

Utopia modernista em tecidos: os designs de têxteis na União Soviética leninista

Rui Gonçalves de Souza

Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais, Avenida Monteiro de Castro, 550
Barra, 36880-000 - Muriae, MG, rui.goncalves@ifsudestemg.edu.br

Após a Revolução de Outubro de 1917, no esforço de colaborar com o Partido Comunista para transformar o país agrário em uma nação industrializada, um grupo de jovens designers ligados à revolução, entre 1927 e 1933, na União Soviética, projetou tecidos temáticos estampados para a utilização em vestuários voltados para a produção de massa. A proposta destes designers era moldar seus compradores em ideais cidadãos soviéticos, já que possuíam como padrões, imagens e símbolos alusivos aos planos de governo. Neste artigo apresento os contextos políticos e artísticos que conduziram essa experiência, identifico os principais temas que permearam essas padronagens.

Palavras Chave: design – representação social; têxteis bolcheviques; design soviético.

Modernist utopia in fabrics: textile designs in the Leninist Soviet Union.

After the Revolution of October 2017, in an effort to collaborate with the Communist Party to transform the agrarian country into an industrialized nation, a group of young designers linked to the revolution, between 1927 and 1933, in the Soviet Union designed themed textiles for the garments intended for mass production. The proposal of these designers was to mold their buyers into ideal Soviet citizens since they had as patterns, images and symbols allusive to the plans of government. In this article I present the political and artistic contexts that led to this experience, I identify the main themes that permeated these patterns.

Keywords: design - social representation; bolshevik textile; soviet design.

1. Introdução

Entre 1927 e 1933, uma experiência fascinante na criação de tecidos ocorreu na União Soviética. À medida que a nova nação emergia e o partido comunista se esforçava para transformar um país agrário em um estado industrializado, um grupo de artistas passou a trabalhar como designers utilizando do suporte em tramas e urdumes de maneira temática. Eles acreditavam que a produção em massa de tecidos para roupas e uso doméstico com padronagens alusivas a coletividade da agricultura, fábricas, locomotivas e outros símbolos da modernidade, poderiam moldar os usuários em ideais cidadãos soviéticos. Embora o experimento tenha fracassado como propaganda, a ação produziu uma variedade de projetos ousados e intrigantes. Neste artigo apresento os contextos políticos e artísticos que conduziram essa experiência, identifico os principais temas que permearam essas padronagens. Na conta final, pouco destes projetos chegaram a linha de produção, no entanto o seu poder gráfico e seu valor como momento da história da arte e do design na sociedade soviética é significativo, em uma época que as fronteiras da arte e as práticas cotidianas estavam sendo questionadas.

2. O design têxtil e a Revolução de Outubro de 1917

Cada aspecto da vida pública e privada, entre os anos 1920 e 1930, foi acionado pela campanha dos bolcheviques em transformar a nova União Soviética, um país agrário, atrasado, em um moderno estado industrializado. Central neste esforço foi a derrubada da exploração capitalista, com a esperança de que o desmantelamento da burguesia como classe e a entrega do controle das empresas aos trabalhadores acabariam com as dramáticas disparidades que caracterizaram a economia russa. Neste sentido, a liderança comunista precisou de uma mídia visual para comunicar esses princípios à população, em sua maioria semianalfabetos. Durante a guerra civil, foram produzidas prensas de impressão com a tarefa de projetar cartazes visualmente enfáticos, que poderiam ser facilmente compreendidos e assimilados. Até mesmo o design de têxteis foi aproveitado na luta para modernizar o Estado.

A indústria têxtil russa, no início do século XX, já estava consolidada. Seus departamentos de criação de têxteis contavam com a aquisição de livros de padrões da Europa Ocidental para o desenvolvimento de suas coleções. Os motivos tradicionais em tecidos estampados, voltadas para uma crescente classe média urbana, incluíam animais e pássaros exóticos, além de temas históricos. Padrões florais em tecidos eram generalizados, produzidos para atender a demanda de outras classes, a maioria dos quais ainda viviam no campo. Enquanto parte da produção têxtil e de vestuário acontecia em pequenas oficinas, várias fábricas têxteis de grande porte operavam nas cidades.

Um dos primeiros atos de Lenin como líder soviético foi nacionalizar todas as indústrias. Em junho de 1918, apenas oito meses após a Revolução, as maiores fábricas de têxteis em Moscou, Petrogrado, e Ivanovo Voznesensk foram nacionalizadas e a gestão ficou a cargo dos próprios trabalhadores. Depois do caos político e econômico da guerra civil, a indústria têxtil foi uma das primeiras indústrias a ser incentivada e as ações foram protagonizadas de forma gradual. Esse avivamento pode ser atribuído ao empenho dos bolcheviques pela rápida industrialização de todo país, o que atingiria o seu apogeu sob o sucessor de Lenin, Joseph Stalin, que se tornou chefe do Partido Comunista em 1924.

Com o renascimento da indústria têxtil, o Sindicato Geral Têxtil foi criado em 1922 para enfrentar as principais questões que envolvia o setor. O Sindicato era o órgão central que controlava todos os aspectos da produção e as grandes fábricas. Havia, também, um conselho artístico que passou a exercer autoridade sobre o design têxtil no final da década em todo o país e nos departamentos de projetos de cada fábrica. Era os representantes do conselho artístico que aprovavam ou recusavam os projetos que eram apresentados.

Respondendo a um apelo público para desenvolver o design têxtil e outras áreas do cotidiano do novo cidadão soviético, designers-artistas - indivíduos que passaram a atuar tanto como artistas ou como designers - associados ao Construtivismo, passaram a colaborar com a revolução, incluindo Varvara Stepanova e Liubov Popova que trabalharam na Primeira Fábrica de Algodão Estampado em Moscou. Como proprietárias de um estúdio de design, Stepanova e Popova promoveram um novo tipo de design têxtil, em vez de padrões baseadas nas tradicionais padronagens europeias, associadas com a burguesia pré-revolucionária, seus designs eram inteiramente geométricos, sem referências a objetos reconhecíveis, era os preceitos construtivistas na criação de têxteis.

Figura 01: padronagens em abstração geométrica, Liubov Popova, 1923. Figura 02: projetos de tecidos estampados, Varvara Stepanova, 1924.



Fonte: Tate Modern. *Rodchenko & Popova: defining constructivism*. Londres: Tate Modern, 2009.

A história das duas designers amigas e suas atuações no design têxtil poderia, portanto, ser integrado ao contexto da história de mulheres artistas modernistas que, de várias maneiras, lutavam para que áreas feminizadas do artesanato fossem tratadas entre as artes altas. Elas tentaram definir seus papéis na fábrica como artistas-engenheiras produtivistas, ou seja, como um designer, exigindo da administração de estarem envolvidos nas decisões de produção e de trabalhar nos laboratórios industriais da fábrica, não se identificando como mulheres artistas engajadas em práticas artísticas tipicamente femininas.

As interpretações do futuro comunista dos designers-artistas, segundo Lodder (2006) diferiam, a princípio, do futuro que a liderança política previa e levaram tensões entre eles e a burocracia. Em suas perspectivas, a ação plástica dos designers-artistas soviéticos, mesmo em um contexto revolucionário, se relacionava com os princípios que regiam o campo da arte. Para as designers-artistas que transitavam no espaço social da arte e do design, o modernismo deveria ser interpretado como um conjunto de formas, motivos, hábitos de pensamento, assim como um dogma, um conjunto de regras e princípios, que por exemplo associavam os projetos de têxteis dos construtivistas russos entre outras, aos princípios ideológicos da arquitetura de Le Corbusier, aos ideais defendidos por Mondrian em seus quadros constituído de composições estruturais geométricas. Em uma perspectiva prática, um caráter universal, cosmopolita, extra-territorial e não nacional ou regional, diferentemente das lideranças bolchevistas que via em suas propagandas monumentais a ação do designer-artista aos moldes românticos pós Revolução Francesa, com seus momentos que promulgavam, de forma heróica e positivista, as ações onde obtiveram êxito. É neste sentido que Varvara Stepanova e Liubov Popova acreditavam, de maneira idealista, que os designs puramente geométricos eram mais apropriados a uma sociedade socialista emergente, uma vez que estes projetos não estavam associados a nenhuma classe em particular.

Por outro lado os têxteis de Popova e Stepanova podem ser observados em seus elementos e sua organização espacial, como representação de uma perspectiva de “máquina modernista” (Green, 2006), onde, tanto em sua vertente capitalista ou comunista, a máquina deveria orientar a aparência do design e da arte, em que a tecnologia e a organização do trabalho estruturado sobre o modelo americano de Henry Ford e Taylor, era a direção a seguir, onde as forças produtivas poderiam ser aumentadas pela fragmentação das operações produtivas em micro operações, ou operações elementares. O “elementarismo” da linha de produção como um indicativo do compromisso de trabalhar com partes materiais fragmentados para se construir o objeto: edificação, cadeira, pintura, têxtil etc. Essa abordagem tinha um forte endosso construtivista e nas palavras de Nikolai Tarabukin: “A forma do trabalho e seus elementos são o material de análises” (Tarabukin, 2005).

Os motivos geométricos de Popova e Stepanova refletiam a mecanização dos métodos de design que permitia reproduzir elementos idênticos e combiná-los de forma diferente. Esta abordagem refletia a atitude dos Construtivistas em acompanhar o progresso tecnológico e a normatização industrial. Há também uma correlação direta entre os padrões geométricos utilizados nas artes decorativas e a pintura não-objetiva, ou da construção geométrica como um vocabulário de formas universais. Os tecidos decorados pelas duas designers-artistas não eram nada de figurativos ou alegóricos e nem serviam, também, como suporte da arte de propaganda.

Figura 03: “elementarismo” geométrico em padronagem construtiva, remetem a representação de engrenagens em rotação, Varvara Stepanova, 1923. Figuras 04: Padronagens construídas pela associação de elementos primários, Varvara Stepanova, 1923.



Fonte: YASINSKAYA I. *Revolutionary Textile Design*. New York: Viking Press, 1983.

Na perspectiva de conseguir e participar de uma revolução duradoura, a experiência modernista russa foi única e qualitativamente diferente da experiência do Ocidente. Os designers-artistas não estiveram desenvolvendo uma visão de sociedade do futuro em uma estrutura capitalista, na verdade, estavam atentos para colaborar com uma sociedade ostensivamente comunista. Em teoria, eles não trabalharam de fora da sociedade, mas dentro dela e para ele. Para Lodder (2006), apesar de algumas diferenças de ordem prática, mesmo assim, os designers-artistas da Vanguarda Russa expressaram suas identificações com o novo regime pela intervenção em questões artísticas durante a guerra civil, propondo novas teorias de arte e instituições artísticas para o novo Estado, produzindo propaganda revolucionária e projetando novos tipos de edificações.

Quando um grupo de jovens designers-artistas procedentes da Escola de Tecelagem da *Vkhutemas-Vkhoutein*¹ de Moscou passou a controlar o Conselho Artístico do

¹ Stepanova e Popova fazia parte do corpo docente da Escola.

Sindicato Geral Têxtil, em contraste com os designs geométricos sem distinção de classes de Stepanova e Popova, eles empenharam em produzir um design têxtil específico e ligado a linguagem visual que estava sendo desenvolvido desde a Revolução. Esses jovens artistas acreditavam firmemente que tecidos temáticos para vestuários, roupas de cama, cortinas, poderiam desempenhar um papel importante nos processos que visavam remodelar as pessoas em modelos de cidadãos soviéticos.

Figura 05: Projeto de tecido estampado, Liubov Popova, 1924. Figura 06: Tecidos estampados, Liubov Popova, 1924.



Fonte: YASINSKAYA I. *Revolutionary Textile Design*. New York: Viking Press, 1983.

Entre 1928 e 1933, o debate sobre qual seria um design têxtil soviético adequado, aconteceu em exposições, conferências e dominou as páginas de vários jornais com interesses no setor. A questão era vista como estratégica para a política e economia soviética durante este momento de turbulência provocado pela Revolução, e, portanto, revela a responsabilidade substancial que foi exigida das imagens visuais no processo de maciça transformação social.

Embora houvesse muita discordância em relação aos tecidos temáticos, em última análise, os argumentos daqueles designers-artistas que apoiavam a proposta prevaleceram. Sendo assim, eles assumiram para si posições de autoridade no mundo têxtil, anexando-se ao influente grupo de arte realista a Associação de Artistas da Rússia Revolucionária (Kachurin, 2006). Como membros dominantes do Conselho Artístico do Sindicato Têxtil, eles tornaram-se os árbitros dos projetos que seriam aceitos para a produção. O Conselho aceitava ou rejeitava projetos de tecidos com base tanto no mérito político quanto estético, às vezes, faziam sugestões sobre como melhorar um projeto em particular ou simplesmente rejeitavam sem nenhum motivo aparente. Uma vez que um projeto era aprovado, o tecido poderia ser impresso ou para vestuário, ou para uso doméstico

Além de definir especificações para os novos projetos de design de têxteis, o Conselho Artístico conduziu uma limpeza radical nos estúdios das fábricas entre 1929 e 1931, marcada pela destruição de mais de vinte mil gravações já existentes, a maioria delas em motivos de florais (Strizhenova, 1991). O Conselho, quase sempre, rejeitava designs não representacionais ou puramente geométricos em favor de imagens temáticas. Os temas não eram impostos pelo Partido Comunista ou funcionários do governo; em vez disso, eram os próprios designers-artistas que os concebiam em resposta às grandes iniciativas que estavam sendo planejadas e a propaganda relacionada em todo o país. Certas chamadas, slogans e símbolos eram onipresentes na paisagem visual soviética e imediatamente reconhecidas e entendidas como formas abreviadas de programas e planos patrocinados pelo governo. A foice e o martelo, por exemplo, formas imediatamente reconhecíveis, adotada como símbolo revolucionário, em 1918, são imagens que incorporavam uma imaginária industrial e a vida no campo. Os dois ícones apareciam, às vezes, como um motivo visualmente proeminente, ou, camuflados associados a fundos variados. (Kachurin, 2006).

Figura 07: projeto de tecido para a fábrica Ivanovo-Voznesensk, Serguei Burylin, 1930. Figura 08: projeto recusado da fábrica Trekhgornaya, autor desconhecido, 1930.



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

Os temas que mais prevaleceram nos designs têxteis deste período ofereciam atenção especial às prioridades definidas pelo primeiro Plano Quinquenal: a industrialização, transporte, eletrificação, juventude, agricultura, coletivização, esportes e

hobbies, todos estes setores ajudariam a criar o ideal estado dos trabalhadores. Em muitos casos, no entanto, houve uma grande desconexão entre a visão utópica refletida nos tecidos e a dura realidade da vida soviética na época. Esta incongruência explica, em parte, a razão dos consumidores soviéticos quase não terem se entusiasmados com estes tecidos, rejeitando decididamente esses projetos temáticos.

3. Tecidos revolucionários e a exaltação da industrialização

Em 1929, Joseph Stalin e seus planejadores econômicos anunciaram o Primeiro Plano Quinquenal. O objetivo declarado era nada menos do que transformar em cinco anos uma União Soviética agrária, em um país industrializado. Apesar de fábricas e indústrias terem ocupado um lugar central nas primeiras propagandas visuais soviéticas, foi durante o Primeiro Plano que a indústria se tornou uma obsessão nacional beirando a histeria. Fábricas operavam 24 horas ao dia, sete dias por semana, e os trabalhadores que excediam os padrões de produção eram condecorados com medalhas e certos privilégios, recebendo melhores salários e acesso a melhores condições de moradia. Embora, aquém dos objetivos proclamados, o Primeiro Plano mais do que duplicou a produção soviética na indústria pesada, incluindo a produção de aço. Além disso, o plano foi concluído em 1933, um ano antes do previsto, o que levou ao slogan popular "cinco em quatro", transmitindo a esperança de que as metas seriam alcançadas mais rapidamente do que o planejado (HUSBAN, 1990).

Figura 09: tecido fabricado em Ivanovo-Voznesensk, Serguei Burylin, 1930. Figura 10: fumaça, bigorna e engrenagens fabricado em Ivanovo-Voznesensk, Raisa Matveeva 1929.



Fonte: acervo da Fundação Lloyd Cotsen, EUA.

O design têxtil refletia o foco nacional na produção industrial. Por exemplo, um design de 1930 de Serguei Burylin (Figura 09) retrata o exterior de uma fábrica, onde sua atividade era representada por uma chaminé exalando fumaça. Embora o artista tenha incluído formas arquitetônicas reconhecíveis, ele representou os edifícios através da repetição do padrão abstrato em formas geométricas de cores alternadas, combinando, assim, o conteúdo temático adequado às técnicas de design gráfico, tais como os fortes elementos verticais e horizontais.

O tema fábrica foi apropriado por Raisa Matveeva em um tecido com motivos industriais estilizados (Figura 10). Outras imagens comuns eram de engrenagens, correias, rotores e rodas. Em um tecido de autoria não identificada (Figura 11), tais componentes de máquinas estão distribuídos em um fundo azul em linhas salientes. Outro tecido de Lyubov Silich comunica o dinamismo e a velocidade de um rotor, utilizando técnicas encontradas no futurismo italiano, incluindo repetição de padrões e rodas para transmitir a sensação de movimento (Figura 12). Figuras humanas quase não são encontradas nestas imagens de indústrias, de modo que um projeto de tecido de um designer-artista não identificado (Figura 13) chama atenção por representar um homem no trabalho em uma fornalha industrial. Embora não estivesse classificada como indústria pesada, foco do primeiro plano, a produção têxtil foi vista pelo Estado como importante e necessária ao impulso rumo a industrialização, foi retratada em imagens que simulavam movimentos de operações de costura, bobinas de linhas etc. (Figura 14).

Figura 11: motivo de correias e engrenagens, fabricado em Ivanovo-Voznesensk, design desconhecido, 1929. Figura 12: motivo de engrenagens em movimento fabricado em Ivanovo-Voznesensk, L. Silich 1927.



Fonte: acervo da Fundação Lloyd Cotsen, EUA.

Figura 13: operário na fábrica, industrializado em Ivanovo-Voznesenks, designer desconhecido, 1928. Figura 14: linhas, agulhas e bobinas, produção da fábrica Trekhgornaya, designer desconhecido, 1929.



Fonte: Imagens do acervo da Fundação Lloyd Cotsen, EUA.

Os tecidos temáticos da Indústria Têxtil faziam parte dos esforços coordenados pelo Partido Comunista, no intuito de despertar o entusiasmo e a lealdade dos operários semialfabetizados que recém chegaram aos centros urbanos mais importante, mas, também, para expressar solidariedade ao processo de industrialização de todo país planejado por Stalin, sob o primeiro Plano Quinquenal.

4. Tecidos e a exaltação ao desenvolvimento do sistema de transporte

Como parte da missão de transformar e modernizar a paisagem russa, o Partido Comunista celebrava o avião e fizera uma corrente para trazer a aviação para a vida diária. Preocupações dos designers de tecidos com o tema avião correspondiam aos esforços de todo país para aumentar a consciência pública sobre a importância do meio de transporte, através da organização de eventos e palestras, criação de clubes locais, publicações de literatura e círculos de leitura dedicados aos assuntos aeronáuticos. Motivos de aviões, em imagens geométricas rígidas sobre tecidos (Figura 15), contrastam com o dinamismo e movimento implícito do motivo de hélice de muitos outros projetos (Figura 16). No entanto, todos estes designs foram feitos para familiarizar a população ao segmento aeronáutico e para fixá-lo como um símbolo da superioridade tecnológica soviética. Um tecido projetado por um designer desconhecido (Figura 17) tipifica a utopia urbana por aviões, fábricas e guindastes, que os propagandistas soviéticos tanto sonhavam.

Figura 15: motivo de aviões, estampado em Ivanovo-Voznesenk, R. Matveeva, 1927. Figura 16: motivo de hélices de motores em rotação, estampado em Ivanovo-Voznesenk, designer desconhecido 1928. Figura 17: motivo de fábricas e aviões, estampado pela Trekhgornaya, designer desconhecido, 1931.



Fonte: Imagens do acervo da Fundação Lloyd Cotsen, EUA.

Motivos de locomotivas também eram comuns nos designs têxteis deste período. Já em 1919, os trens figuravam com destaque na propaganda soviética porque eles desempenharam um papel fundamental no transporte de matérias-primas para as fábricas nas áreas rurais. Neste mesmo ano, Leon Trotsky – um dos camaradas mais próximos de Lenin, comandante do Exército Vermelho durante a guerra civil – realizou uma campanha intensa de propaganda dedicada aos trens, a fim de motivar a população a trabalhar nas garagens em reparos de locomotivas usadas intensamente. Esta campanha incluía cartazes sobre a manutenção ferroviária e peças de teatro sobre vagões, encenadas nas estações. Dado o importante papel do meio de transporte na industrialização, os motivos ferroviários era um tema adequado ao design têxtil, e mesmo uma década após a campanha de Trotsky, os trens ainda tinham um papel importante na cultura visual soviética.

Figura 18: estampa de trem e trilhos, Fábrica Estatal para Estampados de Algodão, 1928. Figura 19: locomotivas, estampado em Ivanovo-Voznesenk, S. Burylin, 1927.



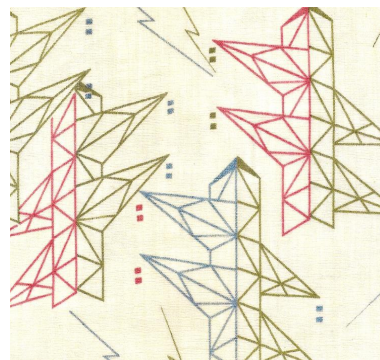
Fonte: Imagens do acervo da Fundação Lloyd Cotsen, EUA.

5. Tecidos revolucionários e a exaltação da eletrificação

O suprimento de eletricidade para toda a nação era uma das prioridades da agenda do Partido Comunista, desde 1920. A eletrificação foi apontada como base para transformar um país agrário em um estado moderno. Este objetivo estava carregado de questões ideológicas, simbolizando aspirações para transformar e, literalmente, "iluminar" a sociedade em todos os níveis. Eletricidade unificaria a grande União Soviética – composta por russos, uzbeques, ucranianos e tártaros e permitiria que os camponeses de todo o país pudessem ouvir os discursos do Partido Comunista pelas transmissões de rádio e ler os jornais soviéticos, mesmo nos dias mais escuros do longo inverno ártico (Kachurin, 2006).

Como as metas de eletrificação do início da década de 1920 não foram atingidas pela falta de recursos (Kachurin, 2006), com o advento do Primeiro Plano Quinquenal, em 1928, a eletricidade tornou-se mais uma vez tema no ambiente visual soviético. Designs de têxteis incorporaram este tema de várias maneiras: a partir de representações literais de lâmpadas, ou pelo uso de imagens mais abstratas, sugerindo cargas elétricas e postes de eletricidade (Figuras 20, 21). Além disso, o trabalho de implantação da energia elétrica tinha alcançado progresso na eletrificação das pequenas cidades e vilas, transformando o contato com aparelhos elétricos familiares ao cidadão soviético médio.

Figura 20: estampa de descargas elétricas, fabricação em Ivanovo-Voznesenk, designer desconhecido 1927. Figura 21: motivo de torres de alta tensão, fabricação da Trekhgornaya, designer desconhecido, 1928.



Fonte: Imagens do acervo da Fundação Lloyd Cotsen, EUA.

6. Tecidos revolucionários e a exaltação da juventude

O slogan "sob o comunismo existe apenas um privilégio de classe – a infância" (Douglas, 1992) demonstrava o status especial que as crianças gozavam na União Soviética.

Como um símbolo de esperança e de um futuro brilhante, as crianças nos primeiros anos soviéticos (1917-1932) eram usadas em campanhas de propaganda como símbolos de progresso e educação. O design de têxtil de Zinaida Belevich capta a emoção de crianças carregando bandeiras vermelhas ao realizem um passeio de caminhão (Figura 22), uma cena frequente em festas patrocinadas pelo estado. Em outro tecido, figuras de crianças assumem formas geométricas, mas mesmo assim são reconhecíveis em referências a crianças brincando ou na prática de exercícios físicos (Figura 23).

Figura 22: *Crianças*, fabricação da Estamparia Estatal de Algodões, Zinaida Belevich, 1928. Figura 23: *Crianças na prática de exercícios físicos*, fabricação da Estamparia Estatal de Algodões, Elizaveta Nikitina, 1930.



Fonte: imagens do acervo de tecidos da Fundação Cotsen, EUA.

O entusiasmo dos jovens em relação a sua pátria foi oficialmente canalizado para a organização dos Jovens Pioneiros, uma agremiação de massa fundada em 1922, cuja proposta era a reunião de adolescentes com idade entre dez a quinze anos. Em 1926, havia 2 milhões de membros e em 1940, 13,9 milhões (Kachurin, 2006). Os Jovens Pioneiros participavam dos comícios, ocasião que cantavam músicas que exaltavam Lenin e até mesmo ajudavam em tarefas trabalhosas, a exemplo da colheita de grãos.

Um tecido de Oskar Grjun, um dos designers mais proeminentes do período soviético, é dedicado a mulheres Jovens Pioneiras usando o tradicional lenço vermelho e uniforme da agremiação (Figura 24). O design de Grjun transmite a uniformidade entre os jovens membros dos Pioneiros e acentua, ao posicionar as mulheres em primeiro plano, o fato de que as mulheres jovens desempenhavam um papel igual aos homens da mesma faixa etária. Em uma visão caleidoscópica de uma parada dos Jovens Pioneiros um designer-artista, não identificado, apresenta todas as características essenciais do movimento: o líder da juventude como figura central em seu clarim, o cenário urbano e muitas crianças com suas gravatas em forma de laçarotes (Figura 25).

Figura 24: Jovens Pioneiras, fabricação Trekhgornaya, Oskar Grjun, 1928. Figura 25: Rali dos Jovens Pioneiros, fabricação da Fábrica Estatal de Estampados de Algodões, designer desconhecido, 1929.



Fonte: imagens do acervo de tecidos da Fundação Cotsen, EUA.

7. Tecidos exaltação da mecanização da agricultura e da coletivização

Os temas referentes ao campesinato e a agricultura estiveram frequentes nos cartazes soviéticos e em obras de arte desde 1917. Embora, às vezes, o campesinato era hostil à autoridade bolchevique e resistia a implementação das reformas vindas de cima, a agricultura era vista pelo Partido Comunista como o meio pelo qual o proletariado urbano seria alimentado e dessa forma, também, a espinha dorsal da economia soviética. Em novembro de 1928, o Partido Comunista começou a transformar fazendas, propriedades particulares, em fazendas coletivas ou *kolkhozy*. Até este momento, os camponeses eram autorizados a vender seus excedentes em um mercado aberto. A coletivização introduziu a centralização do armazenamento e distribuição de grãos e os camponeses passaram a vender seus produtos para o Estado a preços fixados pelo governo. Os designers de têxteis que investiram nesta temática representavam os camponeses como “parceiros e colaboradores da unidade da nação em direção a industrialização e a coletivização” (Kenez, 2007).

Para que as fazendas coletivas pudessem aumentar a produtividade, o Estado, por vezes, fornecia equipamentos agrícolas, incluindo tratores, colheitadeiras, debulhadoras, entre outros. Esta mecanização da agricultura, teoricamente, também liberava a população rural para engrossar a força de trabalho urbana. O trator, em particular, foi um

emblema altamente simbólico no processo de coletivização e modernização. Tornou-se o símbolo do progresso tecnológico soviético no campo da agricultura. Em um têxtil de Serguei Burylin (Figura 27), um imponente trator agrícola é realçado em harmonia com uma combinação elegante de formas geométricas e imagens do campo como fundo. Alguns desses designs apresentam uma representação fantasiosa da vida nas fazendas, enquanto outros retratavam fronteiras embaraçadas entre plantações de trigo e máquinas, onde suas interdependências são reforçadas pelo uso de cores e formas semelhantes, tanto para o orgânico e o industrial (Figura 26).

Figura 26: *fazenda e mecanização*, estampado pela Trekhgornaya, Oskar Grjun, 1928. Figura 27: trator, estampado da Ivanovo-Voznesenk, Serguei Burylin, 1930.



Fonte: imagem do Acervo Fundação Cotsen, EUA.

Apesar de períodos de dificuldades em relação ao abastecimento que ocorreram nas repúblicas soviéticas nos anos 1920 e 1930, a propaganda visual contava com imagens de abundância nas quais camponesas mal conseguiam segurar os feixes resplandecentes de trigo. Em um projeto em aquarela de um tecido realizado por Marya Anufrieva (Figura 28), imagens de camponesas são intercaladas com motivos florais estilizados, combinando assim a imagem temática associado aos florais tradicionais, comuns nas roupas de camponeses nos tempos pré-revolucionários. No entanto, imagens temáticas alusivas à agricultura raramente continha a presença humana; em outros tecidos, o trigo era usado para simbolizar abundância e regeneração (Figura 29).

Figura 28: mulheres na Colheita, fabricação da Estamparia Estatal de Algodão, Marya Anufrieva, 1929. Figura 29: fardos de trigo. Estampado pela indústria Trekhgornaya, M. Shuikina, 1930.



Fonte: imagem do acervo Fundação Cotsen, EUA.

8. Tecidos e a exaltação da prática de esportes e de lazer

A fisicultura (*fizkul'tura*) foi usada pelo Partido Comunista para atrair trabalhadores e camponeses para as atividades sociais. Apesar dos bolcheviques terem, inicialmente, em meados da década de 1920, denunciado jogos burgueses como o tênis, todas as formas de esporte ganharam, oficialmente, tanto valor social quanto físico-corporal. Desta forma, imagens de esportes e *hobbies* esportivos apareceram de forma variada nos têxteis desta época. Um tecido de Fedor Vasilevich Antonov exemplifica a filosofia dos esportes em que homens de toda a nação eram iguais no campo de jogo, enfatizando jogos em equipe, ao invés de jogos individuais (Figura 30).

Assim como os próprios tecidos, o esporte foi empregado como método para transformar o indivíduo no novo cidadão soviético, com aspirações coletivistas em vez de individualistas. Além disso, estes designs com temas de esportes promoviam uma visão da vida diária soviética, ao incorporar as atividades de lazer a exemplo da navegação a vela (Figura 31).

Figura 30: futebol, tecido estampado em Ivanovo-Voznesenks, Fedor Antonov, 1929. Figura 31: esporte à vela, tecido estampado em Ivanovo-Voznesenks, Designer desconhecido, 1928.



Fonte: imagem do acervo Fundação Cotsen, EUA.

Em 18 de dezembro de 1933, o Conselho dos Comissários do Povo publicou uma resolução intitulada a “inadmissibilidade dos bens produzidos por um número de empresas têxteis usando designs pobres e inadequadas” (Strizhenova, 1991), colocando, assim, um fim aos designs em têxteis temáticos. Havia duas razões principais para esta resolução: a primeira, a luta interna sobre quais seriam os designs apropriados para entrar em produção levou a atrasos no processo produtivo; segundo os cidadãos em geral, recusavam comprar ou usar peças de vestuário com tecidos propagandísticos. Para Yasinskaya (1983) enquanto cidadãos soviéticos aceitavam as mensagens sobre o progresso soviético em cartazes, literatura e filmes, no entanto, eles consideravam um exagero suportar, por exemplo, uma imagem de uma barragem hidrelétrica sob o rosto, estampado nas fronhas de seus travesseiros.

O fim do design têxtil temático também coincidiu com um fenômeno mais geral, entre 1933 e 1934, o reconhecimento do cidadão soviético como consumidor e um recuo do ascetismo radical associado com o primeiro Plano. A partir daí, os planejadores das políticas econômicas da nação levaram em conta a nova pessoa soviética, agora, não apenas como um trabalhador e sim como um consumidor de bens.

Com o fim definitivo dos motivos temáticos em tecidos, os designers de têxteis voltaram para os projetos com base em padrões florais e geométricos. E os resultados desta produção temática, mesmo que tenha sido de curta duração, são agora documentos históricos, como representação da utopia de um mundo melhor estampados sobre tecidos.

Referências

- DOUGLAS, Charlotte. *The great utopia: the russian and soviet avant-garde, 1915-1932*. Nova York: Guggenheim Museum, 1992.
- GREEN, Christopher. The Machine. In: WILK, Christopher. *Modernism designing a new world*. London: V&A Publications, 2006.
- HUSBAN, William. *Revolution in the Factory, the birth of the Soviet Textile*. Oxford: Oxford University Press. 1990.
- KACHURIN, Pamela. *Soviet Textiles, designing the modern utopia*. Boston: MFA, 2006.
- KENEZ, Peter. *História da União Soviética*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- LODDER, Cristina. *Searching for Utopia*. In: WILK, Christopher (org.). *Modernism: Designing a New World, 1914 –1939*. London: V&A Publications, 2006.
- STRIZHENOVA, Tatian. *Soviet Costume and Textiles, 1917-1945*. Paris: Flammarion, 1991.
- TARABUKIN, Nikolai. *From the Easel to the Machine*. In: GOUGH, Maria. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- TATE MODERN. *Rodchenko & Popova: defining constructivism*. Londres: Tate Modern, 2009.
- YASINSKAYA I. *Revolutionary Textile Design*. New York: Viking Press, 1983.