Mulheres artistas e a integração da arte na vida cotidiana: o impacto das artes decorativas têxteis no desenvolvimento das vanguardas russas

Women Artists and the Integration of Art in Everyday Life: The Impact of Decorative Textile Arts on the Development of Russian Avant-gardes

Tamires Moura Gonçalves Leite[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1844-5628

Antonio Takao Kanamaru[2]
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0806-153X

[resumo] O presente artigo aborda o papel das mulheres na arte russa do século XIX e do início do século XX, com foco nas artes decorativas e nas relações entre as artes aplicadas e as artes plásticas. Inicialmente, discute-se a criação das primeiras escolas secundárias para meninas na Rússia, em 1858, que proporcionaram às mulheres acesso à educação, embora com ênfase em disciplinas consideradas apropriadas para a sua função social, como linguagem, religião e habilidades manuais. São citadas também as restrições enfrentadas pelas mulheres no acesso à educação superior, e a hierarquização, vigente à época, entre as artes visuais e as artes decorativas. As mulheres eram frequentemente direcionadas às artes decorativas, consideradas mais compatíveis com as suas habilidades e com os papéis de gênero então atribuídos. No entanto, algumas artistas começaram a explorar e a misturar técnicas tradicionais com estilos mais modernos, abrindo caminho para o design e a integração da arte na vida cotidiana. O artigo conclui, destacando a importância dessas artistas profissionais para o desenvolvimento das vanguardas russas e a introdução de motivos vanguardistas nos tecidos, além de ressaltar o papel dessas iniciativas no movimento de revitalização das artes populares e no contexto pós-revolucionário.

[palavras-chave] **Artes decorativas; estamparia soviética; Liubov Popova; Varvara Stepanova.**

[1] Mestra em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda - EACH/USP (2019). tamires_m@outlook.com. http://lattes.cnpq.br/6841800039460988.

[2] Doutorado em Curso de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela – FAU/USP (2006). Professor-Doutor MS 3.1. RDIDP da EACH/USP. kanamaru@usp.br. http://lattes.cnpq.br/8600982321049541.

[abstract] This article addresses the role of women in Russian art during the 19th and early 20th centuries, focusing on decorative arts and the relationship between applied arts and fine arts. Initially, it discusses the establishment of the first secondary schools for girls in Russia in 1858, which provided women with access to education, albeit with an emphasis on subjects deemed appropriate for their societal role, such as language, religion, and manual skills.
The article also examines the restrictions faced by women in relation to higher education and the hierarchy between visual arts and decorative arts at the time. Women were often directed towards decorative arts, considered more suitable for their abilities and gender roles. However, some artists began to explore and blend traditional techniques with more modern styles, paving the way for design and the integration of art into everyday life.
The article concludes by highlighting the importance of these professional women artists in the development of the Russian avant-garde and the introduction of avant-garde motifs into fabrics and embroideries, as well as emphasizing the role of these initiatives in the context of Russian nationalism and the revival of folk arts.

[keywords] **Applied arts; soviet textiles; Liubov Popova; Varvara Stepanova.**

Recebido em: 19-01-2024.
Aprovado em: 04-04-2025.

DOI: https://doi.org/10.26563/dobras.v18i44.1787

Mulheres e a educação formal na Rússia no final do século XIX

Em 1858, o governo russo estabeleceu a primeira rede de escolas secundárias para meninas. Isso ocorreu catorze anos antes das primeiras escolas públicas para meninas surgirem na Inglaterra, e quase trinta anos antes de serem criados os *lycée de demoiselles* na França. Uma década após a sua criação, a rede contava com apenas 125 instituições, que atendiam a cerca de dez mil estudantes. A maioria delas se concentrava nos centros urbanos, o que dificultava o acesso da população camponesa (Johanson, 1987. p. 29).

Apesar do avanço russo em relação aos demais países europeus nesse aspecto, a análise das disciplinas ensinadas nessas escolas revela que elas não tinham o objetivo de formar mulheres atuantes em campos científicos. Em 1868, a grade curricular compreendia linguagem russa, religião, aritmética, caligrafia e bordado. Havia, ainda, a possibilidade de um ano suplementar de treinamento pedagógico (Johanson, 1987. p. 30), ao final do qual, as mulheres poderiam lecionar em escolas elementares ou oferecer aulas em domicílio.

No final do século XIX, as mulheres ainda enfrentavam restrições significativas em relação à educação superior. Embora não lhes fosse permitido frequentar cursos integrais em escolas de ensino superior, elas podiam assistir às aulas como ouvintes na Academia Imperial de Belas Artes, em uma sessão exclusiva para mulheres. Outras instituições russas também mantinham cursos complementares para estudantes do sexo feminino. As escolas Stroganov e Stieglitz, por exemplo, passaram a oferecer, na mesma época, aulas de bordado, pintura em porcelana, rendas e gravuras. Além disso, ambas tinham cursos de formação de

professoras. Após a graduação, muitas das alunas ministravam aulas particulares de desenho e aquarela para crianças pertencentes a famílias da aristocracia. Lecionar para esse público, em seus domicílios, era comum entre mulheres, já que isso era considerado uma extensão das atividades domésticas.

Em 1872, Maria Ivanova Raevskaia (1840-1912) se tornou a primeira mulher a receber o título de associada honorária da Academia Imperial de Belas Artes, graças aos métodos inovadores aplicados em seu estúdio, que haviam rendido prêmios a seus pupilos em exposições. No ano seguinte, estudantes do sexo feminino passaram a ser aceitas em cursos integrais da Academia. Entretanto, em 1881, após o assassinato do czar Alexandre II, as universidades começaram a sofrer forte repressão, e todas as decisões favoráveis ao acesso de mulheres ao ensino superior e ao campo profissional foram revogadas (Blakesley, 2012. p. 106).

Ainda assim, as mulheres constituíam o grupo mais numeroso em 1894, quando Il'ia Repin (1844-1930), renomado pintor realista, começou a lecionar na Academia, e passou a aceitar educandas em proporção equivalente à de seus alunos do sexo masculino em sua classe. Mais tarde, em 1899, Elizaveta Zvantseva (1864-1921), ex-aluna de Repin, fundou um estúdio particular em Moscou, no qual empregava modelos nus femininos. Seu ateliê foi pioneiro ao permitir que aprendizes de ambos os sexos trabalhassem conjuntamente em desenhos de nus artísticos. Uma de suas alunas foi Olga Rozanova (1886-1918), que se revelaria uma grande artista de vanguarda (Hilton, 1996. p. 353).

Mesmo diante de crescentes conquistas no campo das artes plásticas, as opções de educação artística formal para mulheres eram frequentemente direcionadas para as artes decorativas, como bordado, tecelagem e pintura em cerâmica. Essa tendência refletia a visão predominante de que o sexo feminino fosse mais adequado às atividades relacionadas ao lar e à esfera privada. Até 1917, a maior designação concedida às artistas era o título de Artista de Terceiro Grau (prêmio Khilkova). Antes da Revolução, nenhuma mulher sequer havia recebido um título acadêmico, apesar da luta incessante de muitas delas pela profissionalização.

No final do século XIX, havia uma hierarquia expressiva entre as artes visuais e as artes decorativas. Enquanto as artes visuais, como a pintura e a escultura, eram consideradas formas de expressão artística mais elevadas e valorizadas, as artes decorativas, como a cerâmica, o bordado e a tapeçaria, eram frequentemente associadas à vida privada e à feminilidade. Essa distinção se fundamentava nas normas sociais e nos papéis de gênero da época, a partir dos quais as mulheres eram geralmente relegadas ao espaço doméstico, sendo responsáveis pela decoração e embelezamento dos lares. As artes decorativas eram encaradas como habilidades úteis e "artesanais", associadas às atividades tradicionalmente femininas, enquanto as artes visuais detinham prestígio intelectual e eram vinculadas ao universo masculino. Essa divisão reforçava a suposta superioridade das artes visuais e perpetuava a ideia de que as mulheres não fossem capazes de produzir criações artísticas tidas como "sérias", como explica Rozsika Parker em seu texto "A criação da feminilidade" (2019):

> "A divisão de formas de arte em uma classificação hierárquica de arte e artesanato costuma ser atribuída a fatores de classe no sistema econômico social, separando artista de artesão. [...] No entanto, há uma ligação importante entre a hierarquia das artes e as categorias sexuais masculino/feminino. O desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu, historicamente, com a emergência de uma separação clara entre arte e artesanato. Essa divisão surgiu no Renascimento, quando o bordado vinha se tornando cada vez mais o campo de mulheres amadoras, que trabalhavam em casa e sem receber pagamento. Um pouco depois, a separação entre arte e artesanato se refletiu nas mudanças na educação artística, dos ateliês de artesanato para as academias, exatamente no momento – século 18 – em que vinha se desenvolvendo uma ideologia de feminilidade como natural da mulher. A hierarquia entre arte e artesanato sugere que a arte feita com linha e a arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: que a primeira é menos significativa, em termos artísticos. Mas as diferenças reais entre elas se dão nos termos de onde e por quem são produzidas. [...] em vez de reconhecer que bordado e pintura são, ambos, arte, ainda que diferentes, atribui-se um menor valor artístico ao bordado e ao artesanato associado ao 'segundo sexo' ou à classe operária." (Parker, 2019, p. 98, grifo nosso)

Ainda que a autora exemplifique essa situação a partir da técnica do bordado, o conceito engloba todos os tipos de artes decorativas que não sejam classificadas como expressões intelectuais, nem artísticas. Como Parker reforça, as artes aplicadas se distinguem das visuais especialmente pelo suporte, pois nelas são utilizados objetos do cotidiano, que muito comumente não resistem ao uso e ao tempo. Assim, além de serem relegadas a um status inferior, as artes aplicadas também são pouco documentadas pela historiografia, devido à fragilidade de seus materiais.

Enquanto a Academia Imperial de Belas Artes se negava a oferecer a mesma educação para alunos e alunas, nas artes aplicadas, as mulheres recebiam forte apoio, com críticas criteriosas e altas comissões. Esses recursos abriam portas e ofereciam carreiras promissoras para artistas, que, nas artes plásticas, não teriam a formação necessária para competir com aqueles completamente formados. Relegadas a uma produção que não era considerada acadêmica e que somente poderia ser praticada no ambiente privado, as mulheres estavam presas às artes decorativas e, portanto, ao lar.

As artes decorativas como caminhos possíveis

Yelena Dmitrievna Polenova (1850-1898) era uma artista em formação quando se mudou para Moscou para começar sua carreira de maneira independente. Ela expressava o desejo de atuar exclusivamente nas artes plásticas, mas a necessidade de se estabelecer financeiramente a fazia produzir aquarelas e cerâmicas. Nas décadas de 1870 e 1880, a procura por um ofício que garantisse independência econômica a inspirou a trabalhar com Elizaveta Mamontova em Abrantsevo, na preservação do artesanato camponês local. Nesse período, diversas representantes da aristocracia russa se comoveram com o empobrecimento do campesinato e criaram escolas de treinamento e oficinas para mulheres como incentivo

ao artesanato rural. Essas iniciativas obtiveram mais sucesso em áreas de cultivo do linho, em que as tradições da arte têxtil permaneciam fortes.

Mamontova tinha uma função filantrópica no projeto, e Polenova era a artista por trás da densa pesquisa sobre o artesanato popular. Seu objetivo era resgatar desenhos antigos e capacitar artesãs, para que pudessem vender suas produções no inverno, e não fossem obrigadas a procurar trabalhos sazonais nas cidades. A partir de sua pesquisa, Polenova se inspirava nos modelos tradicionais de ornamento para criar estilos individuais em diversas mídias. As oficinas de Abrantsevo promoviam aulas de tecelagem, bordado e de costura para meninas, e de marcenaria para meninos. Polenova criava os desenhos e auxiliava seus alunos na execução dos projetos. As produções eram vendidas em uma loja em Moscou, inaugurada em 1886.

Mais do que conservar o artesanato local, Polenova intencionava, a partir dessas oficinas, inserir a arte na vida cotidiana por meio das artes decorativas. Sua formação a possibilitava misturar técnicas, e muitas de suas obras tinham como inspiração o folclore russo. A artista inovava, combinando padrões de tapeçarias e bordados tradicionais russos com influências modernas.

FIGURA 1 – TAPEÇARIA BORDADA POR YELENA POLENOVA (1895)

FONTE: HILTON, Alison. **Domestic crafts and creative freedom: Russian women's art**. In GOSCILO, Helena. HOLMGREN, Beth. Russia – Women – Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1996. p. 362. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Na figura 1, há um bordado de Polenova, em que fica evidente a mistura de motivos ornamentais tradicionais russos com o estilo *Art Nouveau*. Algumas obras da artista chegaram a participar da exposição *All Russian*[3], em 1896, que foi um verdadeiro catalisador das artes decorativas produzidas naquele momento. A partir dessa exposição, houve uma mudança na relação entre as artes aplicadas e as artes plásticas. As obras expostas misturavam artes aplicadas, arquitetura, pintura e escultura. Esse era o caso dos painéis de Maria V. Iakunchikova (1870-1902), artista plástica treinada em Paris e familiarizada com o pós-impressionismo, que começara a estudar técnicas tradicionais e folclore russo em 1887, por influência de Polenova. Em 1894, Iakunchikova chegou a organizar uma exposição de artes decorativas de autoria feminina em Paris (Hilton, 1996. p. 361). Seus painéis expostos em 1896 misturavam pintura à óleo e pirografia.

FIGURA 2 – MORANGOS SILVESTRES DE MARIA IAKUNCHKOVA (1895)

FONTE: HILTON, Alison. **Domestic crafts and creative freedom: Russian women's art**. In GOSCILO, Helena. HOLMGREN, Beth. Russia – Women – Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1996. p. 362. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Na figura 2, é possível observar a obra "Morangos Silvestres", de Iakunchikova, em que foram empregadas as duas técnicas mencionadas anteriormente. Percebe-se como são

[3] As Exposições All-Russian foram uma série de mostras nacionais realizadas no Império Russo entre o século XIX e o início do século XX, com o objetivo de promover os avanços econômicos, industriais e culturais do país. A edição de 1896 em Nijni Novgorod foi especialmente significativa para o campo das artes decorativas, pois reuniu obras que integravam o artesanato tradicional com propostas artísticas modernas.

construídos elementos da linguagem impressionista por meio do uso da pirografia. A artista preservou a mídia tradicional da pintura e ainda utilizou uma técnica das artes decorativas, abrindo o caminho para a próxima geração explorar os valores do artesanato tradicional aplicados a conceitos abstratos. A integração de técnicas tradicionais e a aplicação de novas abordagens artísticas emergiram como características marcantes nas obras de Iakunchikova, em uma proposta próxima à que Polenova desenvolvia em Abrantsevo.

Polenova estava profundamente interessada na integração da arte em diferentes esferas da vida cotidiana, como o design de interiores e a produção de objetos utilitários. Acreditava fervorosamente que a produção artística não devesse estar confinada às galerias, mas sim acessível a todos, integrada de forma natural à rotina comum — e, mais do que isso, presente no ambiente doméstico. Com esse propósito, explorou uma variedade de técnicas artísticas, incluindo a pintura, a tapeçaria e a cerâmica, para criar peças que uniam valor estético e funcionalidade. Essa abordagem inovadora e visionária influenciou não apenas outros artistas de sua época, mas também movimentos posteriores de design e artesanato. Sua intenção de integrar arte e vida na experiência diária constituiu uma dimensão fundamental de seu legado artístico e filosófico.

Polenova e Mamontova não eram as únicas a oferecer oficinas como as de Abrantsevo. Em 1890, a princesa Maria Tanisheva implementou uma escola em Talashkino, na sua propriedade na região de Smolensk, onde era oferecido treinamento para a qualificação artística do artesanato local. Estudavam-se, principalmente, rendas e bordados, copiando e adaptando modelos da própria coleção de bordados eclesiásticos da princesa, e incorporando abordagens modernas. A oficina se tornou um centro para artistas e artesãos talentosos, incluindo pintores, designers e bordadeiras. A colaboração entre esses profissionais gerou peças únicas, que incorporavam elementos da tradição folclórica russa, mas com uma sensibilidade contemporânea. Os participantes da oficina produziram bordados, tecidos decorativos e peças têxteis notáveis, muitas vezes incorporando motivos folclóricos russos e padrões inspirados na natureza. Talashkino também abrigou um ateliê de cerâmica e de marcenaria.

Caminho aberto para o design

O engajamento das artistas profissionais com o artesanato doméstico tradicional teve uma influência marcante nos destinos das vanguardas russas, pois antecipou uma das metas do período revolucionário: a incorporação da arte na vida cotidiana. Ao se voltarem para as práticas artesanais tradicionais, essas mulheres não apenas resgataram técnicas e estilos profundamente enraizados na cultura russa, como também inseriram essa herança no percurso que seria trilhado pelos artistas modernos no período imediato após a Revolução. Ao fazê-lo, elas contribuíram para a visão revolucionária de tornar a arte mais acessível e integrada à experiência diária. Esse movimento representou, simultaneamente, uma valorização do artesanato doméstico e uma rejeição das barreiras elitistas que separavam a produção artística da vida comum.

Os trabalhos em artefatos têxteis se destacavam, nos exemplos de Abrantsevo e Talashkino, pela rica tradição de bordados e ornamentos russos, com suas intrincadas técnicas e motivos folclóricos, e pela maneira com que foi reinterpretada à luz de influências ocidentais. Elementos decorativos, curvas sinuosas e uma paleta de cores mais vibrante,

característicos do Art Nouveau, foram incorporados aos tecidos russos, conferindo uma estética nova. Paralelamente, a abordagem do movimento Arts and Crafts, com sua ênfase na qualidade artesanal e na simplicidade dos materiais, também deixou sua marca, incentivando a produção de tecidos ornamentados com meticulosidade e artesanato refinado.

Todas essas iniciativas foram possíveis porque o Estado patrocinava projetos de estudo e de preservação do artesanato tradicional, como parte de um plano de revitalização das artes populares (Hilton, 1996. p. 368). O interesse pelo artesanato era resultado do crescente nacionalismo que tomava a arte russa desde meados do século XIX. Essas iniciativas, apesar de conservadoras, criaram as bases para oficinas e escolas experimentais fundadas posteriormente pelos soviéticos.

Enfim, a conciliação entre artesanato tradicional e artes plásticas acabou sendo responsável pelos primeiros trabalhos em tecidos com motivos vanguardistas. Natalia Goncharova (1881-1964), renomada artista cubofuturista, apresentou obras em bordado, ao lado de suas pinturas, em 1908, desafiando a hierarquia entre arte e artesanato. No verão de 1913, a artista inovou mais uma vez, agregando a sua exposição solo cerca de cem bordados, como parte de sua obra (Douglas, 1995. p. 42). No mesmo ano, Olga Rozanova, também cubofuturista, exibiu projetos para bordados que seguiam a mesma linguagem de suas pinturas, com características bastante gestuais e abstratas.

A escolha das artistas por práticas de arte decorativa refletiu, acima de tudo, as condições de seu tempo — revelando tanto o grande interesse público pelo artesanato tradicional quanto a abertura, no contexto das vanguardas, para o questionamento dos padrões hierárquicos entre os fazeres artísticos e do espaço destinado às mulheres nas artes.

Em 1912, a renomada artista Alexandra Exter (1882-1949) auxiliou na organização de uma cooperativa de artesãs na vila Verbovka, em Kiev, em modelo semelhante ao das oficinas de Polenova e Mamontova em Abramtsevo. Em Verbovka, as artesãs trabalhavam em colaboração com artistas plásticos, bordando e costurando peças de roupas, bolsas e acessórios. Essa produção cresceu à medida que a Primeira Guerra Mundial afetava as vilas camponesas, e as mulheres locais procuravam iniciativas como essas para produzir e comercializar seus artesanatos. As peças produzidas em Verbovka foram exibidas pela primeira vez em galeria na Modern Decorative Arts, em novembro de 1915, em Moscou. Essa exposição contou com obras de artistas como Exter, Ivan Puni, e, até mesmo, Kazimir Malevich, feitas em colaboração com as artesãs.

Curiosamente, essa exposição precedeu por poucas semanas a famosa 0.10, que se pretendia a última exibição cubofuturista, e introduzia o Suprematismo ao mundo. Puni e Malevich, bem como outros artistas, expuseram suas obras nessa mostra, que se estendeu até o início de 1916. Em seguida, artistas como Rozanova, Liubov Popova (1889-1924) e Nadezhda Udaltsova (1885-1961) abandonaram o cubofuturismo e se uniram a Malevich no grupo de trabalho suprematista. Esse coletivo se tornou, então, a principal fonte de projetos para Verbovka, que, em dezembro de 1917, organizou uma nova exposição de trabalhos em Moscou, intitulada *Second Modern Decorative Arts Exhibition*, dessa vez com 400 trabalhos de dezesseis artistas, produzidos de forma colaborativa com as artesãs camponesas. Tecidos bordados, bolsas, cintos, almofadas, todos seguiam a linguagem da abstração geométrica suprematista.

Dentre as obras expostas, havia bordados de Popova, que contavam com as mesmas composições complexas da linguagem abstrata que ela começava a delinear. As cores contrastantes, que criavam planos sombreados, e as formas circulares interrompidas por linhas retas, remetiam diretamente à série de pinturas que a artista desenvolvia à época, *Painterly Architectonic*, e apontavam um caminho para as obras que desenvolveria posteriormente em *Space Force Construction*.

O Construtivismo Russo como um novo caminho

O design na sua configuração atual surgiu no começo do século XX. Uma conciliação entre a criação artística e a produção de objetos industriais começou a ser articulada nesse momento, tanto na Rússia quanto no resto da Europa. Essa nova prática se manifestava a partir da reformulação das artes visuais para um cenário industrial. Contudo, na Rússia pós-revolucionária, o propósito do projeto de objetos divergia daquele predominante no restante do mundo ocidental, em que o design visava adequar os produtos ao ritmo da moda e do consumo. A indústria russa, uma vez estatizada após a Revolução, não tinha mais como objetivo gerar lucros, e sim produzir de forma eficiente e igualitária. Para isso, também servia o design, como explica Varvara Stepanova (1894-1958) (1923):

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

Após a Revolução, a dimensão política dos objetos foi colocada em evidência. Afinal, a reformulação da vida cotidiana sob o Socialismo também era material. O Construtivismo, por exemplo, foi uma vanguarda artística que se iniciou poucos anos antes da Revolução, com bases estéticas próximas às do cubofuturismo. Inicialmente, seu foco era retirar as obras de arte das galerias e colocá-las a favor do proletariado. Após 1917 e, principalmente, com o fim da Guerra Civil, os construtivistas tiveram a oportunidade de concretizar seus projetos de objetos.

Em um país destruído, que enfrentava a escassez, devido à Primeira Guerra Mundial e à Guerra Civil, cabia também aos artistas conceber a construção de uma nova versão do mundo sob o Socialismo. Nesse modelo, a indústria deveria produzir e distribuir produtos de mesma qualidade para toda a população, abolindo o ornamento e qualquer outro aspecto que tornasse um objeto único. Assim, os artistas tinham como função projetar objetos que fossem totalmente utilitários. A finalidade era sanar as necessidades imediatas da população, e, ao mesmo tempo, garantir a presença da arte no cotidiano, nos objetos e em seus usos mais simples, como colocado por Martins (2003):

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

Nesse período, não havia interesse em decorar objetos existentes, e sim propagar ao consumidor final os ideais da Revolução, organizando a realidade social. Dessa forma, a arte seria absorvida pela vida, já que a qualidade de vida seria elevada e equiparada à arte. Um exemplo disso foi o projeto de forno de Vladmir Tatlin, que, em aparência, não diferia tanto dos fornos convencionais da época. No entanto, era extremamente econômico, demandando apenas seis troncos para seu funcionamento. Apresentava, ainda, uma câmara hermética capaz de manter a água e os alimentos aquecidos por até trinta horas, além de conservar a temperatura ambiente em aproximadamente 21º C, por até quarenta e oito horas. Esse forno solucionava, então, duas problemáticas da vida doméstica da época: a dificuldade de obtenção de lenha nas cidades russas, já que era econômico, e a necessidade de manter o aquecimento da casa por longos períodos, uma vez que o inverno russo podia chegar a -50º C (Kiaer, 2005. p. 73).

Sob essa lógica, o design de produto que começava a se consolidar na Rússia se diferenciava daquele desenvolvido no restante do mundo. Enquanto no Ocidente o desenho era pensado para adaptar o produto a uma moda temporal, programada para a própria obsolescência, na Rússia soviética ele servia para antecipar as necessidades da população e atender a demandas cotidianas. Os objetos deveriam ser duráveis, atemporais e, ao mesmo tempo, acessíveis. Assim, seriam produzidos de forma padronizada e igualitária, sem toques individuais que restringissem seu acesso.

A emancipação feminina foi prioridade durante os primeiros anos do governo bolchevique, que a via como o primeiro passo para a reformulação da realidade social. Foram muitas as estratégias para reeducar as mulheres, que participavam em menor número dos sindicatos, e ainda estavam fortemente ligadas à igreja e ao ambiente doméstico. Duas artistas construtivistas descobriram uma forma de levar os ideais revolucionários para essa parcela da população, que era majoritariamente analfabeta, mais conservadora e menos politizada.

Varvara Stepanova e Liubov Popova viram no trabalho da Primeira Estamparia Estatal a oportunidade perfeita para atingir as mulheres, de maneira gráfica e direta. As artistas foram convidadas a trabalhar em uma antiga fábrica têxtil de Moscou que havia sido estatizada, e até então era conhecida como Fábrica Tsindel. Ao chegarem à fábrica, em 1923, encontraram algumas limitações, como a escassez de materiais e maquinário obsoleto. É possível, inclusive, que essas questões tenham influenciado suas estampas, que eram absolutamente arrojadas.

Aliadas às bases estéticas construtivistas, Popova e Stepanova produziram estampas para o novo modo de vida, aproveitando o abstracionismo geométrico para educar a população sobre os ideais da Revolução. As obras das artistas eram pautadas pela agenda comunista, como a eletrificação da Rússia e a celebração à indústria, e utilizavam recursos novíssimos para a estamparia da época, como a criação de efeitos ópticos a partir da combinação de cores e formas. O próprio conceito de estampa geométrica abstrata era novidade,

já que as estampas mais comuns para a época eram os florais herdados da *Art Nouveau* e do *Arts and Crafts.*

Na figura 3, é exibido um dos padrões produzidos à época. Nele, a artista criou um desenho abstrato utilizando apenas duas cores além do pigmento original do tecido, que serviu como fator organizacional da estampa, equilibrando todos os elementos. Stepanova usou nesse padrão cores complementares, conferindo dinamismo à estampa. Além disso, as formas geométricas sobrepostas remetem à simbologia utilizada nas indústrias pneumática e hidráulica, como uma maneira de celebração ao setor. O rapport se repete de forma saltada, atribuindo mais complexidade à estampa.

FIGURA 3 – ESTAMPA DE VARVARA STEPANOVA (1923)

FONTE: DRABOWSKI, Magdalena. **Liubov Popova**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1991. p. 110. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

O uso das cores e das formas geométricas foi uma contribuição dessas artistas, que criavam estampas para um novo mundo, racionalizado e organizado, sem espaço para o ornamento burguês. Graças a esses elementos, em muitas de suas estampas é possível observar efeitos ópticos, que apresentavam à população russa um novo tipo de

tecido, e uma forma inovadora de consumi-los. Esses padrões foram criados, sobretudo, para as roupas femininas.

Embora as estampas geométricas não representem hoje uma novidade, no início da década de 1920 não era comum ver esse tipo de padrão nos vestidos da moda. De forma que, para habituar a consumidora final, eram exibidos nas vitrines, junto aos tecidos, croquis de vestidos com estampas construtivistas (Kiaer, 2005, p. 117), sugerindo formas de usá-las e reforçando que eram tão vestíveis quanto os antigos padrões florais.

Na figura 4, observa-se novamente o uso de duas cores complementares e a forte presença do branco, mais uma vez organizando os elementos. A sobreposição dos triângulos constrói um desenho abstrato, que, aliado às cores, confere a sensação de movimento à obra. Nesse caso, o rapport se repete de forma direta, e é a irregularidade da espessura dos intervalos em branco que preenche o padrão.

FIGURA 4 – ESTAMPA DE VARVARA STEPANOVA (1924)

FONTE: Victoria and Albert Museum. **Printed Flannel**, de Varvara Stepanova, 1924. Disponível em: https://collections.vam.ac.uk/item/O1371413/printed-flannel-varvara-stepanova/. Acesso em: 28 jun. 2023.

As artistas inovaram ao conseguir, de uma maneira gráfica, alcançar esse público que não podia ler os cartazes do governo, já que a Rússia da época era em grande parte analfabeta (Senna, 2017. p. 110). Nesse contexto, as estampas foram essenciais para difundir os ideais revolucionários, não somente pelo conteúdo ideológico, mas pelas estampas geométricas abstratas de cores fortes e efeitos ópticos, que, em si, já eram um símbolo dos novos tempos, em que os velhos florais burgueses haviam sido abandonados.

Além disso, nesse curto período entre o começo dos trabalhos das artistas na fábrica, em 1923, e a morte de Popova, em 1924, a dupla viu suas estampas construtivistas se consagrarem como obras que contribuíram para a democratização da arte, tornando-a acessível ao trabalhador. Os elementos gráficos presentes nessas criações visavam reeducar a população segundo os ideais da Revolução, a partir do caminho aberto por Polenova para a construção de uma nova linguagem, atualmente reconhecida como design moderno.

Essa tentativa de conectar o artista com a função do objeto criado não foi meramente um reflexo do período pós-revolucionário, mas também evidenciou o legado do estudo das artes aplicadas nos objetos de uso cotidiano, especialmente em suportes têxteis. A utilização desses produtos como meios de educar e aproximar a população dos ideais da Revolução somente se tornou viável graças ao empenho de mulheres artistas, que, ao longo de décadas, se dedicaram às artes decorativas e à preservação do artesanato local. Em seus têxteis, Popova e Stepanova aproveitaram esses conhecimentos das artes aplicadas tradicionais para criar arte para uma nova sociedade.

As artes têxteis na educação formal no período pós-revolucionário

Os esforços para a preservação das artes têxteis tradicionais russas, e as novas formas de criação que surgiram a partir dos movimentos artísticos modernos não passaram despercebidos pela educação formal, que sofreu transformações substanciais no período pós-revolucionário. Em janeiro de 1921, foi criada a Faculdade de Artes Têxteis da Vkhutemas[4], a partir da unificação dos ateliês de bordado, rendas e estamparia da, então estatizada, Academia Stroganov. Como mencionado anteriormente, esses cursos de artes decorativas da academia para mulheres não eram reconhecidos como formação superior. Após a integração às Vkhutemas, esses ateliês foram reformulados, e passaram a fornecer formação em design e tecnologia têxtil, direcionando seus alunos para a indústria.

Se o novo regime via com maus olhos a produção de objetos únicos e inacessíveis, a formação acadêmica de design não seria diferente. O apreço pela indústria, e por sua capacidade de produzir de maneira eficiente e igualitária, se estendia ao ensino, e por isso era comum que profissionais do setor fossem convidados a lecionar na universidade. Essa situação abrangeu diversas disciplinas da Faculdade de Artes Têxteis. Um exemplo disso foi Oskar Griun, que atuava como chefe de produção do setor de fiação da Manufatura Triokhgórni Prókhovski, e ministrava a disciplina Composição Artística para Tecelagem. Esse intercâmbio foi muito positivo para os alunos, que podiam experienciar as instalações industriais como salas de aula (Lima e Jallageas, 2020, p. 246).

Em 1923, Varvara Stepanova e Liubov Popova foram admitidas na Faculdade de Artes Têxteis, e puderam levar sua experiência na Primeira Estamparia Estatal para a sala de aula, bem como incorporar disciplinas de estudo de cores e composições, encarando o objeto têxtil como um projeto de design completo, do tecido à roupa (Kaier, 2005, p. 94).

[4] As Vkhutemas (Oficinas Superiores Artísticas e Técnicas do Estado), fundadas em Moscou em 1920, foram uma escola de arte e design criada pelo governo soviético com o objetivo de integrar arte, indústria e educação. Consideradas o equivalente soviético à Bauhaus, as Vkhutemas reuniram artistas e arquitetos de vanguarda em torno da ideia de formar profissionais capazes de projetar para uma sociedade socialista, combinando inovação estética com funcionalidade e produção em massa.

Assim, ao lecionarem nesse curso superior — que substituiu os cursos complementares para mulheres, em uma academia que, no passado, se recusara a oferecer formação superior a esse público, e mudou sua política apenas após a estatização — Popova e Stepanova completaram um ciclo. Ambas colaboraram para formalizar saberes que antes eram transmitidos informalmente por mulheres excluídas dessas instituições, transformando esse conhecimento ancestral nas bases do design têxtil atual.

Considerações finais

Apesar das restrições substanciais que as mulheres russas enfrentaram à educação superior, que as direcionavam predominantemente para atividades ligadas ao lar e à esfera privada, algumas artistas encontraram, na preservação do artesanato tradicional e na exploração das artes aplicadas, modos de criar linguagens artísticas em um contexto que frequentemente as excluía das práticas mais formais da arte.

As iniciativas lideradas por mulheres, como as oficinas de Abramtsevo e a escola em Talashkino, proporcionaram treinamento às artesãs locais, estimulando a qualificação artística do artesanato tradicional. Esses empreendimentos também viabilizaram um ambiente propício para a colaboração entre artistas plásticos e artesãs, resultando em trabalhos completamente novos, como ocorreu na cooperativa formada em Verbokva por Exter. Entre 1912 e 1917, foi notável o impacto social das oficinas e cooperativas para as mulheres que trabalhavam com o artesanato nessas regiões, especialmente durante a Primeira Guerra Mundial. Dessa forma, não se pode ignorar como esse período histórico foi crucial para as mulheres russas, em particular no contexto do campesinato. Afinal, essas trocas artísticas foram frutíferas em múltiplos sentidos. De um lado, impulsionaram a criação de obras inovadoras. De outro, contribuíram para melhorias sociais significativas nas comunidades envolvidas.

A colaboração entre as artistas e as artesãs e a exploração de técnicas tradicionais em contextos vanguardistas marcaram uma mudança significativa na percepção das artes decorativas e do trabalho manual. Essas mulheres desempenharam um papel fundamental na valorização do artesanato como uma forma de arte legítima e como um meio de expressão pessoal. Elas desafiaram as convenções estabelecidas e exploraram novas possibilidades criativas dentro do campo das artes decorativas. Nesse cenário, as cooperativas se tornaram importantes centros de produção e comercialização de artesanato, contribuindo para a disseminação de técnicas e estilos inovadores.

Assim, a trajetória das artistas russas, desde a sua participação nas artes decorativas até a transição para as vanguardas, evidencia a persistência e a capacidade de transformação delas diante das restrições impostas pelo machismo estrutural e pela hierarquização das linguagens artísticas. Suas contribuições foram fundamentais para a legitimação do artesanato tradicional e a criação de um diálogo entre as artes aplicadas e as artes plásticas. Essas mulheres abriram caminho para uma nova concepção de arte, na qual ela poderia se integrar à vida cotidiana por meio de objetos têxteis, promovendo a democratização da cultura e desafiando as barreiras de gênero e a hierarquia artística.

Liubov Popova e Varvara Stepanova criaram padrões que inovaram não apenas por sua natureza geométrica e abstrata, em contraste com as padronagens têxteis florais da época, nem somente pelas narrativas visuais que representavam o seu tempo, mas principalmente por articularem todos esses fatores às necessidades populares, suprindo, de forma

estética e funcional, carências de seu contexto histórico. Nesse sentido, é correto concluir que o trabalho dessas duas mulheres, pautado pelas necessidades femininas da época, foi um dos únicos projetos construtivistas aproveitados na produção industrial. Essa conquista resultou de um trabalho conjunto que vinha sendo realizado desde o final do século XIX, por mulheres que encontravam nos tecidos uma forma de trabalhar com a arte, e por artesãs camponesas das cooperativas de Abramtsevo, Talashkino e Verbovka.

Além disso, é fundamental reconhecer que o projeto revolucionário soviético não apenas promoveu mudanças no fazer artístico, mas também transformou profundamente a educação formal. A institucionalização das artes têxteis, por meio da criação da Faculdade de Artes Têxteis nas Vkhutemas, em 1921, representou uma ruptura com o passado excludente da formação artística para mulheres. Nesse novo cenário, conhecimentos antes marginalizados — como o bordado, a tecelagem e a estamparia — ganharam status acadêmico e foram reconhecidos como campos legítimos do design. Com a presença de artistas como Varvara Stepanova e Liubov Popova no corpo docente, os saberes femininos e populares foram incorporados à formação de uma nova geração de designers comprometidos com os ideais socialistas. A educação se tornou, assim, um instrumento de democratização e de valorização do trabalho artístico coletivo, ao mesmo tempo em que formalizou práticas historicamente transmitidas entre mulheres. Essa reconfiguração pedagógica evidencia o impacto estrutural da Revolução na redefinição dos papéis sociais, dos valores artísticos e do lugar da arte na vida cotidiana.

Infelizmente, as conquistas e contribuições das mulheres artistas russas no início do século XX, muitas vezes, foram subestimadas ou negligenciadas pela historiografia da arte e do design. Trata-se de obras que devem ser revisitadas, já que fazem parte da história formativa do design têxtil ao lado de criações contemporâneas a elas, como os projetos têxteis da Bauhaus e da escola de Glasgow. O resgate dessas artistas e de suas obras é essencial para uma compreensão mais abrangente e justa do legado que deixaram para a história da arte e do design.

Referências

BLAKESLEY, Rosalind P. **Women and the visual Arts**. In: ROSSLYN, Wendy. TOSI, Alessandra. Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture. Cambridge: OpenBook Publishers, 2012. p. 91-117.

DOUGLAS, Charlotte. **Suprematist Embroidered Ornament**. Art Journal, vol. 54, n. 1, 1995, p. 42-45. Disponível em: https://doi.org/10.2307/777505. Acesso em: 28 jun. 2023.

DRABOWSKI, Magdalena. **Liubov Popova**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1991.

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

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

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

LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. **Vkhutemas: desenho de uma revolução**. São Paulo: Kinoruss, 2020.

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

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

STEPANOVA, Varvara. О работах конструктивистской молодежи. Журнал Левого Фронта, Moscou, n.3, p. 53-56, 1923. Disponível em: https://monoskop.org/images/2/2e/LEF_3_1923.pdf. Acesso em: 23 jun. 2023.

PARKER, Rozsika. **A criação da feminilidade**. In: Pedrosa, Adriano; Carneiro, Amanda; Mesquita, André (Orgs.). Histórias das Mulheres, Histórias Feministas: Antologia. São Paulo: MASP, 2019, p. 95-107.

Revisora do texto: Julia Ramos Claro, Bacharela em Comunicação Social – Jornalismo (Casper Líbero). E-mail: juliarclaro@gmail.com