

LINGUAGENS CONCRETAS, CONSTRUÇÕES ESTÉTICAS - UM ENCONTRO TRANSDISCIPLINAR ENTRE ARTE, DESIGN E UNIVERSO TÊXTIL

Dra. Soraya Coppola¹

▷ **Resumo**

O presente artigo visa apresentar reflexões quanto aos têxteis utilizados em estruturas construtivas de diferentes manifestações artísticas no Brasil à partir de 1950, como linguagem de significativo potencial transdisciplinar entre Arte, Design e o universo têxtil. Entre planos e cores, as superfícies têxteis estruturam linguagens concretas, apresentando construções estéticas de significativo valor, colocando em movimento, efetivo e real, mensagens potenciais, tornando-se, portanto, matéria primordial na produção de obras e ações de diferentes artistas brasileiros, processos e produtos que determinaram a formação de coleções e acervos têxteis de significativa importância histórica brasileira, como, por exemplo, a Sessão dos Costumes criada pelo MASP em 1951, sob o olhar atento de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.

▷ **Palavras-chave**

▷ **Materiais Têxteis; Arte Moderna Brasileira; Design; Design de Moda; Introdução**

1 Doutora e Mestre em Artes Visuais (EBA/UFMG). Especialista em Conservação e Restauração têxtil pelo *L'Istituto per l'Arte e il Restauro/Palazzo Spinelli*/Itália. Pesquisadora têxtil (História, Tecnologia, Arte e Design) e Professora DE do DDE e colaboradora no DAPL da EBA/UFMG.

Dialogando com percurso de diversas pesquisas continuadas desde 2016 dentro dos projetos *Materiais Têxteis: História, Memória, Conservação e Registro* (2016-atual) e *Materiais Têxteis: Narrativas Visuais* (2018), desenvolvidos junto aos alunos dos cursos de Design de Moda, Conservação e Restauração e Artes Visuais da EBA/UFMG, proponho aqui algumas reflexões quanto aos materiais têxteis utilizados em estruturas construtivas de diferentes manifestações artísticas no Brasil, partindo de técnicas e processos diversos, à partir dos anos 50 do século XX, como linguagem de significativo potencial transdisciplinar entre e Arte e Design.

O eixo deste diálogo remete a observações pertinentes sobre a forma construída, muitas vezes reconhecida primeiro pela sua função ornamental, mas que apesar do destaque não a limita, abrindo possibilidades a múltiplas linguagens, independente da intenção ou função à qual o objeto construído se destina na proposta de quem deles se utiliza.

O enfoque deste artigo se dá no intuito de apresentar a potencialidade dos materiais têxteis como estruturas importantes na construção dos sentidos em obras, bem como de serem capazes de criar multifacetadas entre cultura nacional e modernidade, aproximando a arte, a moda, o design e a indústria.

Os percursos se desenvolverão à partir da exemplificação de produções de nomes referenciais no contexto artístico nacional e internacional, que atuaram de forma independente e ou coletiva, dando ênfase a um fato histórico que potencializou a aproximação de referidas áreas: as criações têxteis idealizadas, conduzidas e patrocinadas pela *Rodhia* no Brasil, entre os anos 60 e 70 do século XX.

▷ **Linguagens Concretas, Construções Estéticas**

O potencial dos materiais têxteis como estruturas de representações artísticas vem sendo explorado desde a Antiguidade. Naquela época, os fazeres estavam intrinsecamente ligados aos universos específicos em que se concretizavam, ou seja, no âmbito da sociedade à qual iriam servir e da aplicabilidade do que se produzia em sua função relevante, tanto estrutural como decorativa.

Os materiais têxteis sempre seguiram grandes propósitos na história da humanidade, das artes e da sociedade. Isto tornou possível escrever uma história específica sobre a produção têxtil que é tratada, ora entre

objetos de arte e o universo do sagrado, ora é citada entre o desenvolvimento econômico e político, deixando claro, em ambas as vertentes, seu papel relevante na construção de novas práticas sociais.

Se observamos a história dentro de um eixo linear, visão privilegiada por muitos autores, independente das teorias e áreas com as quais dialogam, fica clara a mudança ocorrida no mundo dos fazeres manuais entre a Antiguidade e o período moderno, à partir do Renascimento.

É nesta intenção que venho abordando estes fazeres desde 2014, quando entre agosto e setembro, em estudos desenvolvidos junto ao acervo têxtil do Metropolitan Museum of New York – MET, onde, sob a intermediação de Florica Zaharia, conservadora responsável emérita do Departamento de Conservação Têxtil, tive acesso a textos específicos e à observação de exemplares têxteis do acervo do MET, como do Centro Têxtil Antonio Ratti e da coleção de arte islâmica.

Neste período, foi possível verificar que o entrelaçamento de materiais têxteis se coloca como eixo de diferentes diálogos desde o mundo antigo até o Renascimento, tendo como matriz as leis da Geometria, que serão interlocutoras entre o princípio ativo e o princípio passivo em ação no mundo, sendo o homem seu intermediário, como colocado por Burckhardt, (2004) em uma análise sobre os princípios e métodos da arte sagrada desenvolvidas no Oriente e no Ocidente, onde eram incluídos os vestuários e as decorações ambientais têxteis de diferentes culturas.

O mundo moderno, do século XVI ao XIX, abre um diálogo individual entre o fazer e a objeto, onde o artista, ao longo dos anos se destaca, ganhando autonomia, individualidade e ascensão social, fazendo movimentar, em diferentes sociedades e culturas, percepções visuais que conduziam e criavam gostos diversos.

Assim, os tecidos saltaram, do Oriente ao Ocidente, de um processo específico de construção à multiplicação de produções diversas, no afã de atender demandas que se opunham, do sagrado ao profano, dentro de uma realidade onde os processos se tornariam cada vez mais acelerados, esvaziados, mecanizados e direcionados a interesses não somente ornamentais, mas econômicos, políticos e sociais.

É com esta premissa histórica de transformação e possibilidades que podemos abordar as apropriações diversas dos materiais têxteis no período moderno e contemporâneo da arte como material de discurso,

dando enfoque singular à partir de 1950 no Brasil. Neste intuito, não podemos deixar de iniciar nossas análises senão pelos diferentes tipos de tecidos desenvolvidos no século XX, nem os diferentes processos de produção e construção dos fazeres artísticos em que os materiais têxteis foram protagonistas.

Para tanto referenciamos nas histórias e memórias abordadas por inúmeros autores, nos campos de interesse das artes moderna e contemporânea, da história do design, da história da moda ou da história da economia, todas no âmbito da história brasileira.

Podemos abordar os materiais têxteis como mediadores entre Arte e Design, colocando diálogos múltiplos e coerentes com movimentos estéticos, sociais e políticos disseminados em diferentes culturas da Eurásia e da América Latina, no período em questão. Ferreira Gullar, na apresentação do livro *Artêxtil*, de Rita Cáurio (1985), afirma que

Foi necessário que a própria linguagem da pintura entrasse em crise para que se redescobrisse a autonomia da expressão têxtil. A grande ruptura da linguagem figurativa, que se dá com o cubismo no princípio do século XX, reaviva a sensibilidade do homem moderno para a expressividade dos materiais independentemente do que eles representem: papel, prego, areia, madeira, barbante, arame, estopa... o que for. E essa redescoberta da matéria sem rosto traz implícita a redescoberta do espaço, que deixa de ser “o lado de fora” das formas para ser agora constituinte delas e constituído por elas. Isso tem para a arte têxtil uma importância fundamental já que, nela, a forma e o espaço se criam materialmente a partir dos mais simples elementos: os fios e as fibras. (CÁURIO, 1985, p.7)

As propostas modernas da arte trazem o suporte para o primeiro plano da obra, que em sua superfície apresenta o espaço para novas relações estéticas, onde planos e cores concretizam linguagens, criando novas expressões, colocando em movimento efetivo e real, mensagens potenciais de obras e ações de diferentes artistas brasileiros onde aparecem as estruturas têxteis, sejam estáticas como performáticas, viabilizando a percepção de novas formas de comunicação, mediadas pela arte, pelo design e amplamente apropriada pela moda.

Trarei o sentido contemporâneo dos estudos transdisciplinares que envolvem a moda (e não dentro dos conceitos teóricos próprios da área) junto a diferentes raízes do conhecimento acadêmico, tendo-a como

Fenômeno prismático e, portanto, dificilmente definível de maneira unívoca, [...] é, ao mesmo tempo, realidade concreta e intangível, que torna-se substancial a partir de um complexo de funções e relações. [...] reflete não somente a capacidade produtiva e comercial de um país, mas cria cultura, e nessa encontram expressões sejam as relações de gênero, sejam as lógicas de poder, para não dizer do gosto e da criatividade de homens e mulheres atraídos não somente pelo útil. Tanto para as obrigações que constitui como pelas exclusões que decreta, o gosto desenvolve um papel importante, uma vez que a moda é por sua natureza uma máquina estética. (MUZZARELLI, 2011, p.11)

Reconhecendo esta capacidade de sustentar relações mais amplas é que as estruturas bidimensionais, portanto, denominadas planas, e tridimensionais têxteis que, numa aproximação com conceitos artísticos e culturais, denominaremos aqui como objetos vestíveis, será veículo potencial para diferentes proposta no período nacional brasileiro, entre os anos 50 e 70, construindo também uma ideia de brasilidade recorrente pelas texturas, formas em associação às raízes dos fazeres tradicionais.

▷ **Um Encontro Transdisciplinar Entre Arte, Design e Universo Têxtil**

De forma categórica, a história da arte não desconhece o papel singular que os materiais têxteis exerceram nas propostas de construção de diferentes obras, em todo o mundo, com histórias e concepções ideológicas, políticas, sociais, etc., comuns à força estética dos objetos concebidos.

Esclarecendo esta questão, Cacilda Teixeira da Costa (2009), nos conduz no percurso de percepção da *Roupa do Artista – O Vestuário na Obra de Arte*, onde relata e analisa as vestimentas e as propostas de vários artistas (nacionais e internacionais), do Renascimento ao período contemporâneo, agregando ao extenso elenco de significativa importância para a história da arte, informando que “muitos outros artistas lançaram mão

da vestimenta como meio de expressão e não será nosso intuito citar todos” (COSTA, 2009, p.70).

É reconhecido o percurso transdisciplinar entre as áreas de Artes e Design tendo os materiais têxteis como interlocutor. Costa (2009) enfatiza o caminho em que “jovens artistas continuam apropriando-se do vestuário como tema, metáfora ou forma de expressão – fora da moda” (COSTA, 2009, p.68). Experiências invertidas, registradas de forma clara na fala de Leonilson: “vi que é diferente quando um estilista faz uma roupa e quando um artista costura. São duas atitudes irmãs, mas bem diferentes” (LAGNADO, 1995, p.85 *apud* COSTA, 2009, p.65)

Por materiais têxteis nas artes podemos observar várias tipologias de fibras e técnicas. Em relação às fibras, até o século XIX encontramos os tipos naturais, de origem vegetal ou animal, tingidas por diferentes materiais naturais, comercializados em todo o mundo. Estas fibras terão continuidade de uso e são preferidas em produções onde a tradição se mantém de forma estrutural dentro das técnicas selecionadas.

À partir do final do XIX, algumas fibras artificiais já estavam sendo desenvolvidas e ganharam mercado no início do século XX, surgindo primeiramente as fibras artificiais, maioria da celulose, tais como *Rayon Viscose* e *Rayon Acetato* (Cupramônio), Acetato, Triacetato, *Liocel*, *Modal*, Cupro e Alginato. Fibras artificiais proteicas também foram produzidas, originárias da caseína, eram conhecidas por *Fibrolane* (UK), R-53, *Aralac* (ambas nos EUA), *Lanital* e *Merinova* (ambas na IT). Todas deixaram de ser fabricadas na década de 60, sendo sua produção atual efetiva no Japão, estando em desenvolvimento na Alemanha, pela marca *QMilch* da estilista e microbiologista alemã Anke Domaskei. À partir de 1940 as fibras sintéticas são lançadas, sendo que até os anos 80 veremos no mercado brasileiro o Náilon (Poliamidas), a Acrílica e o Poliéster.

No século XX no Brasil, segundo Filha e Corrêa (2015), as fibras artificiais foram produzidas por indústrias que se instalaram entre a década de 20 e 30, com a produção de *Rayon* (Viscose e Acetato), pelo grupo *Matarazzo*, *Rodhia* (*Rodhiaseta*), *DuPont* e a Nitro-Química (*Votorantim/ Klabin*).

À partir da década de 50, entram em campo as fibras sintéticas com a *Rodhia* produzindo a Poliamida (Náilon) e lançando o Poliéster em 1961, dando continuidade à produção na década de 70 (Poliamida e Poliéster), desenvolvendo também as Acrílicas, exercendo, então, um nítido mo-

no pólio na produção nacional, mas com alguns concorrentes de capital americano e japonês. Na década de 70, a *DuPont* inicia a produção do elastano (*Spandex*), conhecida como *Lycra*, lançada nos EUA em 1961.

De um modo geral, as fibras são preparadas e sofrem o processo de fiação, tornando-se fios, ou são produzidas (artificial e sinteticamente) de tal forma que já se apresentam em aparência de filamento. O entrelaçamento das fibras e fios é que determinará as técnicas têxteis, podendo ser tecidos, malhas, rendas, entretelas, TNT, feltros, filmes, entre outros.

▷ **Ações e Renovações dos Meios Representativos**

O século XX foi um grande ambiente de diálogo entre a Arte e o Design por meio de inúmeras linguagens formais da Arte ou pelos processos construtivos do Design. Em diferentes culturas da Eurásia e da América do Norte desenvolve-se um universo artístico com grande gama de experiências plásticas, através das quais a presença de formas abstratas e geométricas se faz preponderante, propondo novos olhares, novas relações com a experiência estética.

Os núcleos de formação das vanguardas modernas surgiram na Alemanha (*Deutsche Werkbund*, *Staatliches-Bauhaushochschule für Gestaltung* – HfG), sendo acompanhadas por outros eixos como a *Wiener Werkstätte* (na Áustria) e as *Vkhutemas* (na Rússia). Em todos estes núcleos as artes e as indústrias estavam associadas, onde pintura, escultura, arquitetura e artes aplicadas dialogavam de forma associativa com sua função, onde o processo de fabricação das indústrias era conduzido através de metodologias e elementos das artes, tornando efetivo a aplicação do termo Design.

É este encontro entre Arte, Design e Indústria que levará, em diferentes partes do mundo, ao desenvolvimento de uma nova mentalidade, uma nova sociedade através dos processos de massificação e, consequentemente, um novo conceito de consumo, seja mercadológico como cultural. Neste processo, podemos incluir o Brasil, à partir de 1950, através de seus centros urbanos e industriais, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo.

Neste período, a América Latina apresentou, inquestionavelmente, uma vocação construtivista na arte, que colocava em evidência uma

percepção carregada de particularidades, sejam de cunho cultural como político, se tornando, assim, uma produção singular no contexto da arte moderna mundial do século XX.

No Brasil, a arte moderna estava engajada à questões políticas e, portanto, segundo FABRIS, 1994, p.20, não somente se produzia arte, mas estabelecia-se sua evolução, sendo seus instrumentos, artísticos e linguísticos, utilizados ao mesmo tempo, enquanto o artista vanguardista se apresentava também como teórico.

A ampliação da indústria em todos os setores e a formação da sociedade de massa, cujo mercado deveria adaptar-se quanto à mudança dos padrões de consumo, bem como, da mentalidade e estilo de vida foram o pano de fundo consequente desse encontro transdisciplinar. No entanto, teve como mediadores interesses econômicos e políticos que, com a frente de personalidades que já se destacavam no meio artístico brasileiro, propiciaram significativos resultados que se estenderam até a década de 70.

Neste contexto nacional, podemos chamar à análise algumas produções marcantes onde os materiais têxteis são protagonistas estruturais: a “Experiência n. 3” de Flavio de Carvalho em performance na capital paulista; os Parangolés de Hélio Oiticica; obras em tapeçarias exemplificada por Marlene Trindade e Burle Marx; as propostas de Nelson Leiner; as campanhas da *Rodhia* e as ações de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi para a formação da Sessão do Costume do MASP em SP.

As diversas produções textuais e artísticas de Flavio de Carvalho já poderiam exemplificar de modo abrangente a proposta abordada neste artigo, mas uma de suas ações performáticas possui aqui um sentido mais amplo: na Experiência n°3, realizada em 1956, Carvalho caminha pelas ruas de São Paulo vestindo seu *New Look*, um traje do “Novo Homem dos Trópicos”. Enquanto na mesma época as formas do *New Look* de Dior eram adaptadas aos trópicos pelo tecido de “fustão da tecelagem Nova América e cetim de algodão da Bangu” (PALOMINO, 2003, p. 75), os trajes de Carvalho seguem outra vertente, sendo descrito por Costa (2009), como

[...]conjunto unissexual de saiote verde pregueado, blusa amarela de náilon com mangas bufantes [...] com meias arrastão.

No mesmo dia usou outro conjunto, com saíote branco e blusas vermelha. Sandálias e um chapéu transparente de abas largas completavam o traje. (COSTA, 2009, p.51)

Em exposição sobre Flavio de Carvalho, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, Luzia Portinari Greggio (2012), que descreve a saia como “plissada”, informa que “foi usado também um tecido especial, recém lançado nos EUA e especialmente importado para a confecção do traje.” (GREGGIO, 2012, p.25).

Em ambas as informações podemos retirar dados para supor a tipologia de fibras utilizadas, supracitadas como sinônimo de tecidos. O Náilon é significativamente viável, pois foi desenvolvido em meado dos anos 30, tendo sido inicialmente aplicado nas produções de cerdas para escovas de dente e meias-calças femininas até serem desenvolvidos tecidos durante a 2ª Grande Guerra, inclusive no Brasil, a cargo da *Rodhia*.

Com a fala de Greggio (2012), no entanto, podemos supor tratar-se de tecido de Poliéster, visto ter esta fibra alcançado seu processo industrial em 1955, com a ICI e a *DuPont*, denominadas *Dacron* e ser lançada, no ano seguinte, pela *Hoechst AG* associação com a *Enka AG*, ambas alemãs, com o nome de *Trevira*.

Carvalho, à época da experiência, informa que não haviam tecidos apropriados e que “Esse modelo é um pré-modelo, por assim dizer” (CARVALHO, 2010, p. 296). Ele via no futuro a possibilidade de materiais têxteis desenvolvidos pela indústria química que poderiam possibilitar o resultado desejado. Descrevendo sua criação, informa de modo técnico as escolhas de formas e funções das partes, tais como “válvulas”, “circulação”, “renovação de ar”, para que o vestuário oferecesse o conforto idealizado em relação à sua preocupação com a temperatura. Quanto ao modelo formal, afirma idealizá-lo em correspondência ao *Smoking*, tendo a gola uma função “psicológica”, sendo a da meia aquela de “esconder as varizes”.

Algumas reflexões de Carvalho acerca da moda ganha o público por meio de 39 artigos, formando uma série, intitulada “A moda e o novo homem”, publicada no Diário de S. Paulo, em 1956, segundo o qual,

Entende-se por moda, os costumes, os hábitos, os trajes, a forma do mobiliário e da casa” [...] “Contudo, é a moda do traje

que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem(CARVALHO *apud* JACQUES, 2004, p.06)

Uma das principais intenções de Carvalho com essa ação foi mostrar de forma crítica e provocadora a passividade brasileira quanto à forma de se vestir, absorvendo tudo que dita a moda internacional, principalmente, a francesa. Como narra Cacilda Costa, desde 1944, Carvalho vinha “pensando a vestimenta como elemento primeiro e nuclear da arte” (COSTA, 2009, p. 51), estudando a história do vestuário e seu desenvolvimento nos trópicos com uma abordagem antropológica.

Outro nome que efetuará obras cuja estrutura têxtil se apresenta imperiosa, aproximando a Arte de discussões mais amplas, é o de Helio Oiticica, que em 1964 cria os “Parangolés”, denominação dada a um grupo de objetos têxteis nas formas de tendas, estandartes e capas vestíveis, iniciando “suas experiências com a questão da cor no espaço, as chamadas de estruturas-cor (...) passou a exigir outros elementos como música, dança, movimento e uma participação corporal direta do espectador” (COSTA, 2009, p. 55), sendo fundamental o corpo e o movimento, definido, segundo Oiticica, “um trans-objeto em que o espectador vira a própria obra que veste” (FILHO, 2006, p.D6, *apud* COSTA, 2009, p. 56).

Os materiais utilizados eram os do cotidiano, melhor colocando, aqueles que faziam a interlocução de sua obra com o universo da favela, mais especificamente da Mangueira, pela influência da coletividade (o espectador: participador/obra), do samba (a música: o movimento) e da arquitetura dos barracos (o abrigo: integração ser, obra e corpo), “confeccionados em tecidos de diferentes tipos, tais como lona, filó, náilon, plástico, aniagem, algodão e jornal, pintados ou não [...] havia [...] a ideia de vestimentas, que de forma mínima [...] abrigassem as pessoas.” (COSTA, 2009, p.56)

Paralelo destes objetos vestíveis de Carvalho e Oiticica, podemos destacar, no universo das produções artísticas nacionais da época, uma tipologia têxtil cuja técnica remonta a um passado muito distante na Europa, mas que foi rerepresentada na modernidade do século XX: a tapeçaria, denominada, então, nova tapeçaria, indo além de sua relação com a arquitetura e o artesanato tradicional, experimentando novos

materiais, dando novos formatos e desenvolvimento estético em direta sintonia com sua época.

No passado, a tapeçaria era produzida em duas etapas, por dois processos separados: a projeção dos desenhos, chamados cartões, idealizados por artistas consagrados e a execução da técnica, realizada pelo artesão. Na segunda metade do século XX este processo é tomado às mãos pelo artista têxtil, que no executar de sua obra, na mistura de técnicas e materiais, constrói linguagens específicas e sentidos mais amplos, em sintonia com os processos de produção artística do momento.

Anni Albers (1974), artista têxtil e designer, em atividade na *Bauhaus* na primeira metade do século XX, coloca que a tapeçaria apresenta duas amplitudes de sentido, em que, de forma abrangente, “(...) engloba as várias técnicas que podem ser usadas para demarcar áreas de cores e superfícies com tratamentos diferenciados em um plano tecido (...)” e de forma mais restrita, “o fio da trama passa por cima da urdidura, cobrindo-a completamente, apenas nas seções da superfície que lhe foram destinadas (...) se entrelaça nas fronteiras, seja com fios vizinhos que o encontram na trama, seja com um fio da urdidura, antes de retornar para seu próprio campo” (ALBERS, 1974, p.66), se referindo à técnica de tecelagem plana.

No Brasil, surgem nomes de destaque, como Regina Gomide Graz (1897-1973) na primeira metade do século XX, abrindo o caminho para Genaro de Carvalho, Madeleine Colaço, Norberto Nicola e Jacques Douchez atuarem entre 1950 e 1960.

Destaco aqui a presença de Marlene Trindade, mineira, residente em Belo Horizonte e professora da disciplina de ‘Artes da Fibra’ na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - EBA/UFMG, e que foi objeto de estudo da aluna Juliana Cristina da Silva no Trabalho de conclusão de Curso – TCC, do curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais da EBA/UFMG, em 2017, dentro da área de Conservação Preventiva que analisou uma obra da autora. Trata-se do objeto têxtil, na técnica de tapeçaria bordada (*needlepoint*), intitulado *Medalha para um Pioneiro (Homenagem a Genaro de Carvalho)*, executada na década de 1970, pertencente ao acervo do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte.

O material constitutivo se apresenta em estrutura de tela de juta, fios de lã natural preta e lã sintética de várias cores que compõe as diferentes

manipulações técnicas encontradas: do corpo em tapeçaria bordada e de trançados, franjas e cabos. Em entrevista, Joice Saturnino, também professora da disciplina de 'Artes da Fibra' da EBA/UFMG e que exerceu atividades junto a Marlene Trindade, relatou que “para a encolagem a artista costumava utilizar um adesivo da *Rodhia* feito para o uso na tapeçaria” e produzia um “adesivo utilizando acetato de polivinila (PVA) e álcool absoluto.” (SILVA, 2017, p.58), demonstrando técnicas inovadoras para a construção da tapeçaria.

Outra obra significativa é a tapeçaria de Burle Marx, de 25m de comprimento, criada em 1969 para a Prefeitura de Santo André (SP) e que se encontra no Salão Nobre do Paço Municipal. Referida obra, dentre tantas, após ser restaurada, participou de um percurso de exposições em Nova York, Berlim, Rio de Janeiro e São Paulo, entre 2016 e 2017, intituladas *Roberto Burle Marx: Modernista Brasileiro*.

De modo diverso, aproximando linguagem artística das ações junto à indústria, podemos citar, dentre tantos, Nelson Leiner que, segundo Costa (2009), era artista e proprietário de malharia, apresentando objetos onde “tirava partido dos próprios elementos da costura”, permitindo ao público intervir na obra através dos rasgos e zíperes inseridos.

Mas suas possibilidades construtivas utilizando materiais têxteis se multiplicavam segundo o desenvolvimento de seu trabalho ao longo dos anos: em objetos estáticos (p.ex. série *Homenagem a Fontana*, 1967), objetos vestíveis e performáticos (*Stripencores*, 1968), além de uma série de tipologias de vestuários “inusáveis” (COSTA, 2009, p.58), produzidos em 1973, cuja estrutura se assemelha a bandeiras ou estandartes, de grandes dimensões.

Os exemplos artísticos supracitados deixam claro que é na possibilidade de ser um veículo de linguagem que devemos conduzir nossa percepção das estruturas têxteis em diferentes propostas, historicamente presente desde a antiguidade, mas que à partir dos anos 50 ganha nova significação.

Apresentamos aqui encontros em que a Arte, enquanto linguagem dinâmica, universaliza e se apropria da matéria têxtil e da estrutura do vestir, resultando em renovação própria a seu contexto. Agora veremos como as linguagens artísticas foram chamadas ao universo do Design, especificamente aqui direcionado à Moda, retificando, por sua força e

singularidade reconhecidas internacionalmente, em um amplo projeto cultural, político e econômico, entre as décadas de 1960 e 1970 do século XX, criando linguagens onde o nacionalismo, através das raízes culturais brasileiras e do artesanato emergiram para interpor o diálogo.

A potencialidade entre Arte e Moda já havia sido destacada em 1950, em estudo teórico, por Gilda Rocha de Mello e Souza em sua tese de doutorado, defendida na USP, sob orientação do sociólogo francês Roger Bastide.

Abordou a linguagem das estruturas tridimensionais têxteis da Moda através de elementos por ela priorizados, a saber: a forma, a cor, o tecido e a mobilidade. Henri Focillon, eixo teórico da autora para o conceito de forma, dentro da teoria da pura visibilidade, para quem “espaço e forma se criam reciprocamente” (1934, p. 47) é referência que rememora e propõe caminhos de continuidade, salvo diferenças e percursos, das propostas dos historiadores da virada do século XIX para o XX, como Riegl, Wolfflin, Worringer, dentre outros.

É neste clima que, em 1951, o Museu de Arte de São Paulo – MASP, no mesmo ano da I Bienal de São Paulo, apresenta a exposição de uma coleção inédita de *Christian Dior*, juntamente com a presença de trajes europeus do século XVI ao XVIII, e uma peça de Salvador Dali especialmente desenhada para o museu brasileiro. A organização do espaço expositivo do MASP esteve a cargo de Lina Bo Bardi.

Esta ação foi consequência da visão abrangente do projeto de constituição do acervo da instituição, onde as obras eruditas e as formas e produtos da expressão artística e cultural nacional eram recebidas dentro do conceito mais amplo da palavra arte, em que mais que um museu, se apresentava como um espaço moderno onde se encontravam as produções de relevante valor didático nacional.

A Sessão dos Costumes do MASP foi composta, primeiramente, por trajes doados pela elite paulista, de origem nacional e internacional, através dos quais se verificaria estruturas que manifestariam a vida social de São Paulo e traços identitários da arte e cultura brasileira. Em seguida, Pietro Maria Bardi solicita às instituições da América Latina (Argentina, Bolívia, Chile e Peru), a doação de trajes específicos de cada cultura.

Enquanto grupos de indústrias têxteis nacionais (Bangu, Corcovado, Fábrica Rio-Tinto e América Fabril) buscavam nomes internacionais para

o desenvolvimento de tecidos de algodão no estilo nacional e sua divulgação no exterior, a *Rodhia*, empresa multinacional, investia na produção de tecidos sintéticos, desenvolvendo ações ainda não praticadas no âmbito nacional, onde artistas contemporâneos eram chamados para a criação de estampas e estilistas assumiam as criações formais dos vestuários, com o intuito de promover os tecidos nacionais no mercado brasileiro, conduzindo o gosto e o consumo, bem como torná-los atraente ao mercado internacional e às grifes e estilistas internacionais.

É neste contexto que a inserção da coleção *Rodhia* é de absoluta importância no percurso histórico da arte concreta e suas vertentes posteriores no Brasil, sendo prova disto a ampla produção intelectual desenvolvida sobre o tema, em encontros inter e transdisciplinares, onde destaque as publicações de Patricia Sant'Anna (2010) e Maria Cláudia Bonadio (2014).

A coleção existente hoje no MASP foi doada em 1972, sendo composta por 79 peças selecionadas por Pietro Maria Bardi, dentro do conjunto do acervo mantido pela empresa, memorizando, concomitantemente, o maior evento da área da Moda à época, a Feira Nacional da Indústria Têxtil (FENIT), no qual editoriais eram organizados através dos conhecidos *Desfiles-Show* e de espetáculos variados, envolvendo teatro, dança, música e as artes visuais, em uma estratégia idealizada e conduzida por Lívio Rangan (1933-1984) até 1970.

Hoje, após a primeira exposição completa do acervo, no MASP, em 2016, este se encontra disponível no site da *Rodhia Solvay Group*, que registra não somente sua história empreendedora no Brasil, mas o desenvolvimento de ações culturais que incluíam a participação de diferentes artistas, de diferentes influências conceituais e formais (abstração geométrica, abstração informal, referências populares brasileiras, arte pop), hoje memorizados no acervo do MASP.

▷ Conclusão

Antônio Candido (1964) nos coloca que o modernismo no Brasil envolve três aspectos fundamentais: “um movimento, uma estética e um período” (CANDIDO & CASTELLO, 1964, p.76). É neste sentido que a estrutura tridimensional do vestuário se torna um elo potencial entre Arte e Design.

O MASP, nesta percepção, assumiu uma posição de destaque pelo fato de levar vestuários internacionais ao museu, apresentando a área da Moda em uma perspectiva estética artística, reconhecendo o diálogo entre arte, indústria, moda e design, visto que o espaço deste diálogo alcançou o espaço museográfico. Neste encontro, não somente vestuários foram vistos como objetos portadores de significados culturais e artísticos, bem como a Moda foi reconhecida pela instituição como área em seu acervo, com a criação da Sessão de Costumes.

No entanto, em um caminho inverso, artistas se apropriaram das vestes para propor diversas reflexões, inclusive em relação às ações culturais, dentro de um projeto político-econômico em que interesses internacionais eram colocados à frente nas realidades nacionais, tais como a massiva campanha para direcionar o gosto nacional na aquisição dos tecidos sintéticos em substituição aos tecidos naturais.

Fica claro que, entre tecidos e estruturas, a segunda metade do século XX no Brasil apresenta um universo rico de manifestações múltiplas, onde as áreas de Arte e Design estabelecem um diálogo através do vestuário, que possibilita à Arte, na desconstrução de suas funções e aplicabilidades formais, a manipulação do espaço, através de estruturas têxteis, tridimensionais, que se apresentam vestíveis criando outros diálogos e reflexões sobre sociedade, corpo, movimento, espaço.

▷ Referências

ALBERS, Anni. *On weaving*. Londres: Studio Vista, 1974.

BONADIO, Maria Cláudia. *A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.22. n.2. p. 35-70. jul.- dez. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v22n2/0101-4714-anaismp-22-02-00035.pdf>>. Acesso em 25/03/2018

CANDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença Da Literatura Brasileira – Modernismo - Coleção História e Antologia*. São Paulo: Difel, 1964, vol.3.

CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem*. Diário de São Paulo, 1956. Apud JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Breve histórico das errâncias urbanas. Arquitextos, São Paulo, 05.053, Vitruvius, out/2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>>. Acesso em 25/03/2018

CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (Orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010

CAURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo Mundo da Tapeçaria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de Artista – O Vestuário na Obra de Arte*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo; EDUSP, 2009.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Vanguarda: O Caso Brasileiro*. In: FABRIS, Annateresa. (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. CAMPINAS: MERCADO DE LETRAS, 1994, p. 9-25.

FILHO, Antonio Gonçalves. *Oitocista Seduz o Circuito Oficial de Arte*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 01 out, 2006, Cultura, p. D6.

GREGGIO, Luzia Portinari. *Flavio de Carvalho – A revolução Modernista no Brasil*. Catalogo da Exposição. Brasília: Ministério da Cultura e Banco do Brasil, 07/02/2012 a 29/04/2012. Centro Cultural do Banco do Brasil. 2012. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf>>. Acesso: 25/03/2018.

MUZZARELLI, Maria Giuseppina. *Breve Storia della Moda in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2011.

PALOMINO, Érika. *A moda*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SANT'ANNA, Patricia. *Coleção Rhodia: Arte e Design de Moda nos anos sessenta no Brasil*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Orientação Claudia Valladão de Mattos, 2010.