se iniciou o lançamento de novas instituições soviéticas nos vários ramos da economia nacional, incluindo aí a indústria do vestuário.

A produção feudal artesanal já não era adequada às necessidades da nova sociedade. Todo o sistema tinha que ser, em primeiro lugar, reestruturado, eliminando as centenas de pequenas oficinas de vestuário e canalizar as energias e o trabalho rumo à produção industrial, unificada e nacionalizada para fabricação e distribuição de roupas prontas e enxoval de casa em escala nacional. Em decreto de 1918, que nacionalizava todo o segmento industrial do vestuário, foram criados pólos para o planejamento da produção e fabricação de vestuário em grande escala, a *Moskvoshvei* (Polo de Costura em Moscou) constituído de trinta e duas fábricas e o *Leningradshvei* (Pólo de Costura de Leningrado) com dezessete fábricas e de Ivanovo-Vozneseks com vinte e sete fábricas (Bartlett, 2010: 274).

A transformação de um enorme ramo de produção de mercadorias de pequena escala em uma indústria socialista não poderia prosseguir sem problemas. Sem dúvida, a reestruturação organizacional, longe de melhorar a situação, piorou mais ainda, pois era acima de tudo necessária uma mudança fundamental no sistema econômico existente. Segundo Strizhenova (1991: 35), no acervo do TsGANKh (Arquivos Estatal Central da Economia Nacional) há uma análise de uma comissão que avaliou a situação da indústria do vestuário entre 1918-1919 e concluíram que: a relação entre a produção das fábricas de vestuário e a produção das pequena oficinas era de um para cem, não havia divisão de trabalho, portanto, a especialização da produção era essencial e, sobretudo não havia industrialização. Neste sentido, foi um grande desafio, tentar converter esse enorme ramo de produção funcionando de forma arcaica a uma indústria socializada.

As medidas organizacionais não alteraram imediatamente a situação da indústria têxtil e de vestuário, na verdade o processo durou até meados dos anos 1930 (Husband, 1990). No início de 1920, a produção de têxteis e roupas caiu acentuadamente e a escassez de produtos têxteis foram agravadas e a variedade e qualidade de têxteis em geral deixava muito a desejar, “a maioria dos tecidos eram lisos sem estampas: telas de linho, lona, lãs de baixa qualidade, flanela grossa, morim e algodão” (Strizhenova, 1991: 37). Os fabricantes de vestuário estavam divididos em dois sistemas, um voltado para a produção de uniformes militares e o outro para a população civil. As fábricas forneciam os tipos mais urgentes de roupa de trabalho: capas de lona, macacões, camisas masculinas e blusas femininas e saias, todos eles projetados como linhas de roupas funcionais e sem ornamentação.

O evento mais importante em direção ao desenvolvimento de novas formas de vestuário foi as aberturas de oficinas de vestuário como subseção de arte-industrial do Commissariado do Povo para a Seção de Educação Pública e Belas Artes (IZO Narkompros). A proposta das oficinas foi sugestão de Nadezhda Lamanova, na época já bastante conhecida como designer de roupas artísticas e profissionais. Lamanova levou sua proposta de um programa, planejado por ela, no início de 1919 ao Comissário Anatóli Lunacharski. A subseção de arte-industrial da IZO Narkompros consistia de várias unidades: um laboratório de vestuário atualizado tecnologicamente, uma oficina de capacitação industrial, uma oficina de arte-industrial de alfaiataria masculina, uma oficina industrial de têxteis, uma oficina de estampa de algodão que funcionava na antiga indústria estatizada de estampados em tecidos Trekhgornaia. Assim, a divisão estrutural das unidades refletia o impulso principal do trabalho: a instrução nos fundamentos do novo design de vestuário, o comércio de costura e alfaiataria e a relação entre as formas das roupas e a natureza dos tecidos, considerando suas texturas e desenhos ornamentais. A atividade tinha como alvo a produção industrial em grande escala.

Simultaneamente com a participação de Lamanova, foi elaborado um programa para os primeiros estabelecimentos de ensino soviéticos com a função de formar especialistas para a indústria do vestuário, pois a ausência deste profissionais prejudicava e, de fato, impedia o desenvolvimento deste importante ramo da indústria. Assim, em janeiro de 1919 o Instituto Central da Indústria do Vestuário iniciou suas atividades, cujo objetivo, primeiramente, era: pesquisar e resolver todos os problemas relativos ao setor, por meio de estudos científicos e experiências práticas; organizar cientificamente a produção e o trabalho; incluir na produção roupas higiênicas e artisticamente projetadas; conceber métodos de ensino para instituições de formação profissional. Em segundo plano era função do Instituto: treinar organizadores técnicos e gestores para a indústria, bem como os instrutores com conhecimentos especializados. Os cursos de formação tinham a duração de quatro a seis semestres. Entre as atividades empreendidas diante da inexistência de livros didáticos e materiais necessários à educação em todas as divisões da indústria de vestuário, foi a produção de material educativo a fim de difundir melhores métodos de organização de produção inspirados em princípios tayloristas. Nestes materiais, pregava-se que o problema de concepção de novas formas de roupas para

a cidadania deveria ser resolvida através de uma combinação de medidas artísticas, econômicas e organizacionais.

Paralelo à empreitada liderada por Lamanova, em 1919 foi aberto em Moscou a Oficina Educacional Sokolniki de Arte Industrial e Vestuário, subordinada ao Comissariado Popular para o Comércio e Indústria. O artista Mikhail Tarkhanov foi denominado chefe das oficinas. Sua agenda tinha muito em comum com o estabelecimento do Instituto Central, com algumas diferenças: as oficinas previam um contato maior com a indústria e outras organizações produtoras de roupa. O curso de instrução incluía técnicas de costura e corte, história da arte, desenho, contabilidade, higiene ocupacional e legislação trabalhista, além da oportunidade de realizar visitas técnicas. A duração dos estudos era de três anos.

6.4

A atitude para com a moda no início dos anos 1920

A Revolução de Outubro eliminou a diferenciação de classes através das roupas que perpetuava na Rússia durante séculos e introduziu o conceito de vestuário de massa para as populações trabalhadoras. As diferenças entre os cidadãos ainda eram indicadas pela forma de vestir, mas passaram a se relacionar com fatores tais como, ocupações profissionais, clima, idade, tradições culturais e étnicas. O progresso real na criação de roupas para o povo, no entanto, foi prejudicado por muitos problemas. Os principais deles eram o atraso da indústria, a falta de especialistas do setor vestuário e a relutância das massas em aceitar a noção de roupas projetadas para um grande número de pessoas.

A variedade de roupas produzidas durante os anos de 1918-1921 era extremamente limitada. As pessoas empobrecidas, exaustas pela guerra civil e fome generalizada, usavam roupas velhas que frequentemente reformavam ou remodelavam, usando de quaisquer materiais que poderiam ter em mãos: toalhas de mesa, cortinas, cobertores etc.

Ao mesmo tempo, muitos dos antigos estilos de roupas adquiriram um novo significado: a jaqueta de couro comumente usada como um uniforme de piloto antes da Revolução tornou-se popular como "roupas de trabalho" dos comissários do Exército Vermelho e dos líderes do Partido. Da mesma forma passou a ser usada como roupa comum, a camisa tradicional do homem do campo, popularizada por Tolstoi (Figura 146), além de elementos de roupa militares como: casacos de

serviços, botas e cintos largos de couro. As mulheres vestiam roupas confeccionadas com tecidos rústicos de uma só cor. Apesar da escassez de tecidos e completa ausência da noção de "moda", a aparência das pessoas refletiam o "estilo da época" – era austero, em roupas de “luta” do dia a dia. Estes trajes podem ser observados em fotografias e nas pinturas da época (Figuras 147 e 148).

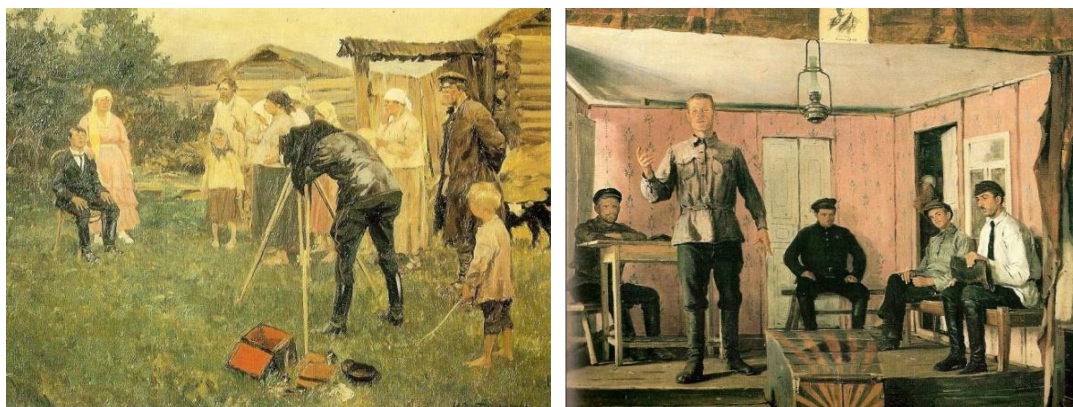


Figura 147 – Vladimirov. Fotografia na Aldeia, 1928. Figura 148 – Cheptsov. Delegados do Partido em uma festa de aldeia, 1924.

A questões referentes a produção de roupas deram origem a polêmicas exaltadas. Segundo Strizhenova (1991: 47) uma luta feroz estava sendo travada na linha de frente das artes, com confrontos ocorrendo não entre inimigos, mas entre pessoas que compartilham dos mesmos valores e crenças. Havia um desejo predominante para destruir o velho mundo e, com ele, toda a sua cultura. Com isso, discussões sobre um novo traje passaram a ser acaloradas. A maioria das pessoas estava totalmente despreparadas para aceitar a noção de roupas da moda para os cidadãos comuns – certamente havia nenhum precedente para isso no passado. Portanto, os anos imediatamente posteriores à Revolução de Outubro sobre esta questão havia uma indeterminação e conflitos. A própria palavra "moda" tornou-se o equivalente a um insulto. Esse preconceito era compreensível: a moda sempre foi associada com a sociedade burguesa e significava privilégios para o grupo seletivo. Negar a moda, era negar o traje luxuoso da burguesia e qualquer coisa parecida com a adesão a uma elite. Por quase uma década depois da Revolução, "moda" era sinônimo de luxo inadmissível, frivolidade e decoração extravagante. Era interpretado por gravatas e camisas vivamente coloridas e vestidos extremamente decorados com babados ou rendas. Mesmo os chapéus e bolsas eram taxados como "acessórios burgueses" (Strizhenova, 1991: 49). O conceito proletário de roupas socialistas seria aquelas o mais simples possível, quase puritanas.

Neste contexto de indefinição do que seria uma moda socialista, diferentes segmentos da sociedade começaram a aparecer, cada um propondo seus próprios princípios. Uma matéria publicada no jornal *Zhizn iskusstva* (Vida e Arte) vividamente recriava a atmosfera da época e apresentava os principais princípios de um novo traje:

A primeira conferência teve lugar no edifício do Comissariado de Saúde Pública para discutir a criação de um novo traje de trabalho que cumpriria os requisitos atuais. Os convidados para a conferência eram especialistas em arte, medicina, tecnologia, etc. O grupo decidiu criar novas roupas para o trabalho pois acreditava que o vestuário profissional existente não era racional o suficiente. A grande revolução russa deve ter sua influência no exterior, bem como no interior do homem. As novas roupas não só devem ser confortáveis e elegantes, mas devem ser totalmente dependentes de condições econômicas e de responder a requisitos de higiene (Strizhenova, 1991: 53).

A atenção dada neste momento, era para o aspecto funcional da roupa, que dependia em grande parte de sua forma, das condições de uso e de comercialização, bem como da importância atribuída a roupa de trabalho em relação a outras peças de vestuário.

A decisão do Conselho do Trabalho e da Defesa de 8 de outubro 1920, assinada por seu presidente Ulianov "Sobre a provisão de *Prozodezhda* e *Spetsodezhda* aos Trabalhadores em Minas de carvão" introduziu o conceito de *prozodezhda*. Este conceito era um pouco menos restrito do que o termo *spetsodezhda* (roupas para trabalhos específicos que exigiam vestimenta específica): designava roupas para o homem trabalhador de uma categoria específica, seja para trabalho, lazer etc (Bartlett, 2010: 26, 36). A decisão veio de encontro, em grande medida, com os esforços para a transformação de roupas cotidianas, das mulheres em particular, o mais próximo possível do estilo *sportswear*. A introdução de roupas em estilo esportivo para a vida cotidiana foi um tema frequente em debates nos jornais e revistas na década de 1920.

6.5

O renascimento da indústria do vestuário na Rússia

Por volta do final de 1921, encomendas de roupas militares diminuíram com a redução dos conflitos políticos e pela transição para a Nova Política Econômica (NEP). A maquinária primitiva das fábricas que há muito tempo travava o progresso da produção, foi gradualmente substituída por modelos de prensas de passar, ferros a gás e outros equipamentos com mais recursos tecnológicos, adquiridos no

exterior. Estas medidas permitiram que roupas em grande quantidade pudessem ser produzidas de forma mais barata e também elevou a produtividade do trabalho.

As primeiras fábricas de vestuário soviéticas eram extremamente díspares tecnologicamente e de pessoal. Uma empresa podia ter as mais modernas máquinas de costura elétrica, importadas da América e máquinas à pedal ou manual operando lado a lado, além de seções de operações menores, como costura de casas e preguiamento de botões feitos à mão. Estas combinações de diferentes níveis técnicos levava à divisão do ambiente fabril em antigo, de meia-idade e moderno. A mão-de-obra especializada era escassa, levando a contratação de trabalhadores inexperientes. Não houve tempo para treinar esta primeira geração de trabalhadores do vestuário, pessoas de diferentes idades tiveram de mergulhar no turbilhão da produção e aprender durante o trabalho, adaptando-se ao novo ritmo de vida, às novas condições e relações de trabalho coletivo. Com isso, apesar das medidas perseverantes para reorganizar a indústria do vestuário nos anos 1920, revelou-se impossível acabar com a escassez de produtos têxteis no país e fornecer amplamente roupas produzidas industrialmente para a população.

Durante o período da Nova Política Econômica (1921-1928), os contatos com a moda parisiense, antes interrompidos pela Revolução, foram restabelecidos. Revistas de modas francesas estavam novamente à venda e revistas soviéticas foram criadas.¹⁶ Esses periódicos soviéticos eram repletos de imagens de roupas de alto custo, refletindo o gosto da burguesia francesa. Estilisticamente, espelhavam o design moderno, em silhuetas alongadas, mais justos, às vezes, com saias *vandyke* (justas, na altura do joelho) e com muitos detalhes decorativos. Essas modas eram feitas de tecidos caros: sedas, brocados, veludos e muitas vezes uma combinação desses materiais. A silhueta languida eram reforçada pelo uso de chapéus minúsculos que sobrepunham um dos olhos. O figurino muitas vezes era complementado por calçados que combinavam com todo o conjunto, frequentemente justos e finos. Os preços elevados dessas roupas confirmavam a sua natureza de elite e, obviamente, serviam a um círculo restrito de clientes burocratas ligados ao NEP, e de uma clientela burguesa, já que as bases da economia, em fase de transição, ainda precisava desta clientela.

¹⁶ Segundo Strizhenova (1991: 59) em 1922 a novas revistas de moda na União Soviética foram: *Novosti mod. Khudozhestvenny ezhemesiachnyi zhurnal poslednikh parizhskikh mod* (Notícias de Moda: Panorama Mensal da Atual Moda Parisiense), em 1923, a *Poslednie Mody. Zhurnal dlia zhenshchin* (As Últimas Modas: Uma Revista para Mulheres), e em 1924, *Mody* (Modas).

O contraste mais marcante eram as roupas do dia a dia das mulheres trabalhadoras, que usavam vestidos de algodão barato, camisas esportivas, às vezes, com listras verticais largas e saias retas ou levemente *evasées* logo abaixo do joelho. Já as roupas masculinas de corte simples, consistiam em camisas esportivas e calças soltas, muitas vezes usadas para dentro das botas (Figuras 144). O principal calçado eram os *plimsolls*.¹⁷ Essas roupas eram quase impossíveis de serem classificadas como moda, mas, o guarda-roupa de uma mulher elegante incluía uma saia longa, que tinham algo em comum com a moda desse período.

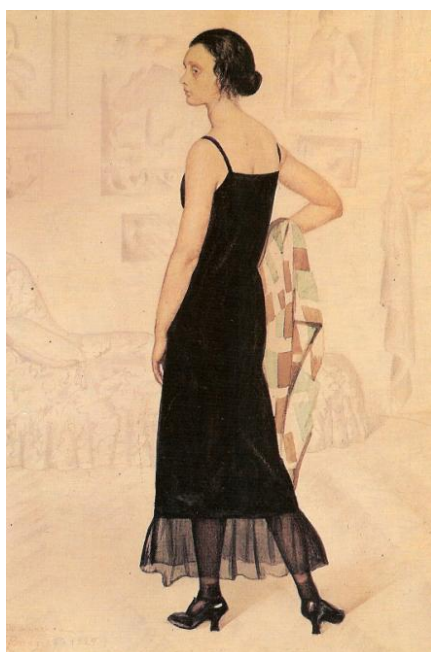


Figura 149 – Boris Kustodiev. Retrato N. Orshanskaia, 1926. Figura 150 – Ekaterina Roshchina-Insarova década de 1920. Mulheres de círculos de intelectuais e artistas, em geral, utilizavam, após a Revolução, roupas de uma refinada simplicidade, muitas vezes associados a acessórios produzidos por artesãs camponesas a exemplo da *echarpe* da primeira imagem.

Assim, roupas em massa no período da NEP também foram limitadas a uma pequena gama de peças de vestuário. No entanto, tanto para o vestuário, como na política e na cultura do Estado, não havia mais retorno. Apesar do crescente interesse em modas estrangeiras, elas tiveram pouca influência sobre os novos princípios do vestuário soviético que estava começando a criar raízes. Além disso, a retomada crescente da economia no período do NEP, impulsionou o progresso cultural e os passos mais decisivos no sentido da concepção dos princípios de um design de vestuário autenticamente soviético. A atmosfera de paz e a consolidação das bases para a produção finalmente incentivou projetos concretos para produção

¹⁷ Calçados esportivos tradicionais de lona com sola de borracha.

de vestuário em grande escala, e o “Ateliê de Modas” foi inaugurado em 1923, no Pólo para Produção de Vestuário de Moscou. O Ateliê era considerado centro teórico e ideológico do design de moda – uma espécie de protótipo da futura Casa de Design de Roupas, da década de 1930. Eles iniciaram a publicação da revista *Atel'e* (atelier). A importância atribuída a esta revista pode ser avaliada pela composição de seu conselho editorial. Boris Kustodiev, Igor Grabar, Aleksandr Golovin, Vera Mukhina, Kuzma Petrov-Vodkin, Konstantin Yuon, Evgenia Pribyl'skaia, Nadezhda Lamanova, Aleksandra Ekster, Ivan Fomin, Anna Akhmatova, Konstatin. Fedin, Olga Forsh, Marietta Shaginyan e muitos outros eminentes escritores, artistas, designers e arquitetos. O editorial do primeiro número do periódico descreveu suas metas da seguinte forma:

Atualmente fica claro que a arte deve ser usada em questões práticas e nos diversos ramos para revitalizar nossa indústria. As vigorosas atividades criativas dos artistas russos deve ser a fonte de novas formas. Hoje, o refinamento e harmonia de nosso ambiente diário deve ser criado pelos esforços conjuntos de artistas e gestores da indústria contemporânea através da busca da beleza por parte dos artistas e as realizações concretas dos industriais. Para revelar tudo o que é criativamente belo, e que merece atenção no campo da cultura material: este é o objetivo da presente revista (Strizhenova, 1991: 65)

As ilustrações das últimas modas dos principais designers-artistas, não eram os únicos assuntos de interesse na revista. Não menos importantes eram os seus artigos. Seus títulos refletiam uma tentativa de abraçar os diversos aspectos criativos do novo design de roupas e sua relação com a vida, a sociedade e a cultura. A revista também trabalhava o contexto histórico da evolução da indústria de vestuário russo e publicitava ações práticas que visavam, primordialmente, o desenvolvimento de modelos de roupas diárias para a produção em massa e, em segundo lugar, produzir roupas por encomenda individual. Uma outra questão que era abordada, era a possibilidade de se criar roupas que combinassem as tendências da moda com a tradição, a partir do uso de motivos populares, não só para fins decorativos, mas também para moldar um design de roupas distintamente soviético.

Nas ilustrações, destacavam designs de roupas de Evgenia Pribyl'skaia, Nadezhda Lamanova, Aleksandra Ekster e Vera Mukhina (figuras 151, 152, 153). No entanto, havia uma discrepância evidente, entre os artigos e as ilustrações. Os artigos exortavam aos designers-artistas projetar roupas adequadas a produção em grandes quantidades para trabalhadoras, mas que possuísem grande mérito

artístico; todavia as “ilustrações consistiam de designs de produção dispendiosas, roupas quase aristocráticas” (Strizhenova, 1991: 67)



Figura 151 – Aleksandra Ekster. Capa para a revista *Atel'e*, 1923. Figura 152 – Evgenia Pribyl'skaia. Conjunto vestido manta. Revista *Atel'e*, numero 1, 1923. Figura 153 - Aleksandra Ekster. Projeto de vestido. Revista *Atel'e* numero 1, 1923.

A revista durou apenas um ano. Sua tendência ao elitismo era vista como se contrariando os princípios da nova sociedade socialista. Sendo assim tanto o Ateliê e sua revista enceram suas atividades, assumidas por outras instituições e outros periódicos. Entre estes incluíram as Oficinas do Vestuário Contemporâneo sob a direção de Nadezhda Lamanova, inauguradas no mesmo ano de 1923, a Seção de Vestuário da Academia Estadual de Ciências Artísticas (GAKhN), onde Varvara Stepanova ensinava e também as revistas *Iskusstvo* (arte) e *Krasnaia niva* (campos vermelhos), entre outras publicações. Um grande evento foi organizado pela GAKhN, a Primeira Exposição de Arte Industrial Russa em 1923, onde o público ouviu pela primeira vez os nomes, de diversas personalidades e estilos, dos pioneiros no design de vestuário soviético: Lamanova, Pribyl'skaia, Mukhina e Ekster (Figura 154).

Entre os designers-artistas que estavam propondo um novo vestuário para uma sociedade socialista, na década de 1920, Nadezhda Lamanova ocupava um lugar especial, não só porque ela era um dos poucos profissionais, projetista de roupas de seu tempo, mas também por causa de sua contribuição ao desenvolvimento dos princípios teóricos do design de roupas soviético e a criação dos primeiros exemplos de roupa contemporânea a partir destes princípios, em

Moscou, onde possuía um estabelecimento no ramo. Ela gozava de grande popularidade e uma vasta clientela entre os intelectuais, escritores, atores e artistas. Em suas viagens anuais a Paris procurava ampliar e refinar seus conhecimentos e teve a oportunidade, mesmo de forma esporádica, de colaborar com Paul Poiret, quando recebeu o convite para trabalhar para sua *Maison*, mas Lamanova decidiu ficar na Rússia. Às vésperas da Revolução de Outubro, com 46 anos, sua empresa atraía os círculos aristocráticos para o seu grupo clientes, e em sua chamada comercial incluía a inscrição "Fornecedora da Corte de Sua Majestade Imperial" (Strizhenova, 1991: 70).



Figura 154 – Designs de Lamanova, Pribyl'skaia, Ekster e Mukhina – Exposição de 1923 em Moscou. Fonte: Bartlett, Djurdja, 2010.

Talvez alguns profissionais da moda que haviam recebido o reconhecimento oficial e público e uma firme posição na sociedade, poderiam não ter sobrevivido à revolta espiritual da revolução e sua intrusão em suas vidas. Lamanova, no entanto, sem hesitar, abraçou a Revolução e aprovou os seus ideais. Sobre esta questão ela fez a seguinte declaração: "A Revolução mudou a minha condição de propriedade, mas não mudou as minhas ideias fundamentais, na verdade, me deu a oportunidade de colocá-las em prática, incomparavelmente, em escala maior" (Strizhenova, 1991: 70). No entanto ela passou por muitas experiências difíceis, durante os primeiros anos da Revolução, foi presa e indiciada como "burguesa", libertada mais tarde pela intercessão do escritor Maxim Gorky, então chefe da Casa de Imprensa do Estado. Na década de 1930 ela foi privada de seus direitos civis, quando lutou para provar o quanto ela tinha feito para o sistema soviético.

Antes da Revolução, Lamanova trabalhava com o estilo *moderne* elegante, suas produções seguiam as tendências de roupas de Paris. Vários desses vestidos estão hoje no Museu Hermitage, em São Petersburgo. Destinados à aristocracia russa, eles são caracterizados por uma execução complexa e trabalhosa e também pelo uso de tecidos e decoração dispendiosas provenientes de outros países. Embora diferentes entre si, em corte, forma e detalhes decorativos, eles eram semelhantes na elegância da silhueta, proporção perfeita e escolha inteligente da textura e da cor. Sua técnica era a construção do modelo por *moulagem* no corpo do cliente, delineando os contornos do corte e da decoração. Seu método de desenvolvimento poderia ser chamado de "esculturas em tecido", em acordo com seu princípio de que a roupa era inseparável do indivíduo. Portanto, a artista baniu as palavras "estilo" e "moda" do vocabulário da criação de moda, substituindo-os com as noções de "forma" e "design". Ela foi a primeira a traçar uma linha entre as tarefas de designer de roupa e costureira, enfatizando suas especificidades.¹⁸

Com a Revolução uma nova era começou em sua vida, sua imensa experiência prática lhe dera a oportunidade de poder envolver com a produção de larga escala. Assumindo a liderança na reestruturação da produção de vestuário, a designer-artista juntou-se ao trabalho das instituições soviéticas, exibindo verdadeiras habilidades organizacionais. Ela planejou e estruturou as Oficinas de Vestuário Contemporânea na subseção de arte industrial da *Narkompros*¹⁹, tornou-se membro da seção de vestuário da Academia Estadual de Ciências Artísticas e colaborou nas revistas *Atelier* e *Krasnaia niva*, tanto com seus artigos e como designer. Os propósitos da arte expressa nos slogans revolucionários daqueles dias turbulentos e o desejo de integrar a arte a todos os aspectos da vida diária e da indústria, lançou um desafio à designer.

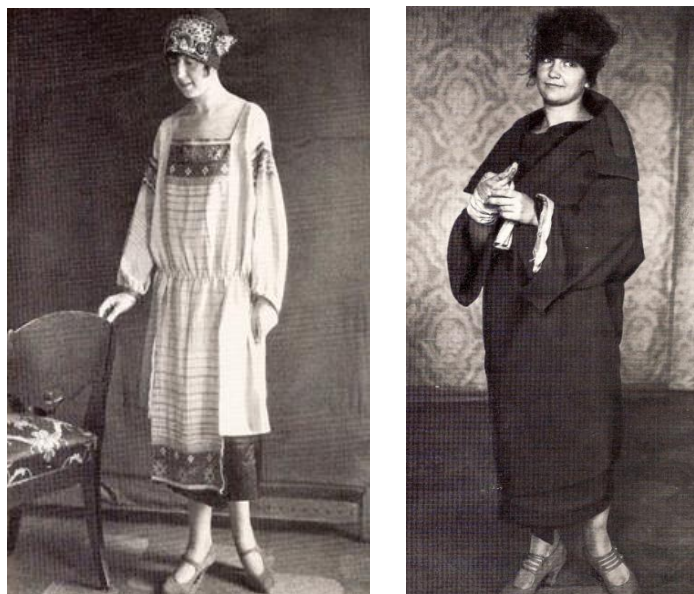
Para o novo vestuário adequado – em sua perspectiva – ao novo estado soviético, Lamanova tinha uma concepção clara destes estilos, os quais ela explicou em dois artigos que ela escreveu para a *Krasnaia niva* em 1923²⁰: eram roupas para o uso diário e roupas com motivos folclóricos. Estas peças eram simples, pouco coloridas e, via de regra, tecidos em cor natural, não-estampados, flanela e chita. Com estes tecidos, a artista produziu vestidos simples de proporções alongadas,

¹⁸ Sobre a sua postura metodológica de construção da roupa ver seu artigo: *sovremenem kostiume* (Em relação a roupas contemporâneas). In: Stern, Radu, 2004, p. 174.

¹⁹ Comissariado do Povo para a Educação.

²⁰ A integra destes artigos podem ser consultados em Radu Stern, 2004, p. 174 a 177.

principalmente do tipo *chemise*. Para a ornamentação, ela usava, às vezes, de inserções decorativas coloridas, ou a alternância de faixas escuras sobre um fundo branco ou, muitas vezes, sobreposições com fragmentos de tecidos sutilmente bordados. Percebe-se nas roupas de Lamanova métodos para simplificar a roupa, sendo esta simplificação, em sua visão, mais adequada para as roupas de trabalhadores, em contraste com as vestes da burguesia. Mas isso não era o seu único motivo de simplicidade, já que roupas despretensiosas eram certamente adequadas à vida austera daquele tempo, que demandava uma roupa que fosse simples, confortável, barata, prática e fácil de integrar à produção em grande escala. Quanto aos materiais disponíveis, eram tecidos leves que não armavam, com isso não mantinham uma forma, ou, por outro lado, materiais espessos, grosseiros que ditavam a forma que roupa iria assumir.



Figuras 154 e 155 – Vestidos de Lamanova entre 1923 e 1925.

Pelo número de seus projetos encontrados em ilustrações das revistas de moda da época, principalmente na *Krasnaia niva* e *Zhenskii zhurnal* de Moscou, *Iskusstvo odevat'sia* de Lenigrado, Lamanova apresentava muito mais liberdade ao projetar vestidos decorados com motivos da arte popular.²¹ Os tratamentos dados a esses motivos eram absolutamente expontâneos. Ela usava peças de rendas tradicionais, tratando os vestidos como se fundo, empregava elementos populares de vestes tradicionais como batas na frente do vestido (Figura 154), incorporava em

²¹ Vários destes modelos, publicados nestas revistas estão fartamente ilustrados em Djurdja Bartlett, (2010), Radu Stern (2004) e Strizhenova (1991).

seus modelos cinturas rendadas, ricamente bordadas em ponto cetim. Esses elementos decorativos não eram meros *apliqué*, como em muitas peças do artesanato, mas os projetos eram de uma construção integral, com a coordenação de todos os seus elementos.

As propostas de Lamanova tinham uma intenção, chegar até as costureiras amadoras, explicitando que, ao utilizar de seus métodos, essas Senhoras poderiam melhorar suas roupas, individualizando-as com batas bordadas em motivos populares, utilizando do crochê e outros tecidos tradicionais de produção artesanal. Foram peças deste gênero que a artista enviou para a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, de 1925, em Paris (Figura 161). Chapéu de moda formava o conjunto. “Estes conjuntos, simples, mas de bom gosto, produziram uma grande comoção no público sofisticado de Paris” (Bartlett, 2010: 44).

O tipo favorito de roupa da designer-artista era um conjunto formado por um vestido ou blusa/saia e sobretudo em estilo *caftan*.²² Estes conjuntos destacavam a qualidade do tecido (quando era de boa qualidade) e, de igual importância, permitiam a produção de contrastes entre as partes: uma saia reta estreita com uma blusa folgada; um vestido longo em linha reta com mangas extras-largas etc. Lamanova acreditava que o contraste na concepção dos modelos gerava movimento: “A ausência de contraste e, conseqüentemente, de dinamismo torna a silhueta seca, monótona e sem vida” (apud Stern, 2004: 174).

Ambas as teorias e práticas da Lamanova muito se assemelhavam ao Construtivismo em seu funcionalismo e conveniência. Tecidos sem estampas e as silhuetas retas do tipo chemise, naturalmente, disponibilizam grandes superfícies planas solicitando algo decorativo. Seguindo os princípios de ornamentação de peças de cunho popular tradicional, Lamanova distribuía os elementos decorativos em locais onde a estrutura de construção da peça era mais visível, cintura, ombros, punhos e bainha. Na maioria das vezes, ela usava motivos populares genuínos encontrados nos embaixamentos de guardanapos ou toalhas ou ela mesma produzia estes ornamentos dentro de uma concepção construtivista. É fácil perceber, a partir de imagens de suas peças, sua opção pelo retângulo como base. Levando-se em

²² Espécie de sobretudo, como da figura 158. No ocidente a denominação de peças com modelagens iguais aos caftans orientais segue a nomenclatura francesa: *cardigans* com ou sem abotoamento.

consideração as propriedades e possibilidades dos tecidos que estavam disponíveis, a designer-artista traduzira o retângulo em inúmeras possibilidades de modelos de roupas.



Figura 156 – Modelos de Nadezhda Lamanova, Alexandra Ekster, Evgenia Pribyl'skaia. Exposição de Roupas Femininas Modernas, Moscou, 1923.

Os tecidos que Lamanova tinha disponíveis, diante da situação econômica vigente, em geral eram de pouca elasticidade, funcionavam melhor com formas retangulares simples, e, desta forma, não se chocavam com as tendências mais *up-to-date* da moda europeia na época, de proporções alongadas e linhas verticais acentuadas. Seus projetos de vestuário eram semelhantes aos europeus, mas ao mesmo tempo, fundamentalmente diferentes – eles eram mais simples, mais práticos. No estilo *chemise*, também de base estrutural retangular, Lamanova viu a forma para o seu corte simples, seu baixo custo e a pequena perda de tecidos no corte, em uma época em que o suprimento de têxteis era escasso. Mais importante ainda, é que essas roupas poderiam, em teoria, ser produzidas de forma mais rápida em escala industrial, ajustada à produção em linha.

Combinar arte com a produção industrial foi um dos objetivos de longo prazo de Lamanova. No plano para as Oficinas de Vestuário Contemporânea, entre os primeiros objetivos ela escreveu: "introduzir elementos de arte na fabricação de vestuário" (Stern, 2004: 174). O estado de atraso da indústria, no entanto, não permitiu que seus projetos chegassem a um bom termo e ela foi obrigada a permanecer dentro de limites de suas experiências de laboratório.

Frustrada com a falta de capacidade industrial para proporcionar à população roupas modernas e apropriadas, Lamanova ainda tentou alistar-se a mais uma outra categoria da população. Com a designer-artista, ilustradora gráfica, Vera Mukhina,

ela passou a publicar em, 1925, o catálogo *Iskusstvo v bytu* (Arte na Vida Cotidiana) (Figura 157 a 160), direcionado a mulheres que costuravam as suas próprias roupas, oferecendo-lhes propostas de modelos para uso no dia a dia, cujas características eram a simplicidade do corte e de feito de fácil entendimento, mesmo para as iniciantes (Adaskina, 1987). Cada modelo era acompanhado de sua modelagem, uma descrição pormenorizada, sugestões de tecidos mais adequados e até mesmo sugestões de cores. Em geometrizando suas propostas de modelos, elas simplificaram suas modelagens ao extremo, enquanto isso, assinavam suas adesões aos dogmas bem conhecidos dos construtivistas, que trabalhavam a concepção de seus projetos em planos geométricos. O editorial do catálogo observa que a situação do país naquele momento,

[...] não oferecia as condições materiais suficientes para uma transformação radical de toda a nossa cultura, que virá com o triunfo final do socialismo [...] As novas formas, a cultura de se vestir, o racional e bem como – a organização da vida cotidiana [...] poderá ser conseguido sem a ajuda de profissionais, mas sim com os esforços criativos da família trabalhadora, da escola ou da organização coletiva (Iskusstvo v Bytu, 1925).²³



Figura 157 e 158 – Páginas do Catálogo *Iskusstvo v bytu*, 1925.



Figura 159 e 160 – Páginas do Catálogo *Iskusstvo v bytu*, 1925.

²³ Apud, Strizhenova, 1991, p. 86.

Além da indústria ou uma pequena oficina, os projetos de Lamanova poderiam ser confeccionados em ambiente doméstico. Seus modelos incentivavam costureiras amadoras a buscar tecidos simples e de baixo custo, além de sugerir usos de temas ligados à arte popular, em bordados, apliques etc., tradicionalmente produzidos por mulheres.

Lamanova trabalhou intensamente, até meados da década de 1920, na proposta de um vestuário soviético para uso cotidiano. Pouco tempo depois, ela se afastou do projeto, ocupando da produção de peças de roupas especiais, utilizando de têxteis caseiros. Sua contribuição para a teoria do design foi substancial. Ela desenvolveu o programa de ensino para as Oficinas de Vestuário Contemporâneo e os currículos das primeiras escolas soviéticas para design de roupas. Produziu relatórios técnicos sobre a situação da produção de roupas pós Revolução, realizou várias conferências sobre sua prática, além de escrever uma série de artigos para a revista *Krasnaia niva*. Em vários desses artigos ela demonstrou um consistente domínio dos problemas relativos à construção das roupas, mas também uma visão lógica e harmônica compositiva do design de vestuário. Suas breves teses, que hoje podem parecer evidentes, causaram uma revolução na arte de vestir sóvietica na época e criaram as bases para um vasto ramo da arte decorativa de acordo com a natureza da nova vida e foi também o seu produto.

Outra esfera importante das atividades da designer-artista Lamanova foi sua obra para teatro e cinema. Lamanova foi contratada pelo Teatro de Arte de Moscou, durante quarenta anos, 1901-1941, o ano de sua morte. Ela criou uma infinidade de trajes para clássicos estrangeiros, bem como para peças de autores soviéticos. Suas qualidades, como figurinista de teatro, foi afirmada por Stanislavsky em sua carta a Alexandr Golovin, em sua indicação par os projetos de figurinos para o espetáculo "As Bodas de Fígaro", em 1926, no Teatro de Arte e Comédia de Beaumarchais,

*[...] a pessoa a quem nós consideramos ser a única, em Moscou, artisticamente sensível o suficiente para materializar seus esboços, essa pessoa é Lamanova. Talvez você pense que ela seja apenas mais uma costureira que faz trajes elegantes e contemporâneos, mas na verdade Lamanova é uma grande artista, quando veres seus esboços, responderá com um verdadeiro ardor artístico.*²⁴

Na década de 1920, Nadezhda Lamanova também participou do Teatro da Revolução e do Teatro do Exército Vermelho. Em sua atuação no cinema, entre

²⁴ In: Stanislavsky, K. *Sobranie sochinenii*, vol. 8. Moscou, Ikussto Publishers, 1961, p. 136-137. Citado por Strizhenova (1991: 95). Tradução livre do autor.

outros, ela projetou os figurinos para o filme *Aelita* (dirigido por Yakov Protazanov) e *Ivan o Terrível* (dirigido por Serguei Eisenstein).

6.6

Moda soviética na Exposição de Artes Decorativas de Paris, 1925

Modelos de Lamanova (Figura 161) foram exibidos na seção étnica da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, na área reservada para a Rússia nos pavilhões da exposição. Seus vestidos ocuparam o estande 59, espremidos entre brinquedos esculpidos em madeira, almofadas bordadas, vestidos étnicos, pinturas de arte naif, balalaicas decoradas, caixas de madeira pintada, bonecas de pano, objetos de madeiras laqueadas e cerâmicas pintadas (Bartlett, 2010: 44). No prefácio do catálogo da seção da exposição organizada pela Academia de Ciências do Estado Soviético anunciava "Não há nem itens de mobiliário de luxo, nem tecidos preciosos em nossa exibição. Nossos visitantes não encontrarão nem peles, nem diamantes no Grand Palais". Em vez disso, era salientado, que os visitantes iriam encontrar verdadeiros exemplos de arte étnica russa, animada com novos temas revolucionários.

Oficialmente, os vestidos da Lamanova, concebidos com a ajuda de suas colegas Pribyl'skaia, Mukhina, Ekster, Nadezhda e Makarova representavam o trabalho da seção da associação de artesãos *Moskunst* em Moscou. Seus vestidos em estilo ocidental, com aplicações de motivos étnicos habilmente reinterpretados, diferiam de vestidos étnicos tradicionais e subvertiam o significado dos outros objetos étnicos que estavam amostra no *stand*. Enquanto os outros objetos permaneciam dentro de um campo da arte étnica convencional, apenas mudando os seus motivos, os vestuários sofisticados de Lamanova desafiavam o contexto tanto de arte étnica e de moda em um esforço para estabelecer um novo vestuário socialista. Antes da exposição, Lamanova e suas colegas entraram em acordo sobre o conceito de aplicação desses motivos vestidos em formas ocidentais. Os motivos, especialmente concebidos por Mukhina e Makarova, adequavam perfeitamente as linhas limpas dos modelos. As peças de vestuário estiveram acompanhadas por chapéus especialmente concebidos como parte do conjunto, bolsas e joias feitas a partir de materiais inusitados, como corda, palha, fitas, contas de madeira e pedrarias. Estes, acessórios artesanais elegantes, assim como os vestidos, correspondiam às tendências da moda contemporânea, mas subvertiam a noção

tradicional de luxo, que abrangia apenas pedras preciosas, peles, penas e tipos caros de couro.



Figura 161 –Lamanova – Criações para da Exposição de 1925 em Paris.

Os trajes luxuosos apresentados por setenta e cinco empresas francesas era a metáfora de como Paris queria ser vista em 1925: irradiante, elegante, luxuosa, sensual e feminina. Esta ênfase no luxo não foi bem recebida por todos; na verdade, debates sérios sobre a natureza da exposição haviam começado antes mesmo de seus preparativos²⁵, mas a União Soviética foi o único país a se opor ao conceito de luxo burguês e a promover a arte produzida industrialmente para as massas. Ainda assim, a exibição soviética estava confusa e irradiava mensagens contraditórias. Enquanto proclamavam o advento da arte industrial, eles realmente apresentaram arte étnica tradicional e temas revolucionários em suas decorações como única inovação. Exibiram, também, estampas artísticas em veludos desenvolvidos por Liudmila Maiakovskaia e alguns exemplos de têxteis da vanguarda construtivista representadas por Popova, Stepanova e Serguei Burylin. Quanto aos exemplares presentes nesta mostra, foram produzidos em pequenas quantidades em ambiente doméstico e não industrialmente, além dos vestidos inovadores de Lamanova, que não poderiam ser produzidos em massa. Embora se opondo ao luxo do ponto de vista ideológico, a União Soviética, no entanto, exibiu peles e outros itens de luxo, a fim de aumentar suas exportações (Bartlett, 2010:45) e como posicionava, ideologicamente, contrária à moda, não exibiram os vestidos de Lamanova na seção de moda, mas sim na secção de arte étnica.

²⁵ Ver em Robert W. Rydel. *World of Fairs, the century-of-progress expositions*. Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 61, 67-73.

As criações de Lamanova, no entanto, também eram estranhas ao mundo opulento da moda francesa. Seu estilo modernista restrito, em uma perspectiva do mercado da moda, era muito menos atraente do que os *looks* luxuosos e exóticos que o Ocidente esperava da Rússia. Todavia, esta expectativa era genuína, já que os palcos de Paris foram usados para experimentações de uma tradução artesanal nacional russa, representados pelos figurinos de teatro de Natalia Goncharava e Leon Bakst para os *Ballets Russes* de Diaghilev²⁶ (Figura 162 e 163), e era este Oriente que se esperava ver. A Rússia era o outro: exótica, selvagem e oriental. Não houve nenhuma menção à abordagem de se vestir de Lamanova nas revistas francesas que cobriam design de moda na exposição. Elas elogiaram apenas seus principais anunciantes, as casas da alta costura francesa.

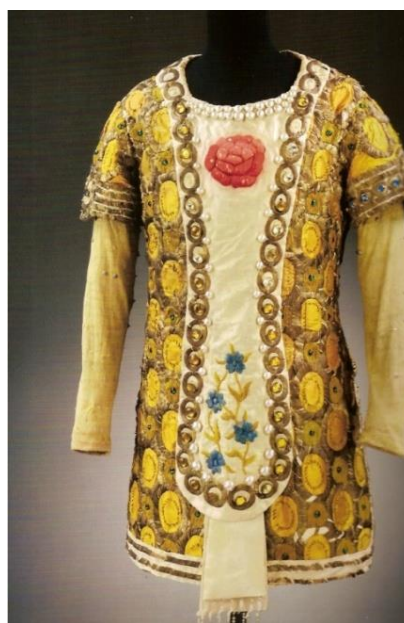
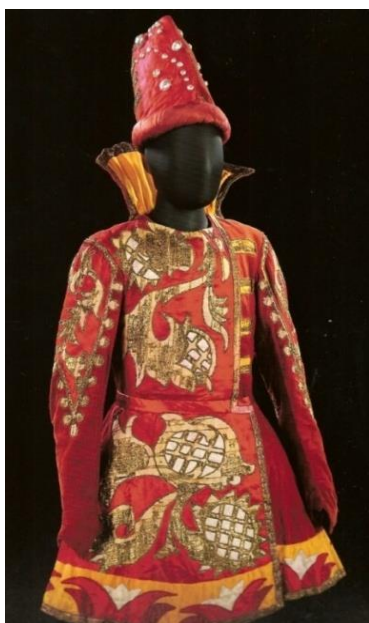


Figura 162 – Natalia Goncharova. Figurino para *Sadko* dos Ballets Russes, 1916. Figura 163 – Léon Bakst. Figurino para o Espetáculo *Le Festin* dos Ballets Russes, 1916.

Djurджа Bartlett observando os escritos sobre traje e design de moda na *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, encontrou apenas algumas palavras sobre o estande soviético em seu volume sobre trajes e design de moda:

No campo da moda, a União Soviética contou com a produção nacional e não teve dúvidas em nos mostrar uma exposição retrospectiva de vestidos pitorescos usados em diferentes partes do seu imenso território, da Ucrânia à Ásia Central, da Sibéria ao Cáucaso (Bartlett, 2010: 46).

²⁶ Sobre os figurinos de Natalia Goncharava e Leon Bakst, consultar Jane Pritchard (Ed.) *Diaghilev and the Golden Age of the Ballet Russes 1909-1929*, Londres, V&A, 2010.

Outro volume da *Encyclopédie*, dedicada aos têxteis, analisou a exibição soviética negativamente:

Além de alguns exageros futuristas, pode-se afirmar que nos tecidos da União Soviética faltou originalidade e “richesse”. Enquanto o acervo de bordados russos possui um charme imenso, as instituições que economicamente administram o país ainda não conseguiram elevar o nível de produção artística que poderia competir com outros países europeus (Bartlett, 2010: 46).

Apesar dessas críticas, Nadezhda Lamanova saiu vitoriosa da exposição, ela recebeu o Grande Prêmio destinado ao vestuário contemporâneo baseado em arte étnica, o que proporcionou o reconhecimento que os soviéticos estavam aguardando. A revista de arte francesa *L'amour de l'art* publicou um ensaio do crítico soviético Iakov Tugendkhold, onde ele aprovou as novas propostas de vestuário. Ele elogiou Ekster, Stepanova e Mukhina, alegando que elas estavam produzindo vestidos em tecidos mais simples, ao mesmo tempo, ainda conseguiam revelar sua beleza e estética. Sobre Lamanova, ele escreveu:

[...] no campo do vestuário, a atividade da famosa modelista Lamanova é excepcionalmente notável. Esta artista dedicou um grande esforço para projetar vestidos que são, ao mesmo tempo, muito simples e altamente artísticos, que poderiam servir como protótipos para produção em massa e ser ofertados a preços relativamente baixos, de modo que todas as mulheres que trabalham podem pagar por eles (Tugendkhold. 1925).²⁷

Os bolcheviques se opuseram à moda na prática como um fenômeno elitista, mas apoiaram os protótipos exclusivos em nível representacional com alegações de que essas roupas poderiam ser produzidas em massa. No entanto, a infraestrutura essencial foi insuficientemente desenvolvida.

Observando o nascimento da moda em massa no Ocidente, Gilles Lipovetsky afirma que a moda moderna caracteriza-se pelo fato de ter se articulado em torno de duas indústrias novas, com métodos e produtos diferentes, de um lado a alta costura e do outro a costura (confeção industrial) (Lipovetsky, 2003: 70). A partir desta perspectiva, a União Soviética se perdeu, nos anos 1920, entre os dois lados desse sistema bipolar, ao se opor ao mercado e seus padrões de consumo. Mesmo os vestidos reformistas de Lamanova, que poderiam ter servido de requisitos relativos a uma moda socialista, permaneceram em um limbo da produção cultural. Por outro lado, a debilitada indústria soviética só incentivou sonhos utópicos sobre as maravilhas da mecanização que permitiriam roupas

²⁷ Apud Bartlett, 2010, p. 46. Tradução livre do autor.

artísticas que pudessem se tornar uma realidade cotidiana e realizar o ideal bolchevique de uma fusão entre a arte e a produção. Já que o conceito construtivista da total submissão das artes e das artes aplicadas à indústria acabou por ser rejeitado como sendo muito radical, foi neste sentido que Lunatcharski²⁸ procurou apoiar a versão mais moderada desta fusão.

6.7

Designs de roupas e tecidos soviéticos construtivistas

Os designers-artistas agrupados em torno da revista *Lef* (*Liévi Front*, Frente de Esquerda) fundada por Mayakovsky, em Moscou, foi um fenômeno único. Entre eles, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Alexander Rodchenko, projetaram novos tipos de roupas contemporâneas no início dos anos 1920 em apoio aos princípios da Revolução soviética. Todos começaram suas carreiras na arte como pintores, artistas gráficos ou arquitetos. Muitos deles, no entanto, chegaram a acreditar que em uma época revolucionária, a pintura de cavalete tinha menos significado do que o trabalho socialmente útil na indústria. Eles se voltaram para a criação de um novo traje, pois tinham consciência de que seria um domínio que poderiam aplicar seus talentos e conhecimento, portanto, como designers-artistas, verdadeiramente revolucionários.

Em 1923, o jornal Pravda conclamava os artistas para renovar a produção industrial, e, na mesma edição os diretores da Primeira Fábrica de Algodão Estampado de Moscou, A. Arkhangelsky e P. Viktorov, especialistas na produção têxtil, publicaram um artigo sobre a rotina monótona na fábrica e da necessidade urgente de uma mudança radical. Stepanova e Popova imediatamente responderam ao apelo e conseguiram emprego na indústria. A primeira ação das designers-artistas foi um memorando para a administração salientando a importância dos esforços criativos no novo projeto e enumeravam as condições necessárias para a sua transformação radical. Entre as condições estavam a participação na produção industrial na direção do lado artístico das coisas, participação nas atividades de preparação de tingimentos e a produção de designs para tecidos impressos em

²⁸ Dramaturgo, crítico literário e político soviético, membro do Partido Comunista da URSS, responsável pelas políticas públicas revolucionárias para a Educação após a revolução de 1917.

blocos de madeira. De fato, o programa abraçava, todos os aspectos do trabalho na fábrica.²⁹

Suas ações foram ditadas pela situação crítica da produção industrial, já que nada havia mudado nas fábricas têxteis do país desde a Revolução de Outubro. A crise econômica reduziu a produção têxtil drasticamente. Havia uma estagnação total e falta de criatividade nas estampas da fábrica. O hábito da cópia de padrões estrangeiros (principalmente franceses) continuou por um bom tempo, mas no momento da chegada de Stepanova e Popova, contatos com ex-fornecedores na França, finalmente, haviam sido cortados. Todas as fábricas retomaram as impressão das antigas placas, com os predominantes motivos de plantas e florais. Além disso, o número de especialistas têxteis no início da década de 1920 tinha diminuído drasticamente. O lamentável estado das estamparias de algodão foi descrito por Boris Arvatov na reunião do Instituto de Cultura Artística em março de 1923, após a inspeção das fábricas de Ivanovo-Voznesensk. Ele declarou nesta ocasião que "o lado estético do comércio estava totalmente fora de contato com a produção. Os artistas gráficos acadêmicos da antiga escola naturalista produziam designs para calico³⁰ não só desrespeitando a produção, mas absolutamente sem nenhum conhecimento de processo. Departamentos de design e produção são mundos separados" (Strizhenova, 1991: 138). Arvatov sugeriu que artistas viessem trabalhar na indústria para ajudá-la a sair desse impasse, ele solicitava que laboratórios experimentais pudessem ser abertos nas fábricas.

Popova e Stepanova, membros da *avant-garde* artística, havendo estudado as bases tecnológicas do processo de produção, ajudadas por suas experiências em pintura de cavalete, propuseram designs de têxteis completamente novos do ponto de vista estilístico. Na década de 1910, Popova fazia parte do grupo *Supremus*, junto a Kazimir Malevich, Aleksandra Ekster, Ivan Kliun, Nadezhda Udaltsova, Olga Rozanova, Ivan Puni, Nina Genke, Ksenia Boguslavskaya. Já Stepanova, um pouco mais tarde, no início dos anos 1920, participou da exposição $5 \times 5 = 25$, mostra que também defendia a arte da esquerda. As duas designers-artistas aplicaram suas artes ao design de vestuário, mais precisamente em têxteis, criando

²⁹ O livro de Alexandre Lavrentiev. *Varvara Stepanova, une vie constructiviste*. Paris, Philippe Sers Editeur, 1988, dedica, a partir da página 79, à história detalhada sobre a atuação de Stepanova e sua colega Liubov Popova na Fábrica de Algodões Estampados, desde a chamada do Pravda até os seus últimos dias na função.

³⁰ Tela de algodão para estampa de chita.

ornamentação de natureza planar com base em diversos motivos geométricos. Suas combinações de formas geometrizadas, cores contrastantes e sobreposições complexas de linhas, produziam um impressionante aspecto de novidade e rica imaginação.

Popova e Stepanova projetaram têxteis que não possuía nenhum análogo na história da indústria têxtil da Rússia, e, conseqüentemente, seus designs são conhecidos como a primeira moda soviética. Elas estavam convencidas de que o estilo geométrico era precisamente o substituto do tradicional, e, portanto, deveria ocupar o lugar dos desatualizados motivos burgueses de plantas ou florais. Além de tecidos, Popova e Stepanova foram as primeiras designers soviéticas que tentaram projetar tanto tecido e roupas. A falta de experiência das duas, em design de roupas, ficou evidente no ambiente de fábrica, onde muitos de seus projetos para a produção em massa foram rejeitados, pois eles exigiriam grandes alterações ao sistema de linha de produção.



Figura 164 – Fragmento de designs de tecidos de Liubov Popova.

Embora em seus pontos de vista, objetivos e metodologia, Stepanova e Popova se pareçam, na prática e concepção de seus designs de têxteis, elas eram bem diferentes. As geometrias dos têxteis de Popova são leves e graciosas, com ritmos gráficos mais suaves, mais para os meios-tons. Em parte, a leveza de seus esboços lhe oferecia a possibilidade de permitir que seus projetos pudessem facilmente integrar ao suporte. A gama de motivos de Popova em tecidos de calico é extensa, a partir de simples elementos repetidos à composições mais complexas, como arranjos e sobreposições de círculos e treliças. Seus desenhos mostram que ela possuía conhecimento do objetivo final de um design têxtil, já que tivera

anteriormente algumas experiências práticas. Em 1917, já interessada em pintura suprematista, ela tentou encontrar maneiras práticas de aplicar suas inovações. Para isso manteve contatos de forma prática com a *Artel*, uma associação de bordadeiras especialistas em motivos populares da aldeia de Verbovka, na Ucrânia. Nessa época, a *Artel* estava executando, a partir de esboços de artistas de vanguarda, pequenos bordados no estilo suprematista, cuidadosamente elaborado com esquemas de cores.

Os designs têxteis de Stepanova são um pouco diferentes – são mais gráficos e simbólicos, enfatizando metáfora e ritmo. Prevaleciam em suas primeiras obras combinações de formas geométricas simples: triângulos, quadrados, círculos e retângulos. Assim que sua prática foi evoluindo, seus desenhos passaram a revelar a complexidade maior de sua decoração. A designer-artista estava preocupada com os problemas da proporção, dimensão e profundidade do padrão e suas várias camadas sobrepostas sobre o suporte têxtil.

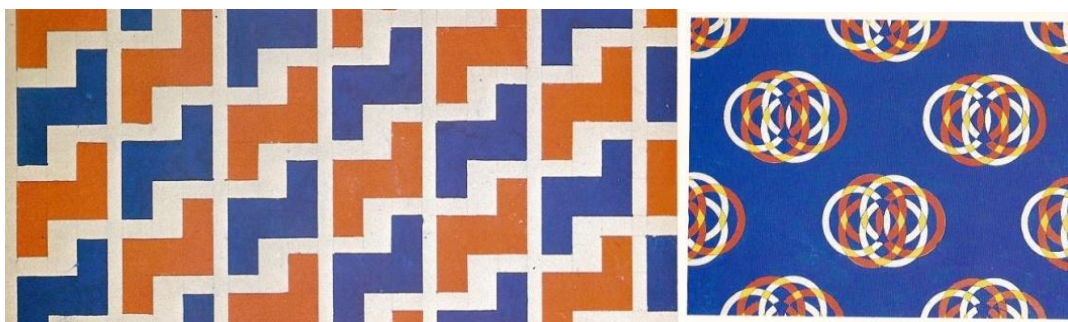


Figura 165 e 166 – Stepanova. Projetos de tecidos para estamparia.

Como todos os construtivistas, as designers-artistas eram contra a continuidade na arte e, desta forma, no design de roupas elas propuseram que as formas antigas do vestuário fossem descartadas e substituídas por novas. Os construtivistas viam nas novas formas de *prozodezhda* (roupa de trabalhador), de forma geral, as novas roupas para o uso diário. Os *prozodezhda* consistia de vários tipos de roupas profissionais, mas principalmente roupas esportivas. Stepanova, ao assumir uma postura de teórica da arte industrial, escreveu artigos e reportagens sobre o assunto, enquanto junto com Popova tentava transformar o departamento têxtil da VKhUTEMAS (Oficinas Artísticas-Técnicas Superiores)³¹ em uma oficina *prozodezhda*.

³¹ A Vkhutemas foi uma escola de ensino de arte e tecnológico fundada na Rússia, em 1920, em Moscou. A instituição foi estabelecida por decreto de Lenin com a finalidade de, nas palavras do

Tendo estudado em detalhes o processo de fabricação de roupas para o trabalho, Stepanova formulou uma série de princípios e delineou as fases de construção de roupas a partir de uma clara diferenciação de suas funções e adaptação do sistema de corte e fechamento em sua forma prática.

Dois princípios básicos governam as roupas hoje, conforto e conveniência. Não há tipos de roupa, mas roupas específicas para funções específicas [...] Não é suficiente o design da peça de roupa, é preciso também produzi-la. Uma peça “prozodezhda” é individualizada de acordo com a profissão. Uniformes esportivos, por exemplo, são caracterizados por um mínimo de itens; facilidade em vestir e usar, significância das cores usadas para distinguir os desportistas e grupos desportivos (Stern, 2004: 172).

Em seu programa inovador, Stepanova tentou prever todos os detalhes no processo de fabricação de roupas, enfatizando a funcionalidade e a finalidade dos artigos de vestuário. Ela conferiu especial importância à construção, ao corte e ao processo de fechamento das peças em oficina de costura. Seguindo suas diretrizes, os construtivistas projetaram amostras experimentais de roupas de trabalho, e a partir daí, alguns elementos destas peças foram firmemente estabelecidos na produção em grande escala. Entre eles estavam macacões confortáveis e práticos, com bolsos abundantes e fechamento com zíperes. Stepanova produziu uniformes para cirurgiões, pilotos, bombeiros, bem como quepes, além de figurinos para teatro (Figura 169). Inclui entre as exceções algumas roupas de uso cotidiano de seus próprios tecidos, geralmente projetados para si mesma (Figura 168).



Figura 167 – Stepanova - Projetos de roupas utilitárias, construtivistas femininas, em Strizhenova (1991).

Os trajes mais importantes para os construtivistas eram roupas esportivas, especialmente uniformes de agremiações. A cultura física adquiriu enorme importância na década que se seguiu à Revolução.³² Ao projetar seus designs de

governo soviético, "preparar artistas com a mais alta qualificação para a indústria, construtores e gestores para o ensino técnico-profissional". Para uma abordagem mais completa ver: Jair Diniz Miguel. *Arte, Ensino, Utopia e Revolução: Os ateliers artísticos Vkhutemas/Vkhutein (Rússia/URSS 1920-1930)*. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP em 2006.

³² Sobre a relação corpo, esporte, saúde e modernismo o artigo de Christopher Wilk (*in*: WILK, Christopher, 2006 p. 249) oferece uma abordagem rica e completa sobre a questão.

uniformes esportivos e profissionais, Stepanova declarou: "todos os aspectos decorativos e de embelezando deve se sujeitar ao slogan conforto e utilidade para a função profissional" (Stern, 2004: 172). Os esboços de seus modelos são simplificados a um esquema planar constituído por elementos geometrizados, mas, embora a eliminação do "aspecto decorativo" fosse amplamente proclamado em favor da utilidade, os construtivistas (Stepanova acima de tudo), no entanto, para esse tipo de roupa, afirmavam que, era necessário emblemas e símbolos que pudessem diferenciar as equipes. Não menos essencial era a cor, pois durante os jogos realizados em grandes estádios, as roupas dos atletas poderiam servir como um ponto de referência.



Figura 168 – Rodchenko. Varvara Stepanova vestida em suas criações, 1924. Figura 169 – Stepanova. Dispositivo mecânico e figurinos para o espetáculo de Mayakovsky, *A Morte de Tarelkine*, 1923.



Figura 170 – Stepanova – Roupas para prática de esportes, 1925.

Em contraste a Stepanova, Popova era menos interessada em projetar uniformes esportivos, e sim vestidos femininos leves, feitos de tecidos estampados

de seus próprios designs de estampa. Estes vestidos eram incomuns para o estilo construtivista: moda, muito mais burguesa do que proletária e não eram destinados claramente às massas. Seus vestidos eram em forma alongada frequentemente com ajustes de lenços na altura da cintura ou um pouco abaixo, as saias destes modelos tinham pregas suaves ou frazidos, golas e decotes em formato incomum. Popova tinha um gosto acentuado por cintos largos e tecidos moles, estava particularmente interessada nos detalhes e formas de mangas e golas.



Figura 171 – Liubov Popova. Projetos de vestidos construtivistas, 1924.

Observando a concepção do vestido de Popova feito de tecido com elementos visuais ópticos que foi publicado na capa da *Lef* (Figura 171, modelo do meio). Seu principal interesse visual decorria não dos tecidos caros e cortes complexos característicos dos extravagantes projetos estrangeiros, mas da estrutura gráfica ousada de suas estampas, baseados em sua experiência formal como pintora modernista. O vestido tem uma silhueta alongada e um colarinho decorativo, mas Popova recria os efeitos elegantes do estilo melindrosa da moda ocidental através de meios simplificados: a forma do vestido é obtida através de uma faixa na cintura, ao invés de consegui-la pela modelagem e o colarinho é costurado ao vestido em uma forma rudimentar. A maioria de seus vestidos é uniformemente simples, mas ela utiliza de efeitos produzidos por partes recortadas e, acima de tudo, os efeitos decorativos principais são alcançados pelas estampas corridas, associados a colarinhos práticos e simples, faixa e cinto, desta forma suas criações estavam prontas para produção em massa.

Como podemos interpretar essas roupas elegantes convencionalmente femininas, como parte do projeto construtivista? Será que estavam, simplesmente, alheios ao projeto? Lodder (1985) um estudioso da atividade artística de Popova possui a seguinte opinião:

Se em nossa análise de seus tecidos imediatamente sentimos a presença da estética construtivista [...] então todos os fenômenos como um todo – ambos o design de vestuário e têxtil – claramente tornam visíveis a estrutura estilística e os princípios estéticos do Construtivismo (Lodder, 1985: 304).

Ao propor, em contrapartida, que os projetos de roupas de Popova não encaixavam no contexto da definição de uma geometria racionalista construtivista, devido ser esta definição um tanto quanto solta, mesmo assim é precisamente a duplicidade de sua prática de design de roupas que os posiciona neste contexto: o reconhecimento dos desejos individuais do usuário do sexo feminino em sua vida cotidiana com a nova política econômica na Rússia, mantendo-se crítica em relação a essa nova política e procurando orientá-los nas direções feministas e coletivas.

Podemos, portanto, entender o bom gosto surpreendente e convencional de alguns de seus designs de moda como um apelo ao gosto dos consumidores do sexo feminino, em uma tentativa de levá-los gradualmente, ou transitoriamente, para o futuro estético radicalmente transformado e imaginado pelo Construtivismo. Seus vestidos conseguem alcançar uma aparência discretamente moderna, geométrica e dinâmica sem transparecer de forma extremada que são resultantes do sonho de um futuro utópico, radicalmente proletarizado. Desta forma, eles são o oposto conceitual do macacão *prozodezhda* de Rodchenko (Figura 177), ou os frios, trajes andróginos esportivos de Stepanova decorado com triângulos e listras diagonais de grandes dimensões (Figura 170).



Figura 172 – Rodchenko. Foto de Lili Brik com lenço de tecidos de Popova, 1924.

O aspecto mais significativo dos designs de roupas femininas de Popova podem ser suas *propriedades*. Não existe qualquer sugestão em seus projetos do uso de tecidos com brilho ou justo ao corpo, como no vestido usado pela atriz Lili Brik em uma fotografia 1924, quando ela posa de corpo inteiro para a câmera de Rodchenko (Figura 172). O vestido sedutor de Brik, com seu decote acentuado no peito, parece colidir com o espírito do lenço feito com tecido de Popova, em um rigoroso jogo óptico de preto e branco.

Pode-se argumentar que a explicação para a adequação dos vestidos de Popova reside na sua biografia e no estilo senhoril de si mesma e que seus desenhos de roupas, eventualmente, cumpririam apenas o seu gosto pessoal. Mas uma leitura biográfica tão simplista é desmentida pela forma visual dramaticamente pioneira de suas outras obras de arte.³³ Em vez disso, podemos olhar para um cartaz de autor anônimo usado pelos Bolchevistas na afirmação dos direitos das mulheres na sociedade socialista, numa abordagem da visão padrão marxista de que a opressão das mulheres era um efeito das condições capitalistas de exploração e que a revolução proletária libertaria todos os trabalhadores, homens e mulheres (Figura 173).

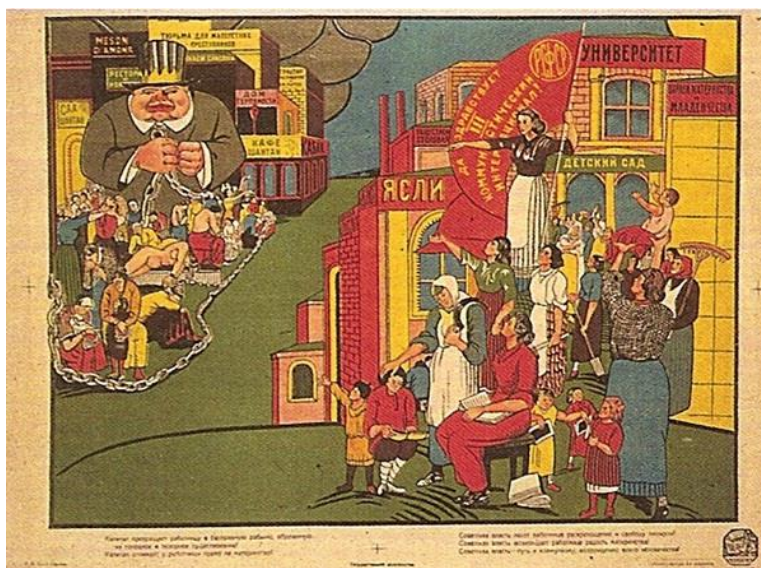


Figura 173 – Pôster Anônimo. O Capitalismo transforma as mulheres trabalhadoras em escravas sem direitos. 1921.

³³ Popova nasceu no seio de uma família abastada e profundamente culta, seu pai Serguei Maximovich Popov, foi um bem-sucedido comerciante de têxteis e patrono das artes. Além de estudos acadêmicos no campo da pintura na Rússia, entre os anos de 1912 e 1913, ela estudou arte com Nadezhda Udaltsova em Paris. Depois de regressar à Rússia, foi trabalhar com Tatlin, Udaltsova e os Irmãos Vesnin. Em 1914 viajou para França e Itália, no período em que ela começou desenvolver sua atuação cubo-futurista. O catálogo da exibição: Rodchenko & Popova na Tate Modern, 2009, apresenta uma bibliografia consistente da vida da artista, que faleceu em 1924.

O cartaz de propaganda bolchevique, de 1921, demasiadamente sombrio, contrasta a exploração das mulheres sob o capitalismo, literalmente acorrentadas por um senhor gordo de cartola – a representação do capitalista – sob escuras nuvens de uma tempestade, ao lado um futuro “céu azul” das mulheres liberadas pelo socialismo. Sob o capitalismo, segundo a imagem, as mulheres são submissas e atemorizadas, lutando para cuidar de seus filhos; algumas estão seminuas, o que sugere seus papéis como objetos sexuais ou até mesmo prostitutas, um grupo de mulheres estão realmente nuas – atípico para o imaginário, em geral casto, soviético – e dispostos em um bloco algemadas, evocam um leilão de escravas brancas. No lado direito do cartaz, a economia socialista – sinalizada pela construção de fábricas e edifícios públicos, como creches, escolas maternas e uma universidade – libertou as mulheres integras, ativas e modestamente vestidas, da exploração sexual e doméstica, de modo que elas pudessem trabalhar, se educar e cuidar de seus filhos. Nesta afirmação de uma utopia futurista, a igualdade sexual não foi conseguida através de qualquer transformação fundamental dos papéis de gênero dos homens, assim como das mulheres (não existem homens do lado socialista do cartaz), mas através das intervenções do estado socialista.

O título do cartaz "O capitalismo transforma a mulher trabalhadora em uma escrava, sem direitos" sinaliza uma explicação do estilo puro dos designs de roupas de Popova. Seus vestidos “bastante adequados” podem ser observados como equivalentes modernos das roupas excessivamente modestas usadas pelas mulheres trabalhadoras, "libertadas", no lado socialista do lado direito do cartaz.

Em uma leitura biográfica diferente, poderíamos entender seus designs de roupas segundo o efeito da sua posição como uma mulher designer-artista, que estava comprometida com a campanha bolchevique para a emancipação das mulheres – uma campanha que pedia um fim dos encargos domésticos das mulheres e, de acordo com que o cartaz ilustra de forma tão vívida, um fim ao papel social da mulher objeto sexual especialmente o de prostituta.

No cartaz de artista anônimo, edifícios novos, modernos são representados de forma alegórica atrás das mulheres recém-libertadas, mas as próprias mulheres têm um aspecto distintamente antiquado. Trabalhadoras mais jovens certamente não usavam tais saias longas, blusas de gola alta de mangas compridas e aventais durante seu tempo de lazer ou em ocasiões especiais, se pudessem elas os evitariam. Podemos entender a prática de Popova do design de roupas como uma resposta

construtivista a este tipo de imagem fora de moda: o vestuário da mulher trabalhadora emancipada se recusaria a objetivação sexual da ordem burguesa, mas seria também moderno e racionalizado.

Quatro anos após a morte de Popova, em 1928, Stepanova iria notar a importância crucial da roupa feminina como um sinal visual da vida cotidiana moderna: "a aparência da mulher na última década, apresenta um excepcional quadro de sua emancipação. Nestes dez anos a roupa feminina foi racionalizada, de tal forma que passou a representar em si, assim dizendo, a maior conquista da vida urbana contemporânea" (Kiaer, 2009: 153). Os designs de vestidos de Popova são sinais de um tipo particular de modernidade socialista, feminista, levando a sério a múltipla tarefa de desobjetivação do corpo feminino, incorporando a necessidade do consumidor, mesmo que fosse uma tentativa de transformá-lo e reinventar a cultura material da vida cotidiana sob o socialismo.

A múltipla abordagem dos designs de moda de Popova se encontra de forma consistente em duas de suas imagens de moda mais abertamente comercial, em dois projetos de *display* para vitrines para um estúdio de moda de Moscou, em 1924 (Figuras 174 e 175); ambas as fotomontagens contêm símbolos ostensivos de riqueza moderna, primeiramente, a sugestão de que a modelo está em uma viagem transatlântica, enquanto a outra inclui um automóvel de luxo. Parece que estamos muito longe da transparência da cultura material construtivista, longe da modéstia proletária do feminismo bolchevique e bem no centro do mundo da moda, como de costume.



Figuras 174 e 175 – Liubov Popova. *Banners para vitrines*, 1924.

No entanto, se a figura feminina na imagem do transatlântico é adequadamente esbelta e proporcional, sorrindo timidamente sob o chapéu de aba larga, a figura ao lado, com a imagem de um automóvel, ultrapassa o *template* da revista de moda *Zhurnal dlia khoziaek* (Revista da Dona de Casa). Na imagem direita um corpo sensual com braços rosados corpulentos explode para fora do quadro, um deles em gesto auto erótico toca a pele nua do ombro rosado exposto. Através de seu tamanho e força pictórica, esta figura transmite não só as qualidades dinâmicas do vestido construtivista, mas a liberdade corporal e a confiança de uma mulher urbana em 1924, só recentemente libertada das cinturas firmemente espartilhadas e saias longas da juventude de Popova. Embora possa nos surpreender ver uma mercadoria de alto preço – o automóvel – em uma imagem construtivista, na época da União Soviética, o carro simbolizava modernidade e progresso, tanto quanto a riqueza; “Moscou, em 1924, era ainda uma cidade de carruagens puxadas por cavalos” (Kiaer, 2009).

As vitrines são, talvez, casos limite da sujeição do Construtivismo ao consumismo feminino, mas em espírito eles não necessariamente desviavam do objetivo final da produção de tecidos construtivistas em massa, de alta qualidade e baratos que iriam democratizar a moda e divulgar as formas visuais da arte modernista na vida cotidiana. Várias fontes indicam a dedicação de Popova ao igualitarismo. De acordo com Tugendkhold, Popova havia dito que “nenhum de seus sucessos artísticos havia lhe dando a profunda satisfação do que a visão de uma mulher camponesa ou um trabalhador comprando metros de seus tecidos”.³⁴ Em sua homenagem ele em seu obituário escreveu,

Nesta primavera, as mulheres de Moscou – e não as Nepmankas (mulheres dos burocratas do NEP), mas as trabalhadoras, as cozinheiras, as trabalhadoras de serviços gerais – começaram a vestir-se em alto astral. Em vez de pequenas flores no estilo pequeno-burguês, elas renascem em novos tecidos, em seus padrões, inesperadamente, fortes e claros” (apud Kiaer, 2009: 154).

Temos assim apenas o relato desse admirador homem e não as próprias palavras de Popova, para compreender sua posição, como artista mulher de classe superior, em relação às mulheres da classe trabalhadora que compraram seus tecidos, quem ela imaginava vestindo seus projetos. Mas como de costume, sua atividade artística – neste caso, um automóvel no painel de uma vitrine – fornece

³⁴ Apud Cristina Kiaer, 2009, p. 154.

uma pista de seu investimento pessoal neste projeto democratizante. Estas referências, a si mesma, revelam sua própria consciência de sua posição contraditória como alguém que convivia no círculo de moda da classe alta, que agora defendia metas produtivistas. Precisamos entender esta autoconsciência irônica, se quisermos entender seus projetos de designs de roupas, como aqueles que realmente apontam para uma crítica da feminilidade convencional e das divisões de classe da cultura material cotidiana.

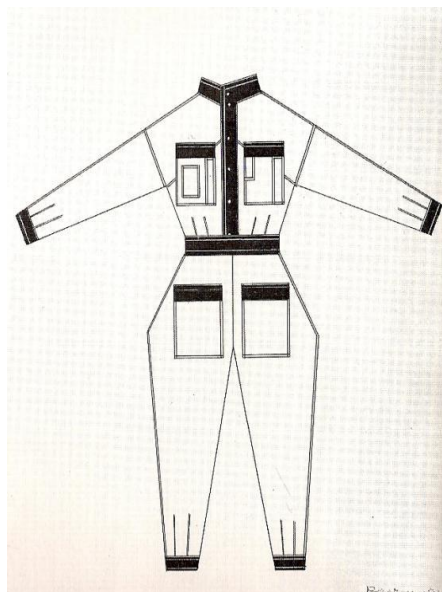


Figura 176 – Rodchenko. *Design de Traje para Aleksei Gan*, 1920. Figura 177 – Rodchenko. *Projetos de Prozodezhda (Roupas de Trabalho)*, 1922.

Uma contribuição notável para a história do movimento construtivista foi protagonizada por Alexander Rodchenko, um artista de talento versátil, ele fazia parte do conselho editorial da revista *Lef*. Entre suas ações podemos citar a elaboração e a prática de designs de roupas de trabalho, os seus macacões para uso diário, perfeitamente racionais e simples de construção, feitos em tecido de lã com bordas, abotoamentos, golas e punhos reforçados de couro, além de botões e fivelas de metal e zippers para fechamento. O designer-artista se mostrava pessoalmente entusiasmado com sua proposta de design a ponto de usá-los no dia-a-dia, muitas vezes, para afirmar e anunciar a sua própria arte em designs de roupas e de seus colegas construtivistas (Figura 174, 175). Sua forma prática de vestuário, caracterizava por designs de construção e corte que obedeciam à lógica de um esquema abstratamente geometrizado com elementos facilmente discerníveis da pintura cubista.

6.8

Design de roupas soviético no fim da década de 1920

Em meados da década de 1920, havia sinais claros de que o período impetuoso de entusiasmo e crença incondicional na transformação radical da cultura soviética estava chegando ao fim. A realidade teve um efeito moderador sobre os românticos que procuraram antecipar uma atualização rápida dos grandiosos projetos revolucionários para transformar a vida soviética. Embora os objetivos do programa para melhorar a cultura não tenham sido alterados, o radicalismo e o extremismo da década revolucionária, eventualmente, provou impraticável. Este ponto de vista foi expresso por Lenin em 1921:

[...] movidos sobre a onda de excitação, despertando primeiro o entusiasmo político e, em seguida, o entusiasmo militar do povo, nos esperávamos realizar tarefas econômicas tão grandes como as tarefas políticas e militares que realizamos, baseando-nos diretamente neste entusiasmo. Nós esperamos – ou talvez seria mais verdadeiro dizer que nós presumimos, sem ter dado a devida atenção – ser capaz de organizar diretamente a produção e distribuição estatal de produtos numa direção comunista em um país de pequenos camponeses, a partir de prescrições do estado proletário. A experiência provou que estávamos errados (Strizhenova, 1991: 175).

As palavras de Lenin também explicam os motivos de não terem progredido os esforços, fruto do entusiasmo dos primeiros designers-artistas soviéticos, na produção de vestuário. O contato idealizado dos designers-artistas com a produção industrial, correto em princípio, não foi realizado, devido à escassez de técnicos e modelistas qualificados e deles próprios. Não havia especialistas com experiência na indústria de vestuário e o nível de produção industrial era muito baixo.

Essa lacuna entre o potencial e a realização se aplica, sobretudo, ao trabalho de Lamanova. Esta designer-artista que estava convencida da viabilidade de seu programa foi obrigada a limitar-se às experiências de laboratório ou servir clientes individuais. Os designers talentosos, que ansiosamente tinham acreditado no desenvolvimento de novas formas soviéticas de vestuário, encontravam-se no final da década, trabalhando com organizações de artesanato e *workshops* de moda. Lamanova transferiu suas atividades para a exportação de roupas e ao teatro; Mukhina, embora tenha permanecido membro dos conselhos de arte do vestuário e da seção de roupas da Academia Estadual de Ciências Artísticas, praticamente deixou de trabalhar neste domínio. Pribyl'skaia, Stepanova e outros designers-

artistas passaram a desenvolver projetos de roupas artesanais para venda no exterior.

Em um editorial da nova revista *Shveinaia promyshlennost* (A Indústria da Costura), constava que, no final da década de 1920, apenas trinta por cento do trabalho em fábricas de vestuário era mecanizado e que havia uma aguda escassez de máquinas e fábricas (Strizhenova, 1991: 187). Esta informação revelava até que ponto situava os problemas enfrentados para por em prática a produção em massa. No entanto, o estabelecimento de instituições que lidavam com o vestuário, a publicação de revistas especializadas de revistas e livros, concursos e competições, a participação em feiras internacionais, atraía a atenção do público e criou um ambiente favorável para uma aproximação prática, séria, do design de roupas, que logo passou a ser considerado uma das tarefas mais urgentes do desenvolvimento cultural.

Os aspectos complexos e variados para o desenvolvimento de uma produção de vestuário começou a ser questionado de forma séria por uma nova revista publicada mensalmente do início de 1928 ao fim de 1929, a *Iskusstvo odevatsia* (A Arte de Vestir), cujo nome, refletia o peso do problema e sua importância para o comunidade artística. A primeira edição começou com um artigo de Anatoli Lunacharsky, Comissário do Povo para a Educação, onde ele expressava a opinião corrente de que uma roupa de moda era um predicativo burguês mas fazia suas ponderações:

Há aqueles entre nós que estão com medo de que a roupa vai se tornar elegante ou uma coqueteria, o que consideram um grave crime. Isto cheira, dizem eles, esnobismo, pior ainda, a burguesia. Embora, uma certa quantidade de elegancia e moda não seja, de forma alguma, inadequada ao proletariado... é claro que, a cada novo dia de nossa prosperidade econômica, haverá melhorias na moradia do trabalhador, em sua alimentação, na maneira como ele ocupa seu tempo, e, naturalmente, na roupa que ele usa [...] (Lunacharsky, 1923)³⁵

A revista, além da apresentação de modelos, continha artigos de caráter mais geral, que versavam sobre a história do vestuário e de têxteis, as bases sociais da moda, questões de higiene, além de escritos a favor de roupas funcionais e confortáveis. Já, a linha de editorial, era voltada para o traje popular, priorizando roupas que remetiam à tradição, com seus motivos ornamentais. Desta forma, houve várias contribuições importantes de artistas que compartilhavam desta filosofia e que estavam trabalhando com design de roupas.

³⁵ Apud Strizhenhova, 1991: 205, Tradução livre do autor.



Figura 178 – Tatiana Pravosudovich, Mariia Orlova, N. Orshanskaia. Croquis de casacos e vestidos sarafans, *Iskusstvo odevatsia*, 1928. Figura 179 – Mariia Orlova, vestidos e blusas femininas, vestidos de crianças, ricamente decorados com bordados, *Iskusstvo odevatsia* 1928.

Apesar da publicação de artigos que refletiam sobre os desafios para se alcançar uma produção de roupas, industrialmente, no entanto, os trajes de tradições populares exibidos em suas páginas, consumiam um grande número de horas de trabalho e de execução complexa e não poderiam reivindicar e ser viável para a produção em grande escala, era, mais uma vez, destinado à indústria artesanal, voltada para a fabricação de exemplares únicos. O principal impulso de produção de roupas para as massas na União Soviética não estava no ambiente artesanal, mas sim no design industrial, amplamente interpretado pelos *prozodezhda*. No entanto as amostras de *prozodezhda* apareciam na revista apenas esporadicamente.

A revista durou apenas dois anos, encerrou as atividades em 1929. No seu último semestre de funcionamento, trabalhos originais de designers russos tornaram-se cada vez mais escasso em suas páginas, assim como artigos sobre problemas urgentes do dia a dia, já que optaram por publicar cada vez mais projetos do exterior. Gradualmente, dissociaram-se dos ideais populistas e desta forma, de seus leitores.

Na indústria têxtil, no entanto, no final da década de 1920, algumas mudanças foram ocorrendo, quando antigas empresas do setor foram reconstruídas e realizaram aquisições de equipamentos e máquinas capazes de produzir bens

especializados em grandes quantidades. Estes foram, portanto, apenas os primeiros passos para revitalizar a indústria têxtil do país. No entanto, a baixa qualidade dos tecidos produzidos industrialmente, a falta de interesse em valores estéticos daqueles que atuavam nos departamentos de desenvolvimentos de produtos das fábricas e a tendência em ceder ao gosto da moda de tempos passados pelo consumidor, se constituiu em barreira para o desenvolvimento de um design têxtil soviético em produção industrial e estas barreiras não eram um problema reservado a manufatura têxtil, mas estava acontecendo em outros ramos da “arte indústria”. Uma campanha em grande escala foi iniciada contra tecidos e roupas de baixa qualidade e tornou-se parte do protesto geral contra o baixo nível de cultura na vida cotidiana e na luta contra o mau gosto e a vulgaridade.



Figura 180 – Designer anônimo. *Iskusstvo odevatsia*, 1929. Modelos inspirados nas modas de Paris, em formas e tecidos com motivos que dissociavam dos ideais populistas, que era o projeto original da revista.

Nessa época, o primeiro grupo de profissionais especializados em têxtil e designers-artistas obtiveram suas formações em escolas especiais de formação secundária e muitos deles passaram a liderar a campanha de um novo vocabulário de design de tecidos, mais em sintonia com as questões contemporâneas enfrentadas pela arte. Os designers-artistas que se formaram no departamento têxtil da VKhUTEIN tomaram como meta, o que pode ser visualizado em seus *slogans*, "a criação de novos designs temáticos"; exibiram seus primeiros exemplos de projetos na exposição de 1928, Têxteis Soviéticos Para a Vida Cotidiana. A lista de temas que foram usados no design de tecido refletiam as questões importantes da vida

diária: a construção civil, a eletrificação, as realizações da cultura e da ciência, o desporto e a vida das organizações *Komsomol* (organização juvenil do Partido Comunista da União Soviética) e Jovens Pioneiros.



Figura 181 – Designer Anônimo. *Agricultura*. Algodão estampado, 1930. Figura 182 – Liya Yakovlevna Raitser. *Mecanização*. Algodão estampado, 1930.

De forma geral, a estática não tinha lugar na composição destes projetos, estes tecidos eram essencialmente dinâmicos: locomotivas em velocidade, esquiadores em movimento, desportistas nadando e aviões em pleno vôo. Esta introdução do movimento complicava a tarefa projetual, obrigando o designer-artista a pensar maneiras de transmitir profundidade espacial, embora esta profundidade estivesse muitas vezes mascarada por meio de técnicas que mantinham o esquema decorativo planar. A descrição do movimento também tinha uma grande relevância simbólica, pois representava o ritmo, a velocidade da época e a efervescência de um país jovem em transição. No entanto, fatores como a aparência, às vezes e nem sempre, bizarras dos têxteis temáticos, as manifestações excessivamente categóricas feitas pelos designers-artistas que se esforçavam para trazer o design têxtil mais para perto da pintura e a qualidade de alguns destes designs, provocaram discussões tempestuosas na imprensa. O debate sobre a utilização dos emblemas, em particular, foi um indicativo da tentativa de encontrar uma solução de compromisso entre o objeto temático em tecido e o seu lugar na vida cotidiana. Para muitos críticos dos temas a utilização dos emblemas era a única maneira aceitável para expressar estes recursos visuais em têxteis.

Em 1931, o jornal *Golos tekstilia* (A Voz Têxtil) organizou uma conferência de especialistas de vários ramos da indústria têxtil, durante a qual foi apontado que uma abordagem pictórica do design de tecido têxtil tornava-se muitas vezes um fim

em si, já que os designers estavam conscientes de uma questão – como equiparar o tecido a pintura e como popularizar a forma socialista de vida.³⁶ Durante as discussões atitudes vulgarizadas de alguns sociólogos tornou-se evidente sobre um dos problemas cardeais, como coordenar o design de tecido com a construção do vestuário, já que alguns deles além de aprovarem a identificação do design têxtil com a pintura defendiam uma função essencialmente independente para os têxteis. Tal situação gerou grandes problemas no processo de desenvolvimento final de peças de vestuário e no processo produtivo, já que desta forma, o design de tecidos era trabalhado numa atitude alheia ao design de vestuário, desconsiderando absolutamente a transformação que ocorre quando o tecido é usado. O design de têxteis, para eles nada tinha em comum com as formas com as quais o tecido era trabalhado. Como participante da conferência do jornal *Golos tekstilia*, somando às críticas aos tecidos temáticos, o proeminente crítico de arte Fedorov-Davydov escreveu sobre o design de roupas durante o encontro:

O design é sempre um dos elementos da decoração artística, juntamente com a realização de uma alta qualidade do tecido, o tratamento para aumentar ou diminuir seu brilho e densidade, dando-lhe um acabamento brilhante ou fosco, o processo de coloração e todos os aspectos que devem estar mais estreitamente associados com as funções do vestuário e que enfatizam e esclarecem estas funções [...] O problema dos tecidos irão se tornar parte da decoração artística do vestuário, tanto em termos de seu design e em termos de sua produção em massa (Fedorov-Davydov, 1931).³⁷

Mas o golpe decisivo no "têxteis temáticos" foi protagonizado por Griogori Ryklin em um artigo satírico no mesmo jornal com o título: "Trator na frente, Colheitadeira Atrás". Ridicularizando os ideólogos da decoração temática-industrial, ele denunciava que as tarefas de propaganda política foram aplicadas mecanicamente aos têxteis.

Tudo têm seu devido lugar! Vamos pendurar quadros nas galerias de arte, deixem os painéis mobilizarem as realizações urgentes das tarefas econômicas ... mas deixem os vestidos ou os ternos permanecerem vestidos ou ternos, não há necessidade de transformar um cidadão soviético em uma galeria ambulante de pinturas (Strizhenova, 1991: 199).

No mesmo ano de 1933, o Conselho dos Comissários do Povo da URSS adotou uma resolução sobre a inadmissibilidade dos bens produzidos por certas indústrias têxteis usando designs inferiores e inadequados. Assim, em vez de deixar

³⁶ Strizhenova, 1991, p. 199, apresenta uma descrição detalhada de como ocorreu este evento.

³⁷ Fedorov-Davydov, A. "Iskusstvo tekstilia" in: *Sbornik: Izofrofront*. Moscou, 1931, p. 82. Apud Strizhenova, 1991: 202.

que a tendência padecesse de uma inevitável morte natural, as autoridades proibiram definitivamente os motivos temáticos em tecidos. Mas um aspecto importante de têxteis temáticos, é que eles representam a primeira etapa de esforço dos designers-artistas têxteis de serem criativos para a indústria. Eles se viam como membros de um grupo envolvidos em um importante esforço coletivo.

Já em relação aos debates sobre vestuário soviético produzido em massa e a relação entre tecido e forma, o que prevaleceu foi a visão de um grupo de sociólogos anti-intelectuais, incluindo "especialistas" em vestuário. Eles defendiam um traje proletário ascético, atacando os princípios de design de Lamanova, em uma interpretação que julgamos equivocada de suas leis sobre a decoração de peças de vestuário. Seus ataques foram dirigidos a alguns de seus vestidos desenvolvidos em tecidos artesanais, enfeitados com bordados de autoria dela própria, o qual chamaram – assim como rotularam todo o trabalho da artista – de "adorno aplicado" e "habilidade formal de uma artesã". Eles também criticaram os princípios de design de roupas de Lamanova de que o "material determina a forma", alegando que ela via as roupas de forma isolada de um "social", ou seja, deram um tratamento de classe ao assunto. Deve-se notar, entretanto, que os sociólogos tomaram como base, pontos do programa da designer-artista a partir de seu artigo sobre o novo vestuário para as fazendas coletivas. A partir deste episódio a apresentação de novas modas foi censurado em revistas e a "imagem soviética" de design de roupas, foi representado em vez disso por mulheres socialmente ativas com lenços e roupas militarizadas.

Assim como aconteceu no design têxtil, a ênfase no design de roupas mudou no final da década de 1920 com os problemas enfrentados para por em prática a produção em massa. Antes mesmo de introduzir o Primeiro Plano de Cinco Anos, em 1929, o regime stalinista aboliu a NEP (Nova Política Econômica) e sua estética, bem como todas as várias propostas e experiências artísticas de vanguarda no design de roupas. Embora o stalinismo tenha rejeitado os conceitos de gênero que tinha se desenvolvido durante a década de 1920, ele usou alguns aspectos referentes a eles, incluindo o *glamour* e feminilidade como matérias-primas para a construção de seu ideal de feminino e impô-lo sobre as mulheres. E assim foi rejeitado o corpo construtivista angular e foi recuperado o corpo feminino curvo, trazendo um retorno à feminilidade convencional. “Em uma campanha de mídia massiva, a supermulher bolchevique foi reformulada como um modelo glamoroso e

feminino” (Bartlett, 2010: 64). Tais mudanças radicais no conceito oficial do gênero foram convocadas para uma nova moda socialista, pródiga e convencional, em substituição aos experimentos construtivistas modernistas, bem como os vestidos artísticos de Lamanova com suas peças em linhas alongadas e decorações étnicas. Embora o stalinismo não estivesse interessado na estética modernista construtivista, ele herdou e desenvolveu ainda mais a insistência dos construtivistas na funcionalidade e eficiência.