LUZ GARCÍA NEIRA

Estampas na tecelagem brasileira
Da origem à originalidade

São Paulo
2012

LUZ GARCÍA NEIRA

Estampas na tecelagem brasileira
Da origem à originalidade

Tese apresentada à
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração:
História e Fundamentos
da Arquitetura e Urbanismo.

Orientação:
Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari

São Paulo
2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: NEIRA, Luz García.

Título: Estampas na tecelagem brasileira. Da origem à originalidade.

Tese apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em
Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em: ____/____/2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicatória

Ao Walter,
que me acompanha.

Agradecimentos

Como não poderia deixar de ser, agradeço, primeiramente e de maneira emocionada, ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari. Em minha primeira aula na Maranhão, ele se dispôs a ler o projeto e na semana seguinte “me aceitou”. Durante os quatro últimos anos, reagiu de maneira positiva às minhas necessidades, dúvidas e inseguranças, sugerindo e respeitando meu trabalho e esforço, apesar das fragilidades que, eu sei, ainda constituem a pesquisa.

Em segundo lugar mas com imensa importância, tenho que agradecer ao Walter, não só pelo apoio incondicional nos momentos de fracasso e de sucesso, mas sobretudo por acreditar em minha capacidade. Sem ele a incrível estadia em Londres não teria se realizado, e eu jamais teria passado tanto frio, comido tantos sanduíches e visto tantos museus e arquivos. Isso tudo sem contar a oportunidade de viver de modo intenso com meus filhos uma experiência única na vida de todos nós, que incluiu muitos passeios e picnics em parques, inúmeras viagens em trens, shows, luta de WWE, cantorias no metrô, lojas de *games* e de música, alguns papos com a polícia britânica, livrarias e Mac Donald's. Aproveito para agradecer ao Fernando e à Vitória pelo amor recebido em todos esses momentos, pois, sem ele (e sem eles), eu não estaria aqui.

Agradeço também, e muito, ao ambiente familiar, que inclui não só minha família biológica, mas também os que me acolheram e que comigo convivem. Finais de semana, férias na praia, aniversários, viagens, casamentos e datas especiais atravessaram esta pesquisa, que sempre foi assunto repetitivo meu e, apesar disso, despertaram interesse, preocupação e apreço dessas pessoas que vivem no meu coração. Meu pai, que mora no céu, também teria compartilhado tudo isso, principalmente em razão do viés político do assunto. Só a família também compartilha na ausência...

Devo ao Dr. Philip Sykas a inspiração para a abordagem do tema. Seu pronto atendimento às minhas dúvidas, seu conhecimento incomensurável sobre os tecidos estampados, sua capacidade em extrair histórias das fontes imagéticas, me mostrou que é possível fazer um grande trabalho a partir de algo simples.

Agradeço, pela leitura cuidadosa e atenta e pelas sugestões enriquecedoras da banca de qualificação, da qual participaram os professores Maria Claudia Bonadio e Artur Simões

Rozestraten. Não posso deixar de agradecer também às professoras Maria Eduarda Araújo Guimarães, Cyntia Malagutti de Sousa, Ana Paula Simioni (que, aliás, sugeriu o orientador via Maria Claudia) e Lilia Moritz Schwarcz, que leram alguns trechos ou até integralmente e se dispuseram a apontar detalhes que eu ainda não havia percebido. Agradeço àqueles que, como Sarah e Catherine Wain, Sr. Gastão Leonidas de Camargo, Priscilla e Sr. Paulo Cortez, entre outros, me deram informações que, sem eles, eu jamais saberia, pois não encontram-se em livro algum. Sou muito grata à Miriam Keiko Matsuda que leu, corrigiu e palpitou sobre este trabalho e sobre o andamento da pesquisa muitas e muitas vezes, sempre com carinho e respeito.

Instituições e pessoas generosas também são muito lembradas neste momento especial:

- Sr. Marcos Mascarenhas, do Museu Têxtil Décio Mascarenhas, em Caetanópolis, Minas Gerais, por ter me apresentado, sem restrições, seu precioso arquivo. Elisabeth, que lá me recebeu, conhece o arquivo profundamente e me antedeu com toda a disposição deste mundo e com paciência mineira.
- *Bradford Textile Archive*, em Bradford, que abriu o arquivo que ainda não é público e fotografou as imagens dos *pattern-books* de tecidos negociados com o Brasil.
- *Blyte House Archive*, em Londres, que passou meu nome na frente para que eu pudesse consultar as revistas e *pattern-books* tantas vezes quantas fossem necessárias, antes de meu regresso ao Brasil.
- *Associação Brasileira da Indústria Têxtil*, em especial à sua bibliotecária, Cida, que me recebeu milhões de vezes, incansavelmente.
- *Associação Brasileira de Técnicos Têxteis* que organizou eventos que permitiram o contato com depoentes, com conhecedores técnicos do ramo e com novas ideias de pesquisa, também para o futuro.

A full-length photograph of a woman with long, dark, wavy hair, smiling and posing. She is wearing a long, flowing dress with a large, vibrant floral pattern in shades of pink, purple, and green. The dress has a V-neckline and long sleeves with ruffled cuffs. The background is plain white.

*Modelo que
estampa matéria
sobre o algodão
brasileiro na
Revista Manchete
(1974).*

*Todo lo que puedas
imaginar es real.*

Pablo Picasso

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-mail: design.textil@uol.com.br

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

Revisão do texto: Persio Nakamoto e Miriam Keiko Matsuda

Arte da Capa: Luz García Neira

Diagramação do texto: Luz García Neira

Neira, Luz García

N415d Estampas na tecelagem brasileira. Da origem à originalidade/Luz García Neira. – São Paulo, 2012.

306 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Luiz Américo de Souza Munari

1. Indústria têxtil – Brasil 2. Design têxtil
3. Estamparia I. Título

CDU 677(81)

RESUMO

A indústria têxtil brasileira viveu seu apogeu econômico nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Seus expressivos números, associados ao clima eufórico nacionalista, contribuíram para transformar esse setor num segmento importante para a consolidação de sentidos acerca da existência de uma identidade nacional, que se teria dado por meio da produção de estampas genuinamente brasileiras. Com base nessa hipótese, esta pesquisa dedica-se a explorar o processo de produção de sentidos nacionalistas e patrióticos implantados e difundidos por imagens, tendo como metodologia principal a investigação dos processos internos da indústria e a observação da divulgação dada à atuação da indústria têxtil naquele período. Procura-se comprovar que os sentidos produzidos foram decorrentes bem mais de um discurso eficiente do que de uma criação autêntica ou genuína que tenha havido nesse setor.

Palavras-chave: indústria têxtil: história; design têxtil: estamparia; design têxtil: projeto.

ABSTRACT

The Brazilian textile industry reached its apogee in the period 1950-1970. The widespread impact it made in a climate of euphoric nationalism, led to this sector being turned into a means of strengthening feelings about the existence of a particular Brazilian national identity, which it achieved by producing printed designs that were genuinely Brazilian. On the basis of this supposition, this research project is devoted to exploring the way nationalistic and patriotic feelings have been instilled and spread through images, by employing a methodology that mainly involves investigating the inner processes of industrialisation and the observation of the promotion of the textile industry in that period. The study seeks to support the view that the feelings that have been evoked, arise more from an effective discourse than any authentic or genuine creation that has taken place in this sector.

Keywords: textile industry; history; textile design; printed textile; design.

a investigação dos processos internos da indústria e a observação da divulgação dada à atuação da indústria têxtil naquele período. Pro

Sumário

<i>Breve introdução ao tema</i>	<i>12</i>
A instauração do problema da pesquisa	13
A inserção da pesquisa frente à historiografia dos têxteis	20
Procedimentos metodológicos	26
Estrutura e organização da tese	29
Perspectivas da pesquisa	31
<i>Tecido estampado: origem, percurso e indústria</i>	<i>33</i>
Antecedentes históricos	34
Desenvolvimentos posteriores	57
Fluxograma de trabalho e processos de impressão	60
Considerações finais sobre os meios de produção e as linguagens de expressão	62
<i>A ornamentação em debate: no tempo, o fazer e a crítica</i>	<i>64</i>
A ornamentação como problema	65
A ornamentação têxtil	71
Princípios da ornamentação têxtil: questão de estilo?	79
O século XIX: tipologias	83
Primeira metade do século XX: estruturas	84
Segunda metade do século XX: linguagem	90

<i>Origens e condições de desenvolvimento da estamparia têxtil no Brasil</i>	101
<i>A indústria têxtil e o segmento de estamparia</i>	102
<i>Made in Brazil: por uma História do projeto têxtil</i>	126
<i>Demandas para uma estética brasileira nos tecidos estampados</i>	127
<i>Condições para uma estética brasileira nos tecidos estampados</i>	142
<i>A ausência de um passado artesanal</i>	142
<i>O ensino artístico para as artes industriais</i>	145
<i>A distância entre a indústria e os artistas</i>	150
<i>A cultura industrial</i>	157
<i>Iniciativas de inovação no desenho industrial</i>	167
<i>O nascimento de uma linguagem</i>	176
<i>Da origem à originalidade</i>	216
<i>A dimensão do problema</i>	217
<i>Estampando identidades</i>	220
<i>Diferentes conformações de nossa identidade têxtil</i>	227
<i>A proposta dos artífices: tradição</i>	230
<i>A proposta dos artistas: modernidade</i>	236
<i>A proposta dos designers: antropofagia</i>	246
<i>O mundo é tropical!</i>	268
<i>A visualidade dos tecidos brasileiros industrializados</i>	279
<i>Brasil: originalidade e identidade no design de têxteis</i>	283
<i>Fontes e bibliografia</i>	292

Breve introdução ao tema

Estampas na tecelagem brasileira: da origem à originalidade discute a hipótese de que, no Brasil, as noções de desenvolvimento, progresso e modernidade da nação foram apoiadas pelas indústrias têxteis. Sobretudo durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, indústrias, governo e veículos de comunicação aderiram ao discurso de desenvolvimento por meio da adoção de uma suposta identidade visual brasileira na estamparia que se relacionava à nossa cultura.

O desenvolvimento do tema partiu de alguns pressupostos: por meio dos tecidos, como exemplares da cultura material e visual, é possível construir-se uma narrativa histórica se considerados à luz de sua existência prática; como tal, os tecidos podem ser usados, assim como outros artefatos, tanto por suas funções práticas quanto simbólicas e; finalmente, como legítima produção cultural do contexto no qual se inserem, têm potencial linguístico para compartilhar sentidos socialmente.

A instauração do problema da pesquisa

1. *Corner de produtos brasileiros expostos na Galerie Lafayette, Paris, durante as celebrações do Ano Brasil na França (2005). A imagem denota claramente a associação do tecido brasileiro à chita. A decoração desse setor foi inspirada pelo livro Chita Bacana (bibliografia) e com o auxílio da A Casa - Museu do Objeto Brasileiro em São Paulo, que também publicou em francês a parte textual do livro.*
Fonte: desconhecida (web).

O senso comum, muitas vezes, aposta que existe uma estética brasileira¹ ou estilo brasileiro² próprios dos tecidos estampados. A lembrança da chita, como um tecido genuíno, é fato corriqueiro e, depois dela, os tecidos floridos e coloridos de algodão também são signos de uma brasilidade associada ao ambiente tropical e à alegria do nosso povo, considerada, muitas vezes, o caráter que nos identifica. E essa sensação não é algo que tenha se manifestado somente um tempo e espaço que hoje são distantes de nós. Uma prova muito recente disso, por exemplo, foi a coleção de tecidos lançada pela Tecelagem Santa Constância, a qual é descrita como uma homenagem às estampas brasileiras. A empresa explica a “brasileirice” em suas palavras:

O mundo está “de olho” no Brasil que deixa de ser apenas o “país do futebol” para ser também o país da moda, que faz moda e é referência para ela! Os temas tropicais são abordados pela Santaconstancia em seu projeto **Estampas**

1 A partir deste momento, a expressão *estética brasileira* será utilizada muitas vezes como referência à composição visual para a estamparia, que pretende filiar-se num sentido de origem à nação brasileira. Deve-se entender, dessa forma, que a inserção do adjetivo já caracteriza um produto produzido no Brasil e forjado para promover esse significado no espectador, não havendo, sobre ele, qualquer juízo de valor que não seja essencialmente evocado por sua forma, ou seja, que não se refira à sua concepção com essa intenção específica. A conotação, desse ponto de vista, é compartilhada socialmente e independe do sujeito espectador.

2 Como tratamento razoavelmente homogêneo dado aos recursos expressivos de uma determinada cultura.

2. *Estampa brasileira segundo a Tecelagem Santa Constância.*
 Fonte: www.santaconstancia.com.br.
 Acesso em 01.jul.2011.

Brasileiras com uma personalidade absolutamente nacional, antenados com os últimos e mais interessantes movimentos internacionais de moda e arte. Após o sucesso da primeira edição (março|2011), a tecelagem apresenta a segunda versão de seu projeto com 43 estampas concebidas, feitas e fabricadas por brasileiros sob a coordenação de Estilo e visão vanguardista de Costanza Pascolato.

O Brasil e os elementos tropicais ganham evidência em colorações inéditas que passeiam de tons pastel a cores mais vibrantes e em desenhos - ora explícitos, ora subjetivos - inspirados em elementos da natureza como o céu, repleto de borboletas e pássaros, e a água, com peixes e ondas, imprimindo um ar bem brasileiro às coleções. [...] "Os temas brasileiros são universais quando tratados de maneira moderna e em compasso ao contemporâneo", comenta Costanza sobre a nova edição de Estampas Brasileiras Sta. Constância.

Para oferecer múltiplas possibilidades de modelagens, a Santaconstancia coloriu com o melhor da brasilidade tecidos planos [...]. "Acho impossível o tema [Brasil] se esgotar, porque dependerá do olhar. Há uma infinita maneira de ver as mesmas coisas!", finaliza Costanza entusiasmada com o novo olhar para o país³.

Se, ao final da leitura deste texto, pairar uma ideia de que a associação da imagem brasileira ao repertório tropical já tradicional soa ultrapassado e principalmente equivocado, provavelmente se tratará de um engano. Conforme muito bem afirma Leitão (2007, p. 206), nos últimos anos

[...] há um retorno, por parte da produção e divulgação de moda no Brasil, à temática do nacional. Nos grandes eventos nacionais de moda ocorridos em 2004 e 2005, assim como na escolha de imagens e discursos a respeito deles por parte da imprensa nacional, vê-se uma presença hiperbólica de Brasil. Nos discursos de produtores de moda e da imprensa especializada tal presença toma consistência em falas sobre 'procurar raízes', 'valorizar nossa cultura popular', 'positivar nossa natureza', e fazer uso do que há de mais 'autenticamente brasileiro'. Nas imagens, em coleções de alta moda repletas de referências à flora e à fauna, materializam-se tipos nacionais/regionais, religiosidade popular, patrimônio histórico e paisagens turísticas.

A conservação desse conjunto de sentidos, não poderá ser tomado como oposto ao país com o qual nos identificamos — pois, afinal, quem vive numa metrópole como São Paulo dificilmente convive cotidianamente com esses símbolos —, entretanto, considerando que esse imaginário social razoavelmente generalizado não pode ser, como a própria história afirma, algo repentino, mas consequência de uma sociabilidade que engendra um processo específico, esta investigação dedica-se a percorrer a sequência de

3 <http://www3.santaconstancia.com.br/moda/tendencias/estampa-brasileira-sta>. Acesso em 25 nov. 2011.

acontecimentos que contribuíram para sua elaboração e a investigar se, por fim, existe algo de particular em nossos tecidos estampados⁴ que legitime tal entendimento.

Apesar da ausência de pesquisas anteriores, na impossibilidade de fazer um recorte muito abrangente, a pesquisa limita-se por duas margens, tentando destacar o período (décadas de 1950, 1960, 1970) e o tipo específico de artefatos (tecidos estampados), nos quais as questões discutidas, pensando no segmento têxtil, parecem ser mais intensas. Uma vez que tais enquadramentos configuram categorias extra-artísticas (BELUZZO, 1988) que não possibilitam a inserção de parâmetros ou referências para a análise formal dos artefatos, procura-se então situar a questão por meio da discussão e da compreensão desse contexto, e também elaborar sua verificação segundo os critérios do próprio campo, fundamentalmente das artes e do design aplicados aos têxteis. Tenta-se escapar às análises externalistas e, sobretudo, deterministas, que condicionam toda a produção artística ao contexto social e econômico no qual se desenvolvem ou, pelo menos, a justificam dessa forma.

As margens que delimitam a investigação, o que aqui se chama de campo de prova, restringem a pesquisa ao universo dos tecidos estampados, pois em outros produtos têxteis industrializados a inovação de linguagem é bem mais contida e bem menos identificável e idiossincrática. A escolha é devida à potencialidade da técnica de produção que, no período selecionado, já permitiria praticamente a livre criação artística com poucos limites cromáticos e de composição visual, além de seu grande apogeu no Brasil também coincidir com o período selecionado para o estudo.

A pesquisa debruça-se sobre as décadas 1950, 1960 e 1970, selecionadas em termos práticos e sociais. Antes da década de 1950 não se podia contar com recursos eficientes para a estampa industrial no Brasil, e alternativas artesanais devem ser descartadas, pois o problema da pesquisa foca-se no trabalho das indústrias. Esse início também é definido, ao mesmo tempo, pelo fortalecimento do discurso sobre a imagem positiva do país, tomando a palavra imagem em seu sentido estrito, já que os meios de comunicação a disseminavam. O término, ao final da década de 1970, foi determinado porque, naquele momento, com o país a caminho de uma democracia oficial e inserido num sistema de moda global, o discurso de fortalecimento da nação de forma patriótica já tinha deixado de fazer tanto sentido, de maneira que desapareceram dos veículos de comunicação a

⁴ Restringindo a investigação e a análise ao conjunto selecionado e denominado, no decorrer da pesquisa, como “campo de prova” selecionado e que a seguir será mais bem explicado.

3. Evolução da indústria têxtil brasileira.
As pinturas decoram o hall da Vila Penteado.
Fonte: Contribuição ao estudo do Art
Nouveau no Brasil.

associação da indústria têxtil à política desenvolvimentista e nacionalista. Por mais que ainda possam existir exemplos a partir de então, como o da Tecelagem Santa Constância anteriormente citado, provavelmente eles não fazem parte do processo aqui estudado.

Assim, o problema discutido, pode ser entendido como o estudo da produção de sentido em um sistema codificado por imagens. Não se trata, portanto, de decodificar o uso de tais imagens, mas de compreender a sua elaboração e justificar a relação imagem e produção de sentido como uma produção histórico-social. A ênfase é dada na visualidade, tomando-a como um agente social como sugere Meneses (2003).

O tema é bem acolhido pela *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*, especialmente pela linha de pesquisa *História e fundamentos da arquitetura e urbanismo*. Trata-se essencialmente da discussão de um problema próprio do campo da história da arte e do design industrial que privilegia a realidade brasileira e promove a elaboração de uma crítica sobre o produto industrial calcado nas linguagens artísticas. Cabe mencionar, a título de curiosidade, que o programa de pós-graduação da FAUUSP ocupa aquela que foi a residência de Antonio Álvares Penteado (1852-1912), incentivador da indústria nacional: no salão de entrada da *Vila Penteado*, três pinturas de Oscar Pereira da Silva e De Servi (1867-1939) narram a história da indústria têxtil nacional por intermédio da fiação de algodão – representada pelo indígena que fia a mão, pela mulher que fia na roca e pela alegoria da glória da indústria –, e abrem as portas para esta pesquisa.

A narrativa à qual esta pesquisa se propõe passa necessariamente pela história da indústria têxtil brasileira, tanto em seus aspectos sociais quanto econômicos, mas não se limita a eles. Dedicando-se a compreender o processo de desenvolvimento de produtos, entende-se que a melhor maneira de tratar o objeto é não divorciar a pesquisa histórico-social da histórico-econômica, ou seja, o consumo da produção. Afinal, uma não existe sem a outra, fato já apontado por Roche (2000). Ao contrário, economia e sociedade são passíveis de integração a fim de alcançar uma nova análise e, inclusive, inaugurar um novo campo para a reflexão e o debate sobre a produção industrial brasileira. Ressalva-se que pesquisas prévias que tangenciam o tema são focadas ora em aspectos econômicos ora sociais da nossa indústria e de seus produtos, majoritariamente de forma isolada.

As referências históricas, que aqui são utilizadas na revisão bibliográfica, são em parte decorrentes do reconhecimento, no início do século passado, da importância econômica e social da indústria têxtil brasileira. Isso aconteceu com certo atraso em

4. Capa do relatório de 1922 de Arno Pearse sobre a produção e beneficiamento do algodão no Brasil. Este relatório, elaborado a pedido do governo britânico, procurava apresentar um panorama do algodão no Brasil, tanto do ponto de vista da agricultura quanto da indústria que o beneficiava.
Fonte: Brazilian cotton.

relação à Europa e aos Estados Unidos, que já haviam descoberto sua importância em sua natureza específica: a abrangência de seus produtos, a inerente divisão do trabalho, os constantes avanços técnicos e científicos que haviam reverberado na sociedade.

Estudos recentes desenvolvidos nas faculdades de economia e de história⁵ estão atentos ao fato e colocam-na entre os principais segmentos geradores de emprego e de riqueza para o país, pelo menos desde a última década do século XIX. As pesquisas pioneiras a seu respeito, como as desenvolvidas por Caio Prado Júnior em meados da década de 1930, pelo brasilianista Stanley Stein na década de 1950 e as posteriores, produzidas por Alice Canabrava, Nícia Vilela Luz, Flávio Rabelo Versiani e outros, são apenas alguns dos exemplos que apresentam um retrato da economia e do trabalho (como história social e econômica) no Brasil a partir da indústria têxtil, especialmente no segmento⁶ de fiação e tecelagem. Tais estudos já refletem a renovação do pensamento social brasileiro e também a apropriação pelos historiadores do método de interpretação materialista, no qual se destaca “a preocupação em explicar as relações sociais a partir das bases materiais” (MOTA, 2008, p.70).

Por outro lado, é difícil localizar qualquer pesquisa acerca dos produtos desenvolvidos pela indústria têxtil, porque o campo do design também é recente entre nós já que a abordagem socioeconômica foi prioritária. “O tecido, propriamente, foi muito pouco ou nada discutido: padrões, cores, estampas, tipos e qualidades foram sempre ignorados pelos estudos disponíveis” (PAULA, 2004, p. 76) e somente nos últimos anos, no Brasil, uma nova visão historiográfica considera a possibilidade de tomar os têxteis como objetos da cultura material, apesar de esses trabalhos ainda não terem obtido, no mercado editorial, o merecido destaque.

Sem dúvida, a escassez das pesquisas deve-se também às dificuldades que impossibilitaram, até então, o seu desenvolvimento. Se os documentos que sobrevivem, como postula Le Goff (1994), são uma escolha da sociedade, já há razões suficientes para abandonar o tema. A carência de fontes essencialmente primárias, seja devido às condições climáticas dos países tropicais, seja ao desconhecimento dos que nos antecederam sobre a importância de preservar sua memória, foi responsável pelas maiores

⁵ Na bibliografia podem ser consultados os estudos recentes realizados na última década por pesquisadores brasileiros. Além das fontes utilizadas na investigação, na biblioteca da FFLCH-USP verificou-se a existência de muitos estudos sobre a indústria têxtil na perspectiva histórica e social.

⁶ É terminologia comum na indústria têxtil a utilização da palavra segmento para explicar a área fabril de cada empreendimento. Os segmentos são fiação, tecelagem, malharia e acabamento, sendo que tanto tecelagem quanto malharia se dedicam à produção de tecidos, mas o que as diferencia é o tipo de equipamento utilizado. As malharias também produzem alguns semi ou confeccionados, como é o caso das meias, por exemplo.

dificuldades enfrentadas durante a pesquisa e, por isso, tiveram que ser substituídas por outras muitas vezes. Comparando-nos aos países europeus que conservam em seus acervos têxteis peças com muitas centenas de anos, com as quais conseguem elaborar diferentes narrativas de sua própria história, vemo-nos desprovidos de memória, isto é, de recursos necessários para interpretar nosso desenvolvimento nesse segmento.

A inconformidade, no entanto, é um vício do pesquisador e, por isso, a inovação temática foi uma das principais justificativas para a postulação desta pesquisa que, quando se tratava de um projeto, alegava não existirem no Brasil trabalhos que se dedicassem ao design de têxteis na perspectiva da cultura e, de modo especial, ao estudo dos nossos tecidos estampados. Apesar de esta pesquisa adentrar esse espaço, a sua extensão não esgotou o tema. Há muito que se *descobrir* ainda a respeito dos produtos, dos processos, da ação projetual e as razões sobre as bases nas quais o design de têxteis se desenvolveu no país e, por outro lado, identificar quais são as interferências externas a ele que se manifestaram em seus processos e em sua visualidade em diferentes momentos.

Resumidamente fala-se de história da cultura material, pois se procura compreender como os artefatos têxteis são apropriados pelos indivíduos (nesse caso, as pessoas, a sociedade e o governo) que os utilizam prática e simbolicamente, construindo com eles uma relação de identidade (ATTFIELD, 2000), ou de maneira mais restrita ainda, mas com o mesmo enfoque, de história da cultura visual, ou seja, de tomar os objetos visuais e compreender seu uso e sua significação (MENESES, 2003). Do ponto de vista prático, obviamente, o estudo poderia ser resumido à questão funcional que justificasse a preferência por determinadas materialidades e visualidades em detrimento de outras, porém esta abordagem privilegia as funções personalizadora e humanizadora dos têxteis (SCHOESER, 1986) por acreditar que “os objetos, as relações físicas ou humanas que eles criam não podem se reduzir a uma simples materialidade, nem a simples instrumentos de comunicação ou distinção social” (ROCHE, 2000, p.13), já que própria materialidade condiciona a leitura dos objetos como afirma o autor. Entende-se que os tecidos produzidos nas diferentes fases do nacionalismo⁷ não são sintomas daqueles contextos, mas que, eles mesmos, possuem uma realidade que permite produzir discursos e mentalidades que, nesse caso, são consideradas nacionalistas.

7 Ao longo da pesquisa não se buscou definir o termo. De modo geral, é aqui utilizado para designar o desejo de conquistar a unidade da nação e o bem estar de seu povo de modo geral. Em Anderson (2009), há uma interessante definição utilizada por Ernest Gellner e que bem resume o sentimento verificado ao longo da investigação: “O nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele inventa nações onde elas não existem”.

3.

A investigação recai, portanto, sobre as ações efetivas para a atualização tecnológica e o desenvolvimento cultural, que pudessem incidir diretamente sobre o desenvolvimento do produto têxtil.

**DESENVOLVIMENTO
ECONÔMICO** → **AÇÕES POLÍTICAS
PARA O**

EQUIPAMENTOS

[máquinas, insumos, tecnologia, informação e formação técnica etc.]

TÉCNICA

PROGRESSO INDUSTRIAL

PROJETO

[formação e informação artística e técnica aplicada, ampliação da cultura]

ESTÉTICA

IDENTIDADE NACIONAL

**MODERNIZAÇÃO
CULTURAL** → **AÇÕES POLÍTICAS
PARA A**

2.

O progresso e a modernidade seriam visíveis no domínio da técnica e na aparências estética. Havia, portanto, de se investir em esses dois pontos.

**TECIDOS
ESTAMPADOS
1950/1979**

1.

Os tecidos estampados contribuíram para a divulgação da ideia do progresso do país e da existência de uma cultura brasileira. O primeiro atendia à premissa do desenvolvimento econômico e, o segundo, da modernização cultural. Essa ideia foi difundida pela mídia e dominou o senso comum.

Diagrama 1: Mapa conceitual que identifica e organiza a relação entre as principais questões articuladas durante a pesquisa.

A inserção da pesquisa frente à historiografia dos têxteis

Desde a mais remota antiguidade, ao cobrir o corpo com têxteis, o homem revelou sua alma. Se em algum momento da existência humana essa espécie de artefato obtido pelo entrelaçamento de fibras vegetais ou peles de animais limitou-se à proteção humana, logo adquiriu funções simbólicas e, mais tarde, tornou-se um elemento de distinção social.

Os tecidos, como os entendemos hoje, sobrepõem uma série de significações que, em sua confluência, os caracterizam majoritariamente pelo seu valor prático, estético ou simbólico⁸. Nesse sentido, quando seu valor simbólico é enfatizado a ponto de determinar sua estética ou sua função, todas as variáveis de sua vida social (APPADURAI, 1986) são determinantes para sua conformação material, tanto do ponto de vista do substrato (a matéria), quanto de sua ornamentação, sendo essa última merecedora de grande destaque já que é, em teoria, prescindível às funções primárias do artefato têxtil.

Nem o fato de grande parte da potencialidade expressiva dos tecidos ter sido, ao longo de muito tempo, concentrada em sua superfície ou em sua aparência superficial – e, portanto, no ornamento – livrou-os do tribunal modernista⁹, isto é, das críticas à sua própria configuração. Do ponto de vista prático, a ornamentação de tecidos tornou-se uma atividade relegada ao segundo plano, e uma prova disso é que, na indústria moderna, foi um trabalho majoritariamente desempenhado por mulheres que historicamente ocuparam postos de trabalho considerados menos importantes. Em seu aspecto teórico, foi tema marginalizado e abandonado durante um longo tempo, tornando-se, nas palavras de Trilling (2003), “criticamente

8 Para Bernd Löbach (2001), resumidamente, os produtos do desenho industrial podem destacar seu valor simbólico, estético ou prático em maior ou menor medida, conforme a relação que acontece com o usuário. Entende-se que os tecidos estrangeiros, que originalmente possuíam melhor desempenho prático e estético que os de produção nacional, transformaram esse valor em simbólico, consolidando-se como signos de beleza, moda, qualidade, refinamento etc. Deve-se notar que nesse caso o valor simbólico não é gerado no momento em que o produto é concebido, mas é negociado socialmente e, por isso, depende muito das práticas de circulação e do consumo dos objetos no meio social.

9 Ao longo deste trabalho, os termos *modernismo*, *modernidade*, *moderno* e *modernização* serão repetidos. Para contextualizar seu entendimento desde o início, esclarece-se que as distinções entre eles foram buscadas em Teixeira Coelho (2005). O autor define *modernismo* como um fato; *modernidade* como as mais diversas e variadas reflexões sobre ele; e, finalmente, *moderno* como a ideia do novo, em oposição (o não moderno, portanto), estaria o velho e arcaico. Modernização cultural, contudo, como é o caso, está mais associada ao projeto de renovação cultural e científica da área na qual atuamos, sem desconsiderar que existem outros desdobramentos como o processo de independência das manifestações culturais de normas rígidas (Estado e Igreja, por exemplo) e a aposta na educação e na democratização da cultura e do conhecimento.

invisível” (p. 228). Acredita-se que as principais reflexões sobre o tema tenham surgido a partir da influência da arquitetura, isto é, quando têxteis e interiores integraram-se (SCHOESER, 1986).

A partir das ideias difundidas pelo austríaco Adolf Loos (1870-1933) ao publicar, em 1908, *Ornament and crime*, a antiornamentação¹⁰ tornou-se um discurso consideravelmente homogêneo, à exceção do Art déco¹¹, quando, aliás, a estamparia têxtil gozou de um brilho especial. Para Trilling (2001), esse é o marco do movimento moderno para artistas e designers e é uma das razões apontadas para que o mundo do design tenha, ao longo do século XX, voltado seus olhos para a filosofia que se desenvolvia na Alemanha (SCHOESER, 1986), por ter o país assumido e até liderado essa perspectiva. Nenhum desses fatos, no entanto, deve ser isoladamente responsabilizado pela ausência de envolvimento artístico e crítico sobre esse tipo de material.

Primeiramente, os têxteis sempre foram considerados uma arte menor devido ao valor material que lhes era atribuído se comparados com outros tipos de patrimônios históricos ou artísticos no interior dos museus (PAULA, 1998); em segundo lugar, o déficit de discussão também é devido à velocidade com a qual os tecidos são substituídos tanto em razão de novos desenvolvimentos, quanto pela atualização dos estilos, o que eventualmente, destaca algumas produções em detrimento de outras. Soma-se a isso o fato de ser um objeto muito mais difícil de lidar do que outras manifestações mais perenes da arte e do design. É difícil torná-los documentos de análise (JACKSON, 2002) devido a um processo acelerado de troca – de matéria-prima, técnica e design em constante evolução – que é próprio dos têxteis. Ainda, em virtude de uma grande variedade e simultaneidade de linhas estilísticas adotadas num mesmo tempo-espço, os estudos dominantes versam sobre o vestuário acabado ou sobre o têxtil tridimensional (PAULA, 1998), isto é, nas roupas, pois estes tendem a consolidar estilos, principalmente depois que os ciclos da moda, como períodos nos quais se difundem determinadas premissas estéticas em detrimento de outras, instauraram-se com força no início da Idade Moderna.

10 No capítulo sobre a ornamentação essa questão será aprofundada.

11 Estilo de decoração que floresceu entre 1918 e 1939 na moda, interiores, arquitetura e design. O nome decorre da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderns* de 1925. Caracteriza-se, esteticamente, por elementos florais, figurativos e geométricos.

A efemeridade do material também é fundamental nesse caso, tornando-se, por vezes, determinante de algumas possibilidades. Ao observar as publicações que trazem reproduções de tecidos da Antiguidade e da Idade Média, por exemplo, percebe-se que muitos deles pertenciam à nobreza e ao clero e, por isso, sobreviveram: são de melhor qualidade material, resistiram ao uso e estão menos deteriorados, além de terem sido guardados de forma mais adequada, fazendo parte de heranças e inventários. Essa é apenas uma reflexão que comprova que a materialidade hoje disponível é também uma seleção, o que nos permite perceber a responsabilidade que temos sobre a preservação dos materiais têxteis que hoje ainda estão em trânsito social.

Dada a condição de privilégio de algumas espécies materiais, uma primeira revisão bibliográfica sobre a história dos têxteis aponta que já na primeira metade do século XIX, quando arquitetos propuseram estudos focados nesse tema, gerou-se preferência pelo estabelecimento de categorias estéticas correspondentes aos estágios de desenvolvimento da arte em diferentes civilizações e culturas, de alguma forma semelhante ao que já era feito na historiografia artística. Percebe-se, inclusive, grande semelhança com o desenvolvimento da historiografia da arquitetura que também se deteve em alguns momentos nas correspondências naturais entre expressões artísticas e períodos históricos determinados, sobretudo, por fatos históricos relevantes, como se a um período, obrigatoriamente, correspondesse uma determinada estética.

O trabalho mais emblemático desse momento (1877), *L'Ornement des tissus*, comprova esse entendimento. Organizado por Monsieur Dupont Auberville, adotou um viés classificatório cronológico e geográfico inspirado em *Grammar of Ornament* de Owen Jones (1856), com a intenção de subsidiar a criação industrial para que essa se limitasse a reviver os estilos anteriores. Dessa maneira, teoricamente, impediria a produção de grande variedade de modelos que fugissem a padrões de beleza — leia-se equilíbrio e proporção — vigentes.

Esse tipo de abordagem, no entanto, como proposta científica caracterizada pela organização cronológica e tipológica, foi sendo substituído ao longo do tempo pela narrativa histórica que colocava os tecidos como fio condutor de parte da história humana. Tal concepção revela os valores de uma história anterior à *Nova História*¹², ou seja, antes da década de 1970, e que estava caracterizada pelo estabelecimento

¹² É chamado *Nova História* o movimento que tem origem na França, na década de 1960, e que tem seu foco de estudo em novos objetos.

de ordens cronológicas e de desenvolvimento humano apoiada em alguns nomes, datas, inventos e por acontecimentos próximos e contextuais, permitindo, com isso, atribuir certo heroísmo às sucessivas etapas de aprimoramento técnico próprias da transição para a industrialização. Nessas abordagens, percebe-se que o tratamento dado às fontes visuais não nos conduz à compreensão de um fenômeno histórico particular, ou porque priorizaram a classificação e o julgamento, ou porque priorizaram a narrativa baseada em datas e fatos.

5. *Acima à direita, lâmina de ornamentação persa em Grammar of Ornament de Owen Jones (1856).*
 6. *Acima à esquerda, lâmina com os tecidos persas catalogados em L'ornement des tissus de Auberville (1877).*
- Nas duas lâminas buscou-se definir tipologias ornamentais a partir de conceitos geográficos políticos e culturais, ou seja, o objetivo foi o de categorizar as produções artísticas.*

No entanto, nas últimas quatro décadas, a renovação da historiografia dos têxteis foi arejada. Isso foi em razão, provavelmente, das propostas trazidas por Fernand Braudel (1902-1985) à história que, além de sugerir a ampliação de suas temáticas, apontou diferentes formas de apreensão dos objetos, sem que ainda se falasse, necessariamente, sobre o seu design, mas já se enfatizando aspectos práticos, estéticos e simbólicos desses objetos em circulação ou em sua sociabilidade.

Na perspectiva do design, somente nas últimas décadas do século XX é que trabalhos de grande extensão são identificados. Pode-se citar Mary Schoeser, Susan Meller,

Lesley Miller, Philip Sykas ou Jennifer Harris, que encontram na trajetória dos têxteis (produção, circulação e consumo) o principal foco de novas investigações. Eles têm como fonte essencial de pesquisa acervos museográficos públicos ou privados associados aos dados e às estatísticas da história econômica, e expandem o conhecimento ao contar com a contribuição dos dados advindos da antropologia, da química e de outras ciências (GINSBURG, 1993). Por essa razão, a partir de então, os têxteis, que já vinham sendo acumulados no patrimônio dos museus, tenham passado a ser utilizados como fontes de pesquisa para temas variados nas universidades (MILLER, 2006), como gênero, relações comerciais, antropologia, engenharia etc. Atualmente admite-se a classificação dos têxteis ou uma perspectiva para fins de estudos, como arqueológicos, etnográficos e históricos. Os tecidos modernos, portanto, entram nesse último grupo.

Comunidades acadêmicas dedicadas aos estudos, à reunião de especialistas, à disseminação do conhecimento, discussão de trabalhos, metodologias e outras questões sobre os têxteis, estão espalhadas pelas Américas do Norte e do Sul e Europa¹³. Publicações científicas que acolhem os têxteis como objetos de estudo também têm crescido substancialmente.

7. Capas da revista *Textile History* publicadas pela Maney Publishing com apoio da Pasold Research Fundation.
Fonte: www.pasold.co.uk.
Acesso em 01.05.2011.

A mais importante delas, que adota a perspectiva histórica, surgiu em 1968 na Inglaterra e até hoje é ativa. Patrocinada pela *Pasold Research Fund*, fundação dedicada à pesquisa da história dos têxteis, foi fruto da iniciativa pessoal de um industrial do segmento

¹³ Dado nosso posicionamento geográfico e nossa herança histórica, essas correntes são as que mais nos influenciam.

têxtil e de vestuário. Interessada sobretudo na história da indústria têxtil, a publicação *Textile History* adquiriu prestígio internacional ao longo do tempo, caracterizando-se, no entender do editor David Jenkins (2008), por ter inovado cientificamente ao tratar “simultaneamente dois aspectos do desenvolvimento têxtil que, talvez, sempre tenham sido tratados de maneira separada: a história econômica da indústria têxtil e o campo da arte e do design têxtil” (p. 10).

Não é difícil perceber que essa proposta se insere na fase mais recente da historiografia e, por essa razão, tem um diálogo profícuo com a história do design, superando algumas restrições e submetendo-se a novos desafios, como o de “privilegiar as grandes tendências sociais e culturais que condicionaram o desenvolvimento do design, e não as biografias dos designers mais famosos” (CARDOSO, 2004, p. 13). Entende-se que, nesse caso, condicionar não é determinar *a priori*.

Esse tipo de partido atribui tanto ao visual quanto ao verbal o caráter de argumento (CARDOSO, 2004), o que, pode-se entender, é capaz de apaziguar o desconforto manifestado por Ulpiano Meneses (2003) ao elencar as inúmeras abordagens e controvérsias existentes nas definições dos campos da cultura material e cultura visual e das respectivas pesquisas focadas nessas vertentes. Os têxteis, em sua condição específica de objeto industrial, tanto nos intriga por sua materialidade – da concepção ao descarte –, quanto por sua visualidade, especialmente os ornamentados. Ornamento, esclarece-se, não se limita à etapa de beneficiamento posterior possível de ser aplicada sobre têxtil, mas inclui a concepção de fios, a estrutura de tecimento e também o arranjo de fragmentos têxteis que dá origem a novas superfícies, como é o caso dos xadrezes e listrados ou *patchwork* (tecido construído a partir do recorte e da costura de tecidos formando um novo), por exemplo.

Isso não quer dizer, sem dúvida, que unicamente se apreendam os tecidos por meio de exemplos materiais. Segundo Ulpiano Meneses (2003), o erro mais comum nesse tipo de metodologia é que

[...] além da impropriedade de conformar a modalidade de pesquisa à natureza da fonte e não do problema histórico, há o inconveniente suplementar de se reduzir o alcance das questões substantivas, principalmente por essa limitação da fonte a uma tipologia exclusiva. (p. 26)

E também:

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens. (p. 28)

Partindo de tais orientações metodológicas, nesta pesquisa tomou-se uma série de imagens que circularam em tecidos estampados não para interpretar nelas significados. Ao contrário. Os significados dados pelos distintos sujeitos é que foram confrontados às imagens sem que a elas fosse atribuído o caráter de discurso¹⁴ visual. Assim, os tecidos selecionados pelo recorte desta pesquisa, em sua materialidade e visualidade, erguem apenas uma plataforma de observação (MENESES, 2003) para que se possa conhecer melhor o contexto no qual circularam como parte da história humana, essencialmente do Brasil e dos brasileiros na segunda metade do século XX.

Procedimentos metodológicos

Por mais que aparentemente a pesquisa pudesse ser desenvolvida a partir de uma metodologia de análise visual, tendo como objetos tecidos ou suas reproduções imagéticas, essa opção mostrava-se desde o início empobrecida, pois o tema da pesquisa residia, como dito anteriormente, em considerar as imagens uma parte viva da nossa sociabilidade. Seu caráter sócio tomaria parte de sua existência, mas não seria analisado em si mesmo, e seu caráter documental seria utilizado e até privilegiado, mas, sobretudo, colocado em contexto e não como condutor da narrativa.

Determinou-se também que a pesquisa não deveria assumir a abordagem da comunicação, ou seja, não se dirigiria à compreensão dos processos de significação ou à eficiência destes tanto no que tange aos tecidos como no que se relaciona aos discursos. Extrairia, dos discursos e das imagens, dados e fatos que permitissem compreender o design e o papel de determinados artefatos têxteis naquele contexto político e social

14 O termo discurso ao longo da pesquisa é utilizado na perspectiva das ciências da linguagem, ou seja, como um laço social estruturado pela linguagem, onde o que se diz perde importância se comparado ao como é dito. Trata-se de uma herança de minha pesquisa de mestrado (ECA-USP), fundamentada nas aulas e conversas com a inesquecível e saudosa Profa. Dra. Jeanne Marie Machado de Freitas.

tão importante para a história do país, ou seja, permitiria a aproximação à “história das atitudes em relação ao objeto e à mercadoria”, como propõe Roche (2000, p.17).

Tal demanda apresentou-se como um grande desafio, sobretudo em função da in experiência metodológica com esse tipo de problema e objeto. As competências necessárias para trabalhar com fontes diversas que orbitariam ao redor de “imagens falantes”, foram sendo conquistadas a partir da aproximação às metodologias mais recorrentemente utilizadas no tratamento de problemas similares, tendo-se chegado à experiência inglesa¹⁵ como a mais relevante a ser seguida, ainda que não seja a única. Assim como no Brasil, na Inglaterra o design de têxteis estampados passou a ter grande importância quando tornou-se um produto industrial, e naquele país as pesquisas costumam cotejar informações da história social e econômica simultaneamente, prática que não é tão comum entre nós, onde esses campos, muitas vezes, são considerados inclusive linhas de pesquisa distintas. A Inglaterra, nesse sentido, acabou tornando-se o elemento de diálogo do Brasil com o mundo no universo da tecnologia dos tecidos estampados, balizando a análise da produção e da crítica nacional tanto no que tange aos seus aspectos estruturais quanto de criação.

Diferentemente do caso britânico, contudo, a pesquisa não contava nem com bibliografia substancial anterior que tenha sido publicada em língua portuguesa sobre os têxteis (independentemente da abordagem) que permitisse que a investigação nela se apoiasse, muito menos sobre os tecidos no Brasil, problema já apontado por outros pesquisadores (PAULA, 2004; ANDRADE, 2006). Desse modo, para fazer sentido, a pesquisa exigiu a construção de um quadro que situasse o país frente à historiografia dos têxteis num plano global (com ênfase no Ocidente), assim como aos principais parâmetros da ornamentação têxtil, o que serviria para subsidiar a análise da produção local no período de recorte da investigação. Deve-se ressaltar que essa abordagem também permite inserir os têxteis dentro da perspectiva da história da arte e da cultura e aproveitar, desse modo, a utilização de diferentes concepções estéticas no Brasil para melhor apreendê-los em nosso contexto.

15 Pelo menos desde a feira das indústrias de 1851 em Londres, a Inglaterra mostrou-se ao mundo por seu domínio industrial e que incluía, também, uma preocupação com o design. Resumidamente, a política industrial inglesa, ao longo dos anos, baseou-se na educação em design, na cultura para seu consumo (ou educação do povo) e no desenvolvimento tecnológico. Em 1946, após o fim da guerra e com o mercado internacional prejudicado, o governo inglês e entidades diversas patrocinaram uma grande exposição no *V&A Museum*, em Londres, denominada *Britain We Can Make It*. Procurava-se, com esse evento, mostrar à população a capacidade de produção e a grande qualidade do design dos produtos ingleses, que possibilitavam colocar a Inglaterra, novamente, no comércio internacional de produtos industrializados.

Apesar de condições tão favoráveis, que permitiriam tratar o tema com liberdade temática e de ênfase, decidiu-se adotar uma prática “prudentemente regressiva”, como sugeriu Marc Bloch (2002), já que estimava-se contar com um maior número de fontes para consulta, tentando evitar, dessa forma, perseguir fenômenos que poderiam resultar imaginários como adverte o autor.

Chegou-se ao período da pesquisa a partir dos resultados obtidos em pesquisa inicial, utilizada no projeto de pesquisa apresentado no processo seletivo para ingresso na pós-graduação da FAUUSP, quando verificou-se a existência de etapas com características bem distintas que marcaram o desenvolvimento de têxteis no Brasil. Na última etapa, a segunda metade do século XX, identificou-se a viabilidade de investigar a hipótese formulada, que propôs que durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, soluções visuais para as estampas e produção de discursos sobre elas, procuraram destacar a grandeza do país.

Tabela 1: Evolução da indústria têxtil brasileira, sua estrutura e as características de seus produtos em diferentes momentos históricos.

PERÍODO	CARACTERÍSTICAS DA INDÚSTRIA	PRODUTOS
De 1500 à Abertura dos Portos (1808)	Indústria de subsistência Produção doméstica	Sacaria Panos crus de algodão
Da Abertura dos Portos à década de 1880	Produção para o mercado interno Pequenos, médios e grandes estabelecimentos fabris	Sacaria Algodão cru, alvejado e tinto Tecidos para fardamentos Tecidos para a população pobre
Até a década de 1950	Expansão industrial Grandes empreendimentos Transferência de tecnologia Investimento em equipamentos e em mão-de-obra qualificada	Sacarias Tecidos grossos de algodão e produtos intermediários, destinados à roupa de trabalho
A partir da década de 1950	Grandes empreendimentos Tecnologia consolidada Investimento nos beneficiamentos têxteis	Manutenção do mercado conquistado Preocupação com a qualidade dos produtos como valor simbólico

Deve-se ressaltar que, nesta pesquisa, muito embora os produtos têxteis sejam o objeto de interesse, eles não são, em si mesmos, o principal objeto de análise. Isso porque o que interessa desvendar é a relação existente entre os produtos e os discursos sobre eles produzidos, para que se revele, nesse contexto, a ação projetual que deveria atender à demanda por uma visualidade que correspondesse ao discurso nacionalista, este configurado como um dado *a priori*. Assim, os elementos que articulam na forma de referentes, tanto quanto o método e os recursos de trabalho, são parte imprescindível da análise já que condicionam, invariavelmente, o produto resultante. A ação projetual (considerando os diferentes polos de criação existentes e que serão explicados no decorrer da tese) que visa à produção de estampas poderia ainda mostrar todos os componentes da estrutura à qual estamos submetidos. Esse procedimento foi utilizado para evitar que a análise acontecesse prioritariamente na forma da leitura das imagens, a fim de que fosse possível “iluminar a imagem com informação histórica [não somente] externa a ela” e “ultrapassar a tentativa de se buscar um sentido naquilo que se vê” (MENESES, 2003, p. 37).

Tabela 2: Ações em análise.
No eixo de ações em análise, acredita-se, de acordo com a hipótese formulada, que se impõe uma nova relação com os modelos e a qualificação humana e técnica relativa à indústria têxtil.

QUESITO	LONGA DURAÇÃO	MÉDIA DURAÇÃO	AÇÃO EM ANÁLISE	CURTA DURAÇÃO
Aspectos culturais	Domínio estrangeira	Modelo estrangeiro	Nova relação com os modelos importados	Desenvolvimento de linguagem nacional
Aspectos técnicos	Desconhecimento técnicas e tecnologias	Transferência de tecnologia estrangeira	Qualificação de mão-de-obra local	Equiparação tecnológica

Estrutura e organização da tese

Sem dúvida, tanto o mapa conceitual que articula os dados da pesquisa bem como o procedimento da investigação devem diferenciar-se da estrutura da tese, que visa transmitir ao leitor os resultados alcançados a partir de uma metodologia isenta e válida para tal. Dessa forma, a organização ou estrutura da tese foi planejada para atender à necessidade de inserir o tema entre nós, mapear a produção têxtil do

período e justificar a criação na e para a sociedade na qual ela se desenvolvia. Somente a partir desses dados é que a produção selecionada foi analisada.

Para melhor compreender o objetivo dos capítulos para o desenvolvimento da hipótese e o processo de sua construção, explica-se, a seguir, a estrutura da tese e as fontes de pesquisa utilizadas.

O primeiro capítulo traz uma abordagem histórica dos tecidos estampados, que explica o desenvolvimento da técnica, a sua descoberta comercial pelos portugueses no século XVI e a sua industrialização na Europa a partir do desenvolvimento de tecnologias para a sistematização e mecanização do trabalho de estampa. O capítulo é justificado porque não se dispõe no Brasil de publicações com o tema na abordagem aqui proposta, importante tanto para a história da arte quanto para a história da moda e do design. As fontes de pesquisa utilizadas são inglesas e francesas, muitas delas publicadas antes da década de 1950, já que, pôde-se verificar, os raros trabalhos produzidos no Brasil que se referem ao assunto cometem equívocos, sobretudo em decorrência da incompreensão de termos técnicos e da prática da estampa têxtil propriamente dita.

O segundo capítulo é dedicado à questão da ornamentação. É justificado em face da necessidade de compreender os pressupostos que direcionaram o desenvolvimento da ornamentação têxtil no Ocidente e também a sua crítica. Além de revisões bibliográficas sobre os estudos ornamentais arquitetônicos, foram utilizados guias para a ornamentação têxtil moderna e análises de criações contemporâneas (décadas de 1950 a 1970) publicadas na *The Ambassador Magazine*¹⁶. Ainda que esse capítulo não esgote o tema, ele reúne os principais pensamentos que permitem compreender, nos capítulos seguintes, o desenvolvimento do projeto para o design de têxteis no mundo ocidental e também no Brasil, além dar subsídios para a análise estética das estampas aqui investigadas.

O terceiro capítulo dedica-se ao desenvolvimento da indústria têxtil no Brasil, com ênfase no segmento de estampa. Elaborado predominantemente a partir de fontes

16 Revista inglesa dedicada à divulgação da indústria britânica de moda e de tecidos, sobretudo para o mercado de exportação. Foi publicada entre 1933 e 1987, sendo que o período de mais relevância e atuação é o pós-guerra. Inicialmente chamava-se *International Textiles*, quando ainda tratava-se de uma publicação decorrente da parceria entre a Inglaterra e a Holanda. Após a guerra, mais especificamente a partir de 1946, passou a nomear-se *The Ambassador Magazine* enquanto o título *International Textiles* passou a ser publicado na Holanda. Ao longo do trabalho utiliza-se somente o título *The Ambassador*, com finalidade de uniformização. Seu primeiro diretor de arte foi László Moholy Nagy, professor da *Bauhaus*. O arquivo completo encontra-se em Londres, no *Blythe House Archive*.

secundárias dedicadas à história econômica e social da indústria têxtil no Brasil e também a partir da consulta ao acervo da *Revista Têxtil* – primeira publicação técnica do setor a ser editada no Brasil desde 1931 sendo o editor o seu proprietário, Sr. Ricardo Haydu –, esse capítulo contribui decisivamente para compreender as bases tecnológicas nas quais as estampas ditas modernas e brasileiras foram desenvolvidas. A *Revista Têxtil* é uma importante publicação do setor, editada ainda hoje em periodicidade bimestral, voltando-se atualmente também à cobertura especializada técnica da moda. Pelo menos durante suas quatro primeiras décadas de publicação dedicou-se de maneira destacada a instruir os profissionais técnicos da indústria têxtil brasileira¹⁷.

No quarto capítulo, os principais argumentos da tese são formulados e apresentam-se as demandas e condições para a proposição de uma estética brasileira aplicada aos tecidos, a partir da seleção de exemplos destacados de momentos significativos e qualitativos (BELLUZZO, 1988) e não a partir de amostragem quantitativa.

No quinto capítulo, no qual se alcançam as conclusões da pesquisa, a produção de estampas brasileiras por diferentes sujeitos é analisada em sua visualidade e em confronto com os conceitos de nacionalidade estabelecidos nos capítulos anteriores. Cada uma das abordagens é discutida separadamente e compreendida segundo sua própria natureza e suas premissas de desenvolvimento. A ênfase é dada nos tecidos produzidos pela indústria, já que estes são o foco desta pesquisa.

Perspectivas da pesquisa

Este trabalho não tem a pretensão de esgotar o tema, porém pretende pontuar os principais marcos ou as ações externas aos têxteis que, na história do país, alteraram a maneira de produzir tecidos e com eles interagir, ou seja, projeto e produto.

Esta tese almeja contribuir, ainda que modestamente, para a construção de nossa história projetual com ênfase na indústria têxtil. Tem também o objetivo de compreender

17 Acerca dessa fonte, merece ser destacado que o então proprietário da revista, Sr. Ricardo Haydu, era também proprietário, diretor e professor da *Primeira Escola de Tecelagem em São Paulo*. Isso foi verificado a partir de muitos anúncios publicados pela revista, onde são apresentados os cursos ministrados e os programas. Vendem-se, também, alguns materiais úteis aos futuros técnicos em têxteis. A revista basicamente caracterizava-se por matérias de cunho tecnológico, procurando instruir os leitores. Reportagens sobre feiras, informações sobre processos, usos de novos insumos, materiais etc., e poucas matérias sobre criação ou desenvolvimento de produtos do ponto de vista estético. Os anunciantes primeiramente são os de engenharia têxtil em geral (máquinas e peças) e, a partir da metade da década de 1950, muitos anunciantes das indústrias químicas. O arquivo consultado encontra-se na *Associação Brasileira da Indústria Têxtil - ABIT*.

a permanência de alguns processos internos às indústrias têxteis, que revelam a fragilidade da formação superior no país que ainda vê com preconceito as atividades relacionadas ao fazer manual e à indústria. Quem sabe, poderá apresentar o segmento industrial têxtil como um campo de atuação importante, inexplorado e promissor para a pesquisa científica aplicada na área de desenvolvimento de materiais, processos, produtos e profissionais, já que, como se verá a seguir, é um segmento que parece dever seu desenvolvimento e aprimoramento à sua motivação interna.

Tecido estampado: origem, percurso e indústria

A estamparia têxtil têm origem artesanal, a partir de diferentes métodos desenvolvidos no Oriente. Primeiramente absorvida pelas manufaturas europeias, a técnica de estampar por blocos foi sendo aprimorada a ponto de transformar-se em uma tecnologia promissora, que teve grande importância para a Revolução Industrial na Inglaterra. Nesse momento, o trabalho do designer também passou a ser incorporado pelo processo produtivo, e grande parte do debate que se travou desde meados do século XIX a respeito do papel social do design, da atividade criativa e projetual e, por fim, da relação entre os objetos produzidos pela indústria e o objeto artístico, deve-se, ao menos parcialmente, às profundas transformações provocadas pelas indústrias têxteis em todos os seus segmentos.

Antecedentes históricos

8. Uma das espécies de arbusto de algodão.
Fonte: The cotton manufacture.

Muito embora o algodão possa ser encontrado em diferentes pontos do globo como uma espécie nativa, foi com a sua utilização na produção de tecidos estampados na Índia e do interesse que estes despertaram na Europa a partir do século XVII, que sua utilização destacou-se mundialmente. Sua importância como valiosa mercadoria de troca – uma *commodity*¹⁸ – é inquestionável desde a Antiguidade, e seu destaque no âmbito da história industrial advém do difícil processo de transformação de uma técnica artesanal tão bem-sucedida em uma indústria promissora.

Não é possível localizar no tempo a descoberta dessa fibra como uma matéria-prima têxtil, mas algumas fontes indicam o seu uso desde, pelo menos, o século V a.C. (ARKWRIGHT, 1835) pelos indianos e egípcios. Sua árvore, os indianos a chamavam de *tala*, e ao algodão florescido, *chintz* (ARKWRIGHT, 1835), mas a fibra foi recebendo nomes variados em diferentes localidades à medida que seu comércio se expandiu. Primeiramente pela Pérsia e pelo Egito e, mais tarde, durante a Era Cristã, foi introduzida pelos navegantes gregos, na forma de tecidos lisos ou ornamentados, nos portos da Arábia, e entrou também no mundo romano e nas cidades gregas. Ainda segundo Arkwright (1835), dadas as características da fibra e dos tecidos a partir dela obtidos, naquela época os tecidos de algodão não concorriam com as luxuosas sedas, circunscrevendo-se às vestes mais simples.

Há controvérsias acerca da origem da arte de estampar tecidos, mas é certo que Heródoto a relatou, dando indícios que sua origem, portanto, é anterior ao século V a.C. e por isso, provavelmente, se deu em linho e algodão:

No Caucaso [...] Assegura-se possuírem eles uma espécie de árvore cujas folhas pisadas e deitadas n'água, promovem uma tinta com a qual pintam nos trajes figuras de animais. A água não apaga, absolutamente, essas figuras, que ali se gravam como se fossem tecidas não desbotando senão com o desgaste da própria fazenda¹⁹.

¹⁸ Mercadoria com pouca ou nenhuma industrialização, produzida por grande número de fornecedores, e que, negociada em grandes mercados tem um valor global.

¹⁹ Conforme CC111, p. 126, Livro 1 – Clío. Tradução do grego por P.H. Lamcher e versão para o português de J. B. Broca. Fonte: Perseus Digital Library, Tufts University. Disponível em www.perseus.tufts.edu. Acesso em 30.abr.2012.

Plínio, *o velho*, o mais importante naturalista da Antiguidade, ao relatá-la em 70 d.C., afirma que a técnica de estampar tecidos teria sido desenvolvida primeiramente no Egito (PERCIVAL, 1923), assim como Arkwright (1835), que afirma:

Os indianos foram não somente os primeiros fabricantes, mas também, provavelmente, os primeiros que imprimiram ou pintaram algodões. Plínio menciona que os linhos tintos (*mas sem dúvida eram algodões*) foram os primeiros tecidos desse gênero vistos pelos gregos na guerra de Alexandre com os indianos. Antes disso, Heródoto mencionou uma nação às margens do Cáspio que pintava figuras de animais em suas vestes com uma tinta vegetal. (p. 254-255, grifos nossos)

B. Closter (s/d, conforme *Perseus Tufts Digital Library*), ao traduzir Plínio, concluiu que

É muito difícil, provavelmente impossível, atualmente, determinar qual das nações da Antiguidade participou, sem dúvida, da invenção da arte do tingimento. Sabe-se que têxteis foram coloridos em várias partes do Pentateuch, e esta é a razão para supor, que a arte foi praticada, desde um período muito primário, pelos egípcios, fenícios e indianos. Eles chegaram a conhecer o tingimento parcial, o que é tecnicamente nomeado “impressão”, aplicado ao algodão ou ao linho.

Se certificar a veracidade das origens é um debate que na atualidade pode gozar de pouca importância, discriminar as técnicas e compreender sua relação com a sociedade é o ponto de partida para as pesquisas na história do design: por essa razão, a identificação das técnicas é normalmente necessária à construção de novos argumentos.

Schoeser (2003) afirma que tanto a pintura quanto o tingimento de padrões ou a impressão (estampagem) são técnicas decorativas de têxteis com uma perspectiva vertiginosamente diferente das do trabalho com fios de cores diferentes, seja pelo entrelaçamento, seja pela sua aplicação na forma de bordados. “Elas [as técnicas de pintura, tingimento ou impressão] são uma resposta *para* o meio tanto quanto *a* base dele” (p. 134).

Os princípios físico-químicos que possibilitam a elaboração de estampas sobre superfícies têxteis, bem como a manutenção da cor em determinadas áreas após o uso e as lavagens, baseiam-se na ação dos mordentes, que “são substâncias químicas que regulam a tonalidade da cor e fazem a tinta permanecer” (REATH, 1925, p. 143).

9. Tecido indiano para o comércio exterior, estampado pelo método de blocos sobre algodão tinto. Gujarat, c. 1340-1380.
Fonte: V&A Pattern Indian Florals.

10. *Tecido ornamentado com a técnica ikat com origem na Ásia Central (c.1883).
Fonte: objeto IS 1366-1833 - Victoria & Albert Collection.*

Sendo aplicados antes, junto ou após o processo de estampagem e/ou tingimento, eles fazem com que o corante aplicado não se solte facilmente do tecido. Dessa forma, o domínio da técnica de estampar exige necessariamente um conhecimento químico aplicado bastante profundo, que varia conforme as técnicas e o tipo de ornamentação, bem como em função dos substratos têxteis e dos elementos corantes disponíveis. É praticamente impossível o desenvolvimento accidental dos princípios que regem a técnica e seus processos, afirma Reath (1925).

Existem apenas dois fundamentos de aplicação de cor em áreas pré-definidas (isto é, de formação de desenhos) sobre uma superfície têxtil, explica Schoeser (2003). Eles, por sua vez, determinam o tipo de expressão plástica possível e resultante:

A primeira, conhecida como 'shibori', mantém protegida toda a área com resistência 'física' tal como dobras, pregas, amarras e grampos (a última frequentemente é feita ao redor do arroz, sementes, galhos, pedras ou entre tábuas). O tie-and-dye (chamado *bahda* na Índia e *plangi* pelos malaio-indonésios), o *tritik* (protegendo a área com pontos costurados) e o ikat (no qual o urdume e/ou a trama a serem trançados são previamente tintos em áreas salteadas antes do tecimento) entram nessa categoria. O outro grupo de técnicas de desenho de superfície é direta ou 'aditiva'. O tecido é preso esticado, mas não com grande tensão, sem a necessidade de estar erguido ou de usar bastidores. Dedos, galhos, pincéis rudimentares ou outros objetos com superfície texturada com suficiente proeminência também são usados para elaborar desenhos e padrões complexos diretamente sobre o tecido, aplicando-se ocre disponível na terra ou secreções de frutas e vegetais. O batik, o uso de blocos e todas as formas de impressão mecânica e originadas pelo uso dessas ferramentas básicas [são exemplos desse grupo]. (SCHOESER, 2003, p. 134)

Joyce Storey (1974), por sua vez, divide em quatro os princípios de impressão de desenhos nos tecidos: por resistência (onde estão o *shibori/tie-and-dye* e o batik); por tingimento, com uso de mordentes que determinam a área de absorção do corante (equivalente ao que Schoeser também chamou de aditiva); por descarga, no qual uma cor preexistente é retirada pela ação de um alvejante; e finalmente o princípio direto, em que se supõe a aplicação da cor sobre o tecido, seja com o uso de pincéis (pintados), seja com o uso de moldes planos (estêncil) ou em relevo, como os blocos de madeira. Todas elas compõem o universo da estética que se associa à estamparia têxtil.

11. À direita, tecido ornamentado com a técnica tie-and-dye (shibori), produzido na Inglaterra em 1961.

Fonte: objeto CIRC 97-1962 - Victoria & Albert Collection.

12. Abaixo, tecido ornamentado com a técnica batik, produzido em Java no final do século XIX.

Fonte: objeto IS 131-1984 - Victoria & Albert Collection.

É possível que a ideia de depositar ou retirar cor dos tecidos tenha sido a primeira técnica a ser desenvolvida pelo homem para a ornamentação de têxteis dedicados ao vestuário (REATH, 1925). Embora no Oriente ela tenha sido comum a diferentes regiões, tecidos impressos e/ou pintados produzidos no continente americano, datam de antes do Império Inca (previamente ao século XIII) e são provenientes do Peru (REATH, 1925), podendo ter sofrido, segundo Schoeser (2003), alguma influência das rotas indianas. Acredita a autora que tanto incas quanto astecas seriam conhecedores do shibori ou tie-and-dye e ikat, processos que não permitem o acesso dos corantes a determinadas áreas, mas não dominariam a aplicação da cor no tecido para a formação do desenho em áreas determinadas.

Para haver estamparia ou tingimento eficientes, há, sem dúvida alguma, domínio sobre a extração da cor da natureza e também sobre seu processo de transformação em substância corante para sua posterior fixação no substrato têxtil. Isso inclui a extração da substância corante de plantas, insetos ou animais e da eliminação, por processo de purga, das ceras e resinas presentes na substância, o que é feito “por meio de uma série complexa de operações em soluções aquosas – maceração (corte e esmagamento), ebulição (pela fervura), fermentação – usando temperaturas controladas e acidez” (DELAMARE; GUINEAU, 2009, p. 34).

A estamparia exige ainda que diferentes cores sejam extraídas e aplicadas adequadamente – cada substrato têxtil exige um tipo de substância corante e mordente específica –, normalmente em sequências precisas, especialmente nos processos que se utilizam do mordente como substância reveladora do desenho, como é o caso do processo indiano.

Se a origem dos tecidos estampados, como anteriormente exposto, é incerta, a ideia de estampar com blocos dividindo a composição do desenho em partes, segundo as cores que o formam, é uma técnica de origem egípcia, já que a prática indiana, ao menos inicialmente, era a de criar contornos com um único bloco e preencher as diferentes cores a mão (PERCIVAL, 1923). Pelo que se sabe, foi esse o processo que inspirou o desenvolvimento da técnica da estamparia e de sua industrialização na Inglaterra e na França - como poderá ser visto a seguir -, tendo sido os portugueses os responsáveis pela sua “descoberta” quando visitaram a Índia em 1498 (ARKWRIGHT, 1835), ainda que, pelo menos desde os séculos IV ou V a.C., tenham sido estampados tecidos na Europa, especificamente pelos gregos.

13. À direita, blocos de impressão de tecidos em vista lateral e frontal

14. Acima, exemplo da separação da impressão em partes, contorno e preenchimento

Fontes: *Manual of Textile Printing* e acervo pessoal de fotografias.

Isso não significa, segundo Reath (1925), que o desenvolvimento do processo tenha sido grego, pois tanto o domínio dos egípcios no período Ptolomaico (323-30 a.C.) (DELAMARE; GUINEAU, 2009), quanto o contato com os chineses, inventores da xilogravura, podem ter contribuído para o desenvolvimento da técnica naquele local, apesar de os chineses não serem conhecedores do algodão antes do século XIII.

Na Ásia menor, um tecido de algodão estampado com blocos de madeira no século VI ou VII foi encontrado em uma tumba na Prússia, e alguns tecidos armênios também são conhecidos. Uma vez que os armênios eram tanto orientais quanto cristãos, era natural a relação entre o leste e o oeste. Seus tecidos estampados com a técnica da resistência, utilizados nos frontões dos altares do século XVII, com arquitetura bizantina nos desenhos, e barrados com flores e figuras persas e turcas, são uma ligação entre os tecidos estampados da Ásia e aqueles da Europa. (REATH, 1925, p. 144)

A prática da estamparia direta na Europa antes da Idade Média é pouco provável, segundo Percival (1923). Os romanos, afirma o autor, até então não conheciam qualquer processo de tingimento de fibras de origem vegetal ou animal e, por isso, substâncias para coloração utilizadas para outras finalidades tinham seu uso estendido aos têxteis a fim de produzir cópias baratas de tecidos ornamentados, procurando imitar desenhos gerados por processos de tecimento²⁰, como a seda e o brocado, sem ter, no entanto, características apropriadas a eles. Deve-se estimar, entretanto, a possibilidade de que o domínio sobre os gregos tenha lhes rendido o desenvolvimento dessas técnicas.

A partir do século XI, evidências materiais indicam que nos Mosteiros de Rhineland, na Alemanha, a técnica de impressão com blocos, com o objetivo de ser aplicada aos tecidos, começou a ser desenvolvida. Os primeiros desenhos também procuravam imitar brocados e sedas a partir, inclusive, da aplicação de tons metálicos obtidos por uma espécie de cola misturada ao pó de metal.

Segundo observam Delamare e Guineau (2009), as iluminuras medievais revelam diferentes níveis de tecidos não tintos, isto é, aqueles que apresentam várias tonalidades do marrom característico das fibras naturais utilizadas (que pode ir do quase branco a um bege bem escuro) e trazem também novas tonalidades. Podiam ser obtidos também diferentes tons de azul a partir da amora e da groselha; malvas foram retirados de moluscos marítimos e de fungos; flores e piaçava deram origem aos amarelos; outras flores e madeiras revelavam os vermelhos; castanhas e nozes, os marrons; e finalmente o *sumac*, uma espécie de tempero, e a noz moscada permitiam atingir os pretos. Na ocasião, a qualidade da cor era medida pelo seu brilho e intensidade além, obviamente, da estabilidade após o uso e as lavagens. A maioria das substâncias era trazida por mercadores da Índia, da Malásia, do Ceilão, da Pérsia e também do Brasil, especificamente o pau-brasil para a obtenção de variedades de vermelhos.

As padronagens obtidas pelo entrelaçamento dos fios seriam, então, referência mais próxima para o desenvolvimento da estamparia e seriam substituídas pelos tecidos estampados em um curto espaço de tempo. A mudança de gosto que atingiu a França e a Inglaterra é notada não só pela materialidade promovida pelo toque e pela leveza

20 Com fios tintos, tecidos com a utilização de técnicas adequadas, é possível obter tecidos plenamente ornamentados a partir de múltiplas possibilidades para o seu entrelaçamento, o que se denomina *woven design*. Em português, não existe um termo que substitua adequadamente essa expressão e, normalmente, a palavra padronagem é utilizada com essa finalidade, embora se refira também aos tecidos estampados.

15. *Retrato de Richard Sackville pintado por William Larkin (1616). Esse tipo de ornamento, caracterizado como brocado, constitui um woven design, imitado pelas estampas de origem europeia. O retrato apresenta, também, a voga da exploração do pattern nos tecidos, como importante elemento decorativo.*

Fonte: www.azerbaijanrugs.com. Acesso em 07.nov.2011.

do tecido de algodão, mas pelas cores e referências dessas novas estampas que se distanciaram das referências medievais.

Se anteriormente ao século XIV valorizavam-se, sobretudo, os tecidos pesados, como damascos, brocados e veludos (moda ibérica), a partir de então se difundiu uma moda mais leve de raiz francesa, que pôs em evidência a leveza da seda, do algodão e do linho. Charles II (1630-1685) era admirador da França e, por isso, foi incentivador das importações francesas, responsáveis pela difusão desse gosto na Inglaterra (THOMAS, 1924).

A entrada dos tecidos indianos na Inglaterra foi favorecida pela permissão de importação obtida em 1631 pela Companhia das Índias Ocidentais (PERCIVAL, 1923; THOMAS, 1924) e potencializada pela proibição de importação de tecidos franceses, que vigorava desde 1678 (ou 1676) que terminaria por completo somente em 1774. Não só a Companhia das Índias inglesa, mas também a francesa e a holandesa puderam negociar sedas, cálicos²¹, chintzes e musselinas em grande quantidade, difundindo o gosto por esses tecidos – primeiramente aos mais pobres, mas depois a todas as classes sociais – a ponto de, ao longo dos séculos XVII e XIX, pôr fim à moda dos tecidos com fio de ouro, “a glória da Inglaterra” (THOMAS, 1924).

Esses tecidos, que aliavam elegância a preço baixo, primeiramente foram utilizados no segmento da decoração dos lares, mas em seguida serviram à confecção de roupas para homens, mulheres e crianças, chegando a ser considerados “uma praga” (THOMAS, 1924). Em virtude do prejuízo financeiro que esse consumo causou às indústrias inglesas, William III (1650-1702), em 1700, acabou por proibir a importação de tecidos pintados ou impressos de algodão que, se num primeiro momento limitaram-se à ornamentação indiana, aos poucos desenvolveram um negócio na Índia que permitia, inclusive, a compra por encomenda de desenho:

Exemplos e pedidos eram então enviados para a Índia por meio de encomendas especiais com casacos de brasões e outros padrões europeus, assim como os desenhos eram enviados para a China para serem copiados na porcelana ‘Lowestoft’²². (REATH, 1925, p. 145)

21 Nome que também é dado aos tecidos estampados, em virtude de sua origem em Calicute na Índia.

22 Nome de cidade inglesa que, na metade do século XVIII, abrigou uma oficina artesanal com o mesmo nome e que produzia uma porcelana de alta qualidade, que é caracterizada pelo fundo branco e desenhos coloridos, mas com ênfase no azul e, numa primeira fase, com motivos orientais. Esta também foi produzida na China. Fonte: <http://www.lowestoftporcelain.com/history.htm>. Acesso em 09.mar.2011.

16. Madame de Pompadour, grande apreciadora dos tecidos estampados (chintz indianos), retratada por François Hubert Drouais (1763-1764) utilizando um vestido plenamente adornado com pintura manual. Fonte: National Gallery, Londres.

Tal movimento mercantil provocou a desvalorização dos tecidos ingleses, notadamente sedas e pesadas lãs que eram o seu principal produto até então, provocando o controle e a proibição de novas importações. Assim, segundo Thomas (1924), foi estimulado, pela necessidade, o desenvolvimento interno desse tipo de segmento já que, por si só, os atos governamentais não eram capazes de fazer retornar o gosto de consumo àquilo que os britânicos acreditavam ser *old fashioned*, como a produção de tecidos pesados.

Antes do desenvolvimento científico do século XVII e XVIII, a migração das técnicas de produção era possível pelo trabalho de intermediários, viajantes e artesãos que se deslocavam entre as regiões. Isso fez com que, além do gosto, a prática se transferisse da Índia para a Inglaterra e a França (GEKAS, 2007).

As primeiras manufaturas inglesas de algodão estampado se instalaram somente a partir de 1641 no entorno de Londres e, a partir do século XVIII, transferiram-se para o norte do país nas regiões de Lancashire e Yorkshire, pois essas áreas reuniam características importantes para o assentamento dessas indústrias (força motriz de água, energia de origem material e ferro), além de boas linhas de comunicação que permitiam a ligação com outras regiões do país para a aquisição de insumos e para o transporte da produção e das matérias-primas.

Durante aproximadamente cinquenta anos, a produção não foi nem muito expressiva nem muito significativa. A data oficial para o surgimento dessa indústria na Inglaterra passa a ser então o ano de 1690, quando uma pequena manufatura de estampar tecidos teve sua patente registrada e foi montada por René Grillet, um refugiado francês que chegou à Inglaterra com a revogação em 1685 do Édito de Nantes, documento assinado pelo Rei da França Henri IV em 1598, que concedia tolerância aos protestantes franceses. Apesar das inúmeras referências a esse contexto, é possível, pela descrição de outros autores citados por Thomas (1924), que o proprietário do negócio tivesse sido um católico romano obrigado a deixar a França não por questões religiosas, mas devido à proibição de produzir tecidos estampados em território francês, que vigorava desde 1686. Antes de chegar à Inglaterra, Grillet teria se instalado temporariamente na Holanda.

Thomas (1924) afirma que, antes dessa data, já havia tecidos sendo impressos na Inglaterra pelo menos desde 1676, “e isso é confirmado pela patente dada a um William Sherwin naquele ano pela invenção de uma nova e veloz maneira para

imprimir casimira, na qual a velha e verdadeira maneira de impressão da Índia ocidental permanece em tais tipos de gêneros” (p. 209). Percival (1923), por outro lado, revela uma curiosa patente anterior concedida a Jerome Lanyer em 1634, relacionada a uma máquina que produziria desenhos com a aplicação de uma cola que poderia fixar substâncias e gerar uma superfície com textura aveludada. São diferentes relatos que indicam que a estamperia começava a despertar na Inglaterra.

Toda a impressão inglesa, sem dúvida, era feita sobre tecidos de algodão importado ou linho, que poderiam ser trazidos da Holanda ou produzidos no país. Havia um problema de domínio de técnica de fiação que impedia a produção de tecidos de algodão na Inglaterra adequados à estamperia, e esse obstáculo só foi superado ao redor de 1750, quando os britânicos conseguiram produzir fios de algodão com suficiente resistência para a sua utilização na urdidura, a partir das invenções e dos aprimoramentos de filatórios, desenvolvidos primeiramente por James Hargreaves (1720-1778) e, mais tarde, por Richard Arkwright (1732-1792) (THOMAS, 1924). Elas teriam possibilitado a produção de fios adequados à produção de tecidos feitos inteiramente de fibras de algodão, assim como os originais indianos.

A expansão de manufaturas inglesas semelhantes, via de regra, aconteceu na forma de ampliação de um negócio de comercialização de tecidos lisos e estampados já em funcionamento. A importação de tecidos lisos para posterior beneficiamento foi, também, uma maneira encontrada de dar trabalho à população inglesa e manter as relações comerciais com a Índia não só pela compra dos tecidos, mas pela transferência de técnicas (ou de ideias) necessárias à boa impressão e que já era domínio daquele povo desde a mais remota antiguidade. A questão relativa à permanência das cores após as lavagens ainda era o grande desafio a ser superado, já que, de acordo com as descrições dos produtos obtidos, fica claro o desconhecimento inglês acerca dos processos químicos necessários ao desenvolvimento e à fixação das cores, o que ainda seria um problema durante algumas décadas (THOMAS, 1924).

Essa deficiência seria superada apenas a partir de 1742, quando um missionário francês que esteve na Índia aproximou-se da técnica de impressão em todas as suas etapas. Padre Courdoux publicou os segredos para a impressão de tecidos desenvolvida pelos indianos e que, na verdade, não era muito diferente do processo descrito por Plínio em relação aos egípcios (PERCIVAL, 1923). Segundo o autor, o religioso teria afirmado que

tanto os trabalhadores quanto os cientistas europeus não tinham conseguido alcançar as cores e a sua estabilidade nos tecidos como os indianos, pois não possuíam as mesmas substâncias corantes nem tampouco a sua água, insumo auxiliar na preparação das tintas para o tingimento e a pintura. No entanto, o domínio da técnica foi insistentemente perseguido pelos ingleses, que viam na estampa de tecidos mecanizada, que utilizava técnicas de ornamentação velozes e permitia a repetição interminável dos desenhos, um modo de promover lucros incriveis aos fabricantes (CARDOSO, 2004).

O desenvolvimento da técnica de estampar tecidos também havia sido estimulado na França em função do gosto pelas mercadorias indianas. Embora o surgimento da estampa naquele país seja semelhante ao percurso inglês, sua implantação, entretanto, foi mais planejada do que na Inglaterra: “Ela [a indústria] foi possível graças à instalação de uma colônia de armênios em Marselha, onde foi criado um porto-franco por Colbert²³ (1619-1683) em 1669. E nasceram os primeiros *indiennes provençales* comparáveis aos *chafarcanis* vindos do Levante” (RENAU, 2000, p. 62) que, por sua vez, eram inspirados também nos tecidos indianos:

Desde o século XVII, mas particularmente no XVIII, os tecidos indianos começaram a tornar-se moda no império otomano e, pelo menos para a camada mais alta, produtores otomanos começaram a imitar os tecidos indianos. O *chafarcani* era tecido e impresso na maioria das vezes em Diyarbakir, no Kudişan, dando fim à velha produção têxtil localizada nos centros iranianos e de Mosul. E a maioria destas técnicas viajou com os mercadores armênios do Irã, especificamente de Nova Julfa, o subúrbio de Isfahan, um assentamento de artesãos e mercadores armênios do século XVII. (GEKAS, 2007, p. 12)

Segundo Raveux (2008), o aprimoramento da estampa e dos negócios decorreu de condições específicas favoráveis, relativas tanto à habilidade industrial, que abrange a capacidade de absorver as técnicas orientais e de estruturar-se para a produção, quanto à habilidade comercial, que diz respeito ao desenvolvimento de expansão dos negócios para além do território de produção.

Como o interesse popular pelos tecidos estampados foi equivalente, em alguns aspectos concretos, ao cenário inglês, as indústrias de lã e de seda francesas sentiram-se igualmente ameaçadas. A partir de 1686, desse modo, a decisão legislativa oscilou entre a proibição e a permissão das importações, da produção local e até mesmo do uso de tecidos estampados.

23 Jean Baptiste Colbert, que serviu ao estado de 1665 a 1683, foi ministro de finanças francês da corte de Luís XIV.

17. *Madame Moitessier*, por Jean-August Dominique Ingres (1856). Nesta obra Ingres apresenta a moda do período, atualizando a obra que tinha sido iniciada muitos anos antes. O detalhamento do tecido, onde a padronagem se acomoda ao panejamento, traduz a importância que a roupa tem para o artista na construção de seu retratado. Fonte: National Gallery, Londres.

18. Gravura que retrata oficina de impressão de tecidos por blocos na Inglaterra.

Fonte: *Manual of Textile Printing*.

Segundo Reath (1925), uma vez que a França está próxima de países nos quais não havia proibição de qualquer espécie à fabricação, ao uso ou ao comércio de tecidos estampados, as pressões para a nulidade dos embargos, bem como a informação sobre a moda, eram bem mais fortes que na Inglaterra. Ao mesmo tempo, verificou-se que internamente, dada a existência dos portos livres, tanto a fabricação clandestina quanto o contrabando seriam bem mais difíceis de serem controlados. É nesse contexto que começou a desenvolver-se a estamparia típica provençal.

Para Renau (2000), todas essas medidas, aliadas à revogação do Édito de Nantes – que fez com que os profissionais impressores imigrassem, sobretudo para a Suíça –, atrasaram a indústria francesa de impressão de tecidos. Durante o século XVIII, afirma Renau (2000), a Suíça era um centro de ideias novas no âmbito político e científico e, dado o período de proibições inglesas e francesas, foi beneficiada e tornou-se grande fornecedora de tecidos estampados para o mercado de contrabando. O algodão a partir de então expandiu seu mercado, e os tecidos eram produzidos também na Alemanha, Áustria, Holanda, Bélgica e Itália (REATH, 1925).

Os tecidos estampados produzidos na Inglaterra à moda indiana se chamavam *londrinianna*, e os produzidos na França, *indienne*. Para o público consumidor, no entanto, muitas vezes era-lhes informado que a procedência continuava a ser oriental, dado que essa origem era sinônimo de qualidade e beleza.

Tanto nas manufaturas inglesas quanto francesas, como visto, primeiramente foi utilizado o antigo método de impressão:

[...] com blocos de sicômoro [madeira da figueira] com 10 polegadas de largura por cinco de comprimento, com uma superfície na qual o padrão era cortado em relevo [...]. No outro lado do bloco havia uma alça, pela qual o impressor segurava o bloco: a superfície era pressionada sobre o tecido esticado sobre um recipiente contendo a cor e, em contato com a cor, ele era saturado por ela e então era colocado sobre a peça de tecido (eram verificados os pontos de registro do bloco para que o impressor aplicasse com exatidão), e pressionasse com um martelo de ferro. Então a figura era impressa sobre o tecido; uma cor somente podia ser usada uma vez e se outras cores eram necessárias para completar o padrão, era necessário repetir a operação com diferentes blocos. (ARKWRIGHT, 1835, p. 264-265)

O sistema pode parecer simples, mas Percival (1923) dedica-se um pouco mais a descrever as dificuldades encontradas por esses empreendedores para a reprodução de tecidos que se assemelhassem aos originais indianos. A recolocação do bloco de impressão, no local adequado para o perfeito encaixe e com a mesma pressão anteriormente aplicada sobre o tecido, era a operação mais difícil de ser executada. Usavam-se como guias alfinetes cravados ao redor do bloco, indicando a próxima posição, mas o processo ia tornando-se mais complexo à medida que o tecido encolhia em decorrência de ser mergulhado em sucessivas lavagens para a precipitação²⁴ da cor, já que os tecidos eram ornamentados com corantes (substâncias solúveis em meios aquosos e que penetram nas fibras) e não com pigmentos (substâncias corantes insolúveis que, misturadas com óleos ou outros compostos, podem se tornar espécies de pastas que se depositam sobre as fibras como uma pintura).

Pelos extensos relatos encontrados, afirma Thomas (1924), os trabalhadores envolvidos no processo de produção dos tecidos estampados eram desenhistas, gravadores, impressores, jornaleiros, preenchedores, assistentes e clareadores.

24 Chama-se *precipitação* o processo de revelação da cor desejada, depois da lavagem do tecido ou de outro processo qualquer, quando se liberam determinadas substâncias durante a oxidação ou se entra em contato com outras necessárias ao aparecimento da cor.

Os *desenhistas* inventavam os padrões, obviamente copiando os *chintzes* indianos, para que os desenhos ingleses fossem os mesmos que aqueles provenientes do Masulipatão. A árvore da vida, o pavão, as cobras, os bambus, todos eles calcados sobre o *chintz* da Índia. Os gravadores gravavam na madeira para o uso dos impressores. Os *impressores* faziam a primeira impressão em qualquer cor. Os *jornaleiros* renovavam e reimprimiam velhos cálicos e linhos e, seu trabalho, era dito 'encorajava os serventes a roubar seus senhores e suas senhoras para alterar pela impressão tornando os tecidos desconhecidos'. *Preenchedores*, em sua maioria mulheres, aplicavam as cores de acabamento [internas aos motivos]. Os *assistentes* eram meninos e meninas que auxiliavam os impressores. *Clareadores* alvejavam os tecidos e não eram diferentes dos trabalhadores por jornada. Somente as três primeiras classes tinham qualquer tipo de treinamento; e todos eles não eram treinados em um processo especial. Todos esses trabalhadores trabalhavam apenas oito ou dez meses no ano. (p. 211, grifos nossos)

Estando as manufaturas estabelecidas e o mercado de tecidos estampados movimentado, a história registra, também, grande interesse no desenvolvimento de meios de mecanizar a produção de tecidos estampados, a fim de aumentar a velocidade de produção e a uniformização da qualidade do produto. Lembrando que, tanto no que tangia à fiação quanto a tecelagem, as fábricas encontravam-se a pleno vapor. É possível imaginar que o mesmo poderia ocorrer com o segmento de estamparia, cujos produtos, com grande valor estético, poderiam ser bem mais explorados.

Alguns processos de mecanização, hoje considerados transitórios, vinham sendo experimentados. Na Alemanha, os rolos de madeira foram desenvolvidos em 1699 e o equipamento mecanizado na França em 1800, sem obter muito sucesso. Placas de cobre gravadas com a técnica do *intaglio*²⁵ também foram usadas para a obtenção de estampas em tecidos ao redor de 1750, trazendo uma nova perspectiva ao desenho, que poderia ser mais delicado devido ao processo de gravação, mas sem obter a velocidade de produção desejada. Somente em 1834, finalmente, desenvolveu-se uma máquina que logrou razoável sucesso: a *perrotine* (STOREY, 1974).

Esse equipamento foi inventado pelo francês Louis-Jerome Perrot e baseava-se na mecanização do processo de imprimir, mantendo os mesmos blocos como matrizes. O grande benefício da invenção – ainda que o uso do equipamento tenha sido restrito praticamente ao território francês – refere-se à economia do tempo de processo produtivo, mas não se pode esquecer a sua interferência sobre o produto.

²⁵ A técnica que consiste em cobrir o cilindro polido com uma camada fina de verniz, no qual o desenho é traçado com um diamante. A seguir, o verniz é removido com a imersão do cilindro na água-forte e as partes expostas são corroídas/gravadas.

Segundo Storey (1979), essa máquina, além de aumentar em 250% a velocidade da produção de tecidos estampados, “preservou as características do trabalho (desenhos pequenos e repetição)”, “deu certa regularidade à repetição” e “promoveu o melhor registro das cores” (p. 50), isto é, o encaixe quase perfeito entre as diferentes cores da estampa.

A máquina de estampar, que definitivamente revolucionaria o processo de impressão pela sua qualidade e agilidade, funcionava com o princípio do baixo relevo. Ela foi patenteada na Inglaterra, na região de Lancashire, entre 1785 e 1788. Tal máquina permitia que uma peça de tecido fosse impressa e seca em dois minutos (PERCIVAL, 1923).

19. Gravura que retrata máquinas de estampar rotativas que funcionaram com o princípio do baixo relevo.
Fonte: The cotton manufacture.

Segundo Arkwright, ela assim foi descrita:

Um cilindro de cobre polido, com vários pés de largura [...], e três ou quatro polegadas de diâmetro é gravado com um padrão ao redor de sua circunferência continuamente. É colocado então horizontalmente sobre pressão e, rotacionando, a parte baixa da circunferência passa sobre a matéria colorante que é removida da superfície do cilindro exceto da parte gravada, por uma lâmina de aço flexível, colocada em contato com o cilindro e reduzido [...]. A cor

fica então somente na área gravada, a peça de cálico ou musselina é colocada abaixo da superfície do cilindro, que gira na mesma direção e imprime o tecido [...]. Dois, três, quatro e até cinco cilindros podem ser usados ao mesmo tempo na pressão, e cada cilindro é gravado com uma diferente porção do padrão e é entintado com uma diferente cor. (1835, p. 265-266)

A máquina imprimia a seis cores e realizava o trabalho de 40 impressores. O aprimoramento desse tipo de equipamento foi tão rápido que, no final do século XIX, era comum, na Inglaterra, máquinas que imprimiam com dezesseis cores (CIBA REVIEW 125, março, 1958).

A altíssima produção com excelência de reprodução, contudo, via-se ainda prejudicada pelo lento processo de gravação de matrizes com ferramentas manuais (o que poderia durar meses), limitando a variedade de desenhos oferecidos ao mercado. Assim, a alta qualidade das matrizes de impressão – que diz respeito ao detalhamento do desenho, ao controle do registro, ao aumento do número de cores e também à ampliação da área do módulo de repetição (o *raporte*²⁶) – não pôde ser plenamente aproveitada enquanto a mecanização da gravação também não foi possível, já que essa etapa demandava delicadeza e precisão comprometidas nos processos manuais. Assim, a mecanização dessa etapa também era necessária e possível, o que já ocorria com a produção de blocos que se utilizava da estereotipia²⁷. Teria sido por essa razão, segundo Storey (1979), que o sistema de impressão por rolos não se expandiu rapidamente: em 1840, na Grã-Bretanha, existiam 516 máquinas de estampar com rolos contra mais de seis mil mesas nas quais se imprimia com blocos.

Se já havia sido difícil a elaboração de matrizes planas por métodos mais eficientes, no caso dos equipamentos que funcionavam com rolos, a dificuldade ampliava ainda mais. Somente em 1808, também na Inglaterra, por meio da adaptação da técnica que gravava papel-moeda, os rolos de cobre foram gravados com a precisão esperada.

As etapas são: o desenho é executado em uma medida que permita seu encaixe exato no cilindro; esse padrão é gravado em um pequeno cilindro de três polegadas de largura e uma de espessura, sendo levemente amolecido ou descarbonizado para possibilitar o corte. O aço é então temperado ou endurecido e pela pressão com outro cilindro de aço amolecido um fac-símile é feito em relevo. O segundo cilindro é então endurecido da mesma maneira e assim sucessivamente. (ARKWRIGHT, 1835, p. 267-268)

26 Chama-se *raporte*, do francês *rapport*, a unidade completa de repetição de um *pattern*. Assim como o termo *pattern*, a etimologia da palavra conduz ao pai, isto é, ao modelo para ser repetido.

27 Técnica de produção de moldes vazados que permite a reprodução em série de estampas ou gravuras, a partir de um molde inicial preparado manualmente.

Em 1854, esse processo passou a ser substituído pela gravação pantográfica, bem mais veloz e eficiente. O desenho original era produzido e gravado no plano por processo manual em placas de zinco e, a seguir, o profissional gravador deslizava o pantógrafo pelos sulcos, transferindo a informação diretamente para uma máquina que acomodava o cilindro virgem para a sua gravação. Essa máquina possuía muitas pontas secas conectadas a um único pantógrafo e, por isso, gravava simultaneamente o raporte da estampa, por toda o comprimento e perímetro do cilindro.

Esse processo, junto com a gravação em *intaglio*, foi sendo melhorado com o passar do tempo. Ao final do século XIX, desse modo, já não havia qualquer limitação operacional na criação de desenhos a serem estampados: a alta produtividade e qualidade de reprodução estavam garantidas pelos processos de gravação e impressão.

Simultaneamente ao desenvolvimento da gravação e da mecanização da impressão, ocorreu a necessidade de melhorar as cores de impressão, disponibilizando-as em maior quantidade, barateando-as, adaptando-as às diferentes fibras, melhorando sua capacidade de fixação e também aumentando seu espectro. Os corantes e pigmentos começaram a ser sintetizados em laboratórios somente após 1850, potencializando a expressão dos tecidos estampados (DELAMARE; GUINEAU, 2009). A França liderou essas pesquisas e desenvolvimentos, tendo sido seguida pelos alemães e ingleses.

Tardou em haver inovações nos processos e na tecnologia da estampa. A fotogração, como experiência decorrente da fotografia, vinha sendo testada desde meados de 1870 para a geração de matrizes (CIBA REVIEW 125, março, 1958), mas somente em 1926 a *screen-printing* ou serigrafia, técnica que revolucionaria a estampa têxtil no mundo, passaria a ser utilizada com finalidade comercial. Para Storey (1974, p.107), essa foi a maior contribuição do século ao desenvolvimento da estampa têxtil, sendo que a sua capacidade de transportar os traços de qualquer tipo de desenho “transformou as características do design na moda e nos tecidos de decoração em toda a Europa”.

A serigrafia, apesar de ser um método permeográfico, ou seja, que obedece ao princípio da permeabilidade da matriz de impressão, não necessariamente é derivada, historicamente, da estampilha ou estêncil. Consiste “em obstruir, num tecido de seda estendido num caixilho, como um bastidor de bordar, as zonas que não devem imprimir” (FERREIRA, 1994, p. 132-133), e, quando a substância corante é depositada sobre ele, a figura é impressa pela passagem da tinta pela área não vedada.

20. Estampa de Raoul Dufy impressa com a técnica da serigrafia.
Fonte: <http://blog.fidmuseum.org>.
Acesso em 01.abr.2011.

21. Exposição de tecidos estampados pela Liberty realizada na própria loja em Londres (2009). Estas estampas com flores miúdas são características da segunda metade do século XX.
Fonte: acervo pessoal.

Inicialmente as áreas eram determinadas por filmes de recorte,

“onde prepara-se uma espécie de estêncil por meio de camada de nitrato de celulose depositada em papel. Recorta-se a camada, tendo o cuidado de não atingir o papel, se transfere essa película para a tela de seda, que vai ser o estêncil real” (FERREIRA, 1994, p. 133).

Mais tarde, desenvolveram-se os processos fotomecânicos, nos quais se fotografavam separadamente cada filme conforme a cor a ser impressa (em cores puras ou em quadricromia).

Deve-se salientar que, por mais que à impressão seja atribuída a potencialidade expressiva do meio, foi a alteração do processo de gravação de matrizes que, ao possibilitar a captação de qualquer variedade de traços, promoveu o surgimento de novas ideias aos tecidos estampados. Por meio de um processo fotográfico que capta as imagens e gera as matrizes de impressão, as limitações dos desenhos, pela primeira vez, estão muito mais relacionadas aos aspectos econômicos e produtivos do que aos técnicos ou expressivos. Foi essa tecnologia que fez com que muitos artistas plásticos se interessassem pelo design têxtil a partir da terceira década do século XX. Pela mesma razão, ainda, a técnica foi largamente utilizada no segmento de decoração de interiores, numa espécie de parceria com a arquitetura moderna.

Todas as mudanças ocorridas não são decorrentes de causa única. Ao redor dos anos 1930, o ambiente urbano que se desenvolvera desde a passagem do século no Ocidente já frutificava com a expansão das redes de comunicação e de transporte, das atividades de lazer, da consolidação do comércio como atividade social. Nesse caso específico, os ambientes de compras e, em especial, as lojas de departamento foram responsáveis por difundir gostos e estilos diferentes, ou seja, pela primeira vez o consumidor teve acesso à multiplicidade de ideias. Desse ambiente favorável, surgiram os primeiros designers ou marcas de design têxtil célebres como a *Liberty* e o *Omega Workshops* em Londres, o *Atelier Martine* em Paris entre outros. Também teve início a associação da estamparia têxtil com o universo da moda, como foi o caso do estilista francês Paul Poiret (1879-1944), que encomendava estampas aos seus designers preferidos como Josef Hoffmann (1870-1956) e Dagobert Peché (1887-1923), por exemplo (SCHOESER, 1986).

22. Acima, vestido com tecido estampado desenhado por Paul Poiret.

Fonte: <http://viennatextiles.blogspot.com>. Acesso em 20.jan.2011.

23. Acima à direita, a estampa desenvolvida por Dagobert Peche utilizada no vestido.

Fonte: <http://viennatextiles.blogspot.com>. Acesso em 20.jan.2011.

24. Ao lado, máquina de estampar a quadros com a técnica da serigrafia.

Fonte: Manual of textile printing.

Apesar do potencial expressivo da serigrafia, o processo de produção, mesmo quando mecanizado, não podia ser considerado muito produtivo, já que dependia da movimentação e do deslocamento dos quadros para a impressão de toda a largura dos tecidos. Em 1954, foi patenteada a máquina que funciona com cilindros microperfurados, isto é, que condensa a técnica da serigrafia (do ponto de vista do processo de gravação das matrizes e da permeografia) com a dos cilindros (pensando o mecanismo de impressão).

Os cilindros de níquel/metais galvanizados equivalem aos rolos de cobre dos processos anteriores, só que, dessa vez, são constituídos por uma superfície que reproduz uma trama e que corresponde às telas serigráficas, tendo áreas previamente vedadas por processos de gravação fotomecânica. Ainda que existam outros processos de impressão, tal tecnologia somente foi superada, como potencialidade expressiva e produtiva, no início do século XXI pelos sistemas de impressão digital.

25. *Máquina de estampar com cilindros microperfurados.*
Fonte: catálogo de produtos Stork.

Não só em equipamentos de estampar, contudo, a estamparia evoluiu. Na segunda metade do século XX, o universo de matérias-primas já era amplo, e o de equipamentos e recursos tecnológicos também. A indústria têxtil mundial acumulou sucessivos avanços técnicos, o que proporcionou, em termos estéticos específicos no segmento de estamparia, ganhos importantíssimos. O desenvolvimento da indústria química, que tanto promoveu o surgimento de novas matérias-primas (viscose, poliamida, poliéster e acetato) quanto de corantes e pigmentos, impulsionou continuamente a estamparia, ainda que nessa época houvesse uma significativa ampliação do *woven design*, isto é, da exploração das fibras e das técnicas de tecimento, em virtude da influência das ideias funcionalistas que acabaram por migrar, inclusive, para a criação dos tecidos.

26. *Pipes* (1977), designer anônimo, produção norte-americana.
Fonte: Twentieth Century Textiles.
27. *Mandarin*, criado por Linda Harper para Hull Traders (1967)
Fonte: Twentieth Century Textiles.
28. *Monaco*, criado por Peter Perritt para Textra Fabrics (1970)
Fonte: Twentieth Century Textiles.
29. *Elephants*, criado por Neils Bradburn para Heal's (1976).
Fonte: Twentieth Century Textiles.
30. *Lunar Rocket* criado por Eddie Squires (1969).
Fonte: objeto CIRC.45-1970 - V ictoria & Albert Collection.
31. *Shimmy* criado por Natalie Gibson (1967).
Fonte: objeto CIRC.1224-1967 - V ictoria & Albert Collection

Os mercados de consumo de tecidos estampados após a II Guerra (1939-1945) cresceram e diversificaram-se, atendendo à moda e à decoração de interiores. O tipo de negócio empresarial também mudou drasticamente, e a maioria das pequenas empresas ou desapareceram ou foram incorporadas a outros negócios, ao ponto de, já na década de 1980, 60% do mercado consumidor de tecidos ter seu abastecimento provido por apenas dez empresas globais de origem inglesa ou norte-americana (SCHOESER, 1986).

Nesse ambiente dinâmico, cujo maior interesse mercadológico concentra-se no mercado de massa, qual a linha estilística prioritária para os tecidos estampados? O que é possível afirmar em termos de design de tecidos estampados no mundo Ocidental para mais tarde incluir o Brasil nesse debate?

Primeiramente deve-se considerar que, ao adentrar a década de 1950, as informações sobre a moda foram em grande parte difundidas pelos meios de comunicação de massa, extremamente beneficiados pelas tecnologias de exibição e reprodução de imagens coloridas. Vivia-se uma época de ampliação de consumo criada artificialmente, principalmente por mecanismos de ampliação do crédito e de estímulo à renovação material, planejados para manter em funcionamento o crescimento econômico, sobretudo dos Estados Unidos. Nesse contexto de uma economia baseada no consumo, houve a necessidade de estabelecer sistemas de troca de mercadorias contínuos (CARDOSO, 2004), o que justifica a multiplicidade de ideias em qualquer campo e, em especial, no da moda e da decoração, lugares onde é possível personificar o que havia sido constantemente homogeneizado pela massa.

O mercado de estampados não estava mais focado somente nos tecidos de algodão, sendo grande o volume de produção de tecidos sintéticos, sobre os quais as estampas ganhavam brilho e cor intensos, potencializando sua força expressiva. Afirma Schoeser (1986, p. 50) que a grande variedade de tecidos disponíveis na década de 1950 não é mais encontrada atualmente.

De todo tipo de informação e conhecimento, nutriu-se a criação de estampas nas décadas seguintes. Além dos florais, que jamais abandonaram a indústria têxtil, sobretudo a de tecidos de algodão, o conhecimento científico sobre estruturas moleculares, por exemplo, foi criada e divulgada pelo *British Pattern Group no Festival of Britain*²⁸ em 1951. Havia também o interesse pelo modernismo e funcionalismo, que deu lugar a criações que, no senso comum, podem ser descritas simplesmente como abstratas, modernas ou geométricas.

28 Evento que celebrou o centenário da Grande Exibição de 1851.

Outra vertente apostou em linguagens primitivas, folclóricas ou artesanais – e, portanto, bem mais simbólicas –, transferindo para o universo dos estampados as superfícies típicas de outras técnicas de tecimento ou até mesmo de outros materiais. Finalmente, quase que como o oposto dessa atitude natural, o universo gráfico têxtil foi invadido também pela *pop-art*, responsável por trazer para os têxteis a crítica e a sátira sobre objetos familiares e a massificação dos valores e, ao mesmo tempo, identificou-se com o mercado consumidor dos jovens, que até então não dispunham de produtos que com eles se identificassem.

Desenvolvimentos posteriores

32. Impressora digital para tecidos produzida pela Stork.
Fonte: catálogo de produtos Stork.

A primeira etapa de digitalização da estampa têxtil ocorreu no momento do desenho, também chamado arte-final. Em meados dos anos de 1980, no Brasil, os *softwares* gráficos comerciais passaram a substituir o desenho manual (parcial ou integralmente), a separação cromática e também a impressão de fotolitos para a gravação das matrizes. Por mais que essa tecnologia possa ser considerada um avanço significativo para o segmento (permitiu, por exemplo, a separação da quadricromia sem intervenção manual), do ponto de vista estético, trouxe poucos avanços, sendo o mais relevante o alcance da precisão técnica que é possível obter.

Atualmente, além da utilização dos computadores durante a criação e execução do projeto, a indústria têxtil dá um novo passo e começa a utilizar máquinas de estampa que abdicam das matrizes analógicas de impressão. A digitalização direta da etapa de

impressão possibilita a realização de linguagens expressivas, antes inalcançáveis com os processos anteriores, e viabiliza a realização de novas propostas de criação.

Fundamentalmente, o processo intitulado impressão digital opera com a transmissão de informações referentes ao desenho do computador diretamente para a impressora do tipo *inkjet*: os dados são recebidos pelos cabeçotes de impressão por via digital e o depósito de tinta em áreas específicas e demarcadas (correspondentes ao desenho) do tecido é imediato. Dado que o funcionamento da estampagem utiliza o sistema de *process color*, ou seja, mistura as tintas presentes nos cabeçotes em porcentagens interpretadas pelo equipamento, suprima-se qualquer limitação de desenho que não se deva à largura do tecido ou à capacidade de armazenamento de dados (nos quais todas as informações relativas ao desenho estão guardadas). Assim, pode-se afirmar que as possíveis restrições das impressões, se analisadas esteticamente, são decorrentes apenas da tecnologia eletrônica e não se relacionam com as características do processo físico de impressão (o sistema de depósito de tinta sobre o substrato). Esse mecanismo traz novidade em relação aos processos produtivos antecedentes, quando a materialidade das matrizes e seu fundamento de reserva e transferência de cor determinava grande parte da estética resultante dos tecidos impressos.

33. Imagens de desfile da designer Mary Katrantzou que se utiliza da impressão digital e do engineered design para a criação de seus modelos.
Fonte: www.patternpeople.com.
Acesso em 01.abr.2011.

TÉCNICAS DE GRAVAÇÃO E TECNOLOGIAS DE IMPRESSÃO

Diagrama 2: Técnicas de gravação e de impressão de tecidos.

Fluxograma de trabalho e processos de impressão

Os processos de gravação e de impressão, à medida que foram se transformando, alteraram substancialmente o fluxograma de trabalho do designer ou do profissional responsável por desenvolver os padrões para os tecidos. Isso porque, considerando a necessidade de executar a prova, na qual são verificados os encaixes, a qualidade do desenho, entre outras questões, o retrabalho, se necessário, podia exigir ou não que todo o desenvolvimento recomeçasse.

Nos processos totalmente mecânicos, a não aprovação da prova de impressão exige que o desenho seja corrigido, nova gravação feita e ainda que nova prova seja executada, repetindo-se esse processo tantas vezes quantas forem necessárias.

Quando se trata de processo fotomecânico, ou seja, com a gravação das matrizes por meio de fotografia, embora, em termos de etapas, o processo também tenha que ser recomeçado, ele é muito facilitado porque a gravação fotomecânica é bem mais fácil de ser executada.

A digitalização das provas, de certa maneira, deu mais velocidade ao processo de desenvolvimento e de execução de provas por poder substituir, em teoria, a gravação de matrizes ainda não aprovadas. A correção dos desenhos, podendo ser feita antes da gravação por meio da cópia digital (normalmente impressa em impressoras para papel), permite a alteração e a aprovação dos desenhos de maneira mais ágil. Por fim, o processo inteiramente digital permite não só a execução de provas nos tecidos, o que dá um grau elevado de confiabilidade à aprovação de novos desenhos, mas também um aumento muito grande da velocidade de trabalho, exigindo alto desempenho do designer de tecidos.

1. PROVA ANALÓGICA + IMPRESSÃO ANALÓGICA

2. PROVA DIGITAL + IMPRESSÃO ANALÓGICA

3. PROVA DIGITAL + IMPRESSÃO DIGITAL

Diagrama 3: Fluxogramas de produção segundo as técnicas de gravação e impressão.

Considerações finais sobre os meios de produção e as linguagens de expressão

Os meios de produção de imagens, como se sabe, alteram profundamente os modos de percebê-las e, portanto, os seus significados. Por essa razão, as técnicas utilizadas para a gravação de matrizes de estampa de tecidos são muito importantes para a configuração de seus sentidos.

Os métodos de elaboração de matrizes com raiz artesanal, embora tenham sido mecanizados, preservaram a expressividade dos traços característicos das ferramentas de incisão da madeira ou do metal até a utilização da fotogravura em conjunção com o *silk-screen* no final da década de 1920. Mesmo com a informatização e digitalização do desenho ao redor da década de 1980, a gravação de matrizes, ainda analógica, não expandiu as possibilidades em termos de expressividade. Nova alteração nessa linguagem só foi vivenciada muito recentemente, há cerca de dez anos, com o advento da estampa digital e a transformação de matrizes analógicas em matrizes digitais. Isso possibilitou, de certa forma, a ilusão do “tudo é possível” em termos de criação para a estampa têxtil, já que muitas das limitações expressivas deixaram de existir.

Observando, assim, o desenvolvimento da estampa têxtil e dos processos de impressão industrial desde o seu surgimento até os dias de hoje, é possível reduzir a natureza das imagens produzidas a três tipos fundamentais, utilizando, para isso, os conceitos desenvolvidos por Júlio Plaza (1991) e Lúcia Santaella (1997). As imagens artesanais ou pré-fotográficas, para existirem, dependem da habilidade do homem em executá-las com a utilização de seus meios cognitivos e de suas habilidades motoras, incluindo o domínio de ferramentas; as imagens industriais ou fotográficas, cuja produção depende da existência de um mecanismo de produção de imagens entre o homem e o objeto e que necessitam de referentes (como a câmera fotográfica, por exemplo); e finalmente as imagens pós-industriais ou pós-fotográficas, geradas por sistemas de produção de imagens que não necessitam de referentes, como os *softwares* gráficos e computadores que os atualizam, por exemplo. Julio Plaza (1991), nesse sentido, detectou que as artes se transformam pela influência de seus meios de produção, que passam a atuar como determinantes dos procedimentos do processo criador e também das formas resultantes.

Assim, o batique, o *tie-and-dye*, o estêncil e até mesmo a impressão por carimbos correspondem à primeira classificação e, por essa razão, sua expressividade os vincula à habilidade humana pessoal. Já o *silk-screen* permite separar pela primeira vez o criador do gravador de matrizes, e essa matriz pode recuperar qualquer espécie de traço, não havendo determinação plástica do traço em função das ferramentas de gravação das matrizes. Só a impressão digital – uma vez que não mais ocorre a produção de matrizes, mas de equipamentos que permitam a múltipla produção de imagens que recuperam diferentes expressividades (e inclusive a linguagem digital) – é que rompe definitivamente o vínculo entre as características expressivas das matrizes ou de suas ferramentas de gravação com a estampa resultante.

A ornamentação em debate: no tempo, o fazer e a crítica

Os tecidos estampados resumem a aplicação do ornamento nos substratos têxteis. Antes mesmo da aplicação industrial da técnica, momento no qual o ornamento foi fortemente combatido pela crítica da arte e do design, os ornamentos tecidos e bordados procuravam corresponder aos preceitos da ornamentação, na maioria das vezes sustentados pelos estudos e pela crítica da Arquitetura.

O ornamento têxtil, a partir dos anos 1930, trilhou seu próprio caminho, tornando-se independente e, muitas vezes, aproximando-se das Artes Plásticas. Mais recentemente desenvolveu sua própria linguagem que inclui pressupostos espaciais da arquitetura, expressivos das artes e linguísticos das áreas de comunicação visual, entre elas a moda.

34. Exemplo de adaptação da ornamentação à forma, com áreas de maior e menor interesse. A cena principal está na área de destaque do jarro.
Fonte: Problemas de estilo.

35. Demonstração do desenvolvimento dos cantos e ideia de moldura para a área central.
Fonte: Problemas de estilo.

A ornamentação como problema

Gottfried Semper (1803-1879) publicou em 1861 sua teoria, denominada posteriormente de doutrina tecno-material, de que pontos de conexão entre distintas artes são decorrentes do compartilhamento de técnicas e materiais. Ainda que visivelmente focado no procedimento artístico, esse argumento demonstra que seu foco recaía sobre o resultado, isto é, tentava desvendar os procedimentos que levam o homem a buscar e a encontrar materiais e ferramentas que lhe permitam alcançar um resultado que tem em mente, ou seja, seu projeto.

Semper (1992, p.51) afirma que “não há dúvida que o primeiro princípio do estilo se consolidou no interior desta técnica artística [a têxtil]”, pois esta é primitiva e, com exceção da cerâmica (que pode ser concomitante), todas as demais se desenvolveram depois dela. Não só isso, mas tais formas “teriam sua origem não diretamente na mimese da realidade, mas nas possibilidades oferecidas pelo tipo de urdume utilizado, ou pelo uso do torno e da incisão em sua forma mais simples e eficiente” (RIEGL, 1980, p. X).

Em 1893 (data original da publicação referenciada), Alois Riegl (1858-1905) contestou tais proposições e procurou comprovar a independência das formas dos ornamentos dos meios materiais ou das técnicas de sua elaboração. Para tal, apurou elementos que evidenciaram que estruturas ornamentais semelhantes puderam ter origem em sistemas culturais distintos. Esse confronto sugeria que ornamentos e arranjos que podem ser considerados esteticamente semelhantes não têm necessariamente os mesmos pólos de irradiação ou não são derivados de uma origem comum.

Produzindo suas reflexões durante o apogeu ornamental, meados do século XIX ou época da “virtuosidade técnica”, o interesse de ambos voltava-se em grande parte a desvendar a questão evolutiva da prática da ornamentação, provavelmente com a intenção de auxiliar na melhor condução – ou na compreensão – da aplicação do ornamento naquele momento, que, sendo elaborado pela máquina com certa facilidade, mostrava sinais de excessos.

A origem do ornamento e a compreensão de seus fundamentos criativos, dessa maneira, marcou o início da historiografia sobre o tema, ou de modo mais preciso, do debate sobre o tema e sua história, já que, na verdade, os repertórios ornamentais publicados

36. Representação simplificada de flores e folhas e experiências de ritmo e simetria.
Fonte: Problemas de estilo.

anteriormente já pontuavam alguns entendimentos sobre o tema. Esses estudos, ao ampliarem-se, acabaram por destituir de validade absoluta o entendimento evolutivo da ornamentação, capazes de atribuir conceitos de civilização e de desenvolvimento aos seus povos criadores.

Por esse prisma, parecem existir dois momentos muito relevantes na história ornamental. De acordo com Trilling (2001), o primeiro ponto fundamental, há cerca de 10 mil anos, caracteriza-se pela percepção, pela primeira vez, da existência de superfícies à espera de uma ornamentação – seja ela qual for –, de maneira que, “se um objeto poderia ser decorado, sua forma e textura poderiam ser planejadas desde o início com a decoração em mente” (p. 95). O segundo e último ponto de referência data de 5 mil anos atrás, com a difusão de técnicas ornamentais que se distinguem tanto pelo planejamento e aplicação de ornamentos, como pela libertação criativa no sentido temático e estilístico.

Para o senso comum, o estilo geométrico está reincidentemente associado a estágios mais primitivos de desenvolvimento. Apesar de sua aparente simplicidade em termos representacionais, essa linguagem contribuiu decisivamente para sedimentar determinados motivos ornamentais e para o conhecimento e a exploração da superfície. O ritmo e a simetria, por exemplo, que nasceram com o desenvolvimento do estilo e da percepção dos níveis de escrita/leitura do espaço bidimensional, são decorrentes dessa raiz geométrica: área e borda, preenchimento e contorno, conteúdo e moldura são alguns dos recursos ornamentais desenvolvidos e muito bem explorados desde a Antiguidade (RIEGL, 1980).

Paralelamente às questões dessa descoberta, por assim dizer, da figura e do fundo e da harmonização dos elementos visuais que contribuem para a sua constituição (linha, forma, cor, textura, escala etc.) (DONDIS, 2000), na passagem do objeto observado para a sua representação no plano, surgiram problemas de ligação e de acabamento de formas, que novamente conduziram para o aprimoramento do espaço ornamentado. O desenvolvimento da terminação livre, dos cantos, dos elementos de conexão como espirais, linhas curvas, da cinta trançada ou do pâmpano (vinheta), por exemplo (RIEGL, 1980), constituiu o repertório de soluções geométricas que se expandiu sempre e em todo o lugar onde a prática ornamental se manifestou, a partir obviamente da consciência do espaço.

O acúmulo de conhecimento por meio da experiência da ornamentação conduziu ao desenvolvimento do *pattern*. Lewis Foreman Day (1897), ao tentar definir com precisão o termo *pattern*, diz que sua origem morfológica deriva de *specimen* e que não necessariamente implica o quesito repetição, mas sim se relaciona com a forma ou modelo *para* repetição.

37. Diferentes estruturas geométricas que formam medalhões.
Fonte: The anatomy of pattern.

O *pattern* foi visto por Lewis Day como uma solução adequada ao sistema produtivo, uma vez que a continuidade da superfície, às vezes ilimitada, era um problema a ser resolvido. Dada a impossibilidade de ornamentar indefinidamente com arranjos sem repetição — isso do ponto de vista da lógica da criação e da execução racional de um trabalho, sobretudo a partir da mecanização —, técnicas ou modelos de repetição passaram a ser planejados.

Sem dúvida, a questão da produção seriada trouxe novos desafios à ornamentação. Dela derivaram tanto a problemática da repetição e reorganização de motivos ornamentais de diferentes origens indistintamente, quanto a necessidade de adequar os mesmos ornamentos às diferentes formas dos objetos, às espécies materiais distintas ou às superfícies contínuas. Assim, a crítica ornamental, que aparentemente parece focar-se predominantemente sobre o dilema temático, é apresentada por Paim (2000) por uma nova abordagem que acumula a crítica social, estética, material, estética e psicológica acerca do ornamento, buscando responder à questão: qual espécie de ornamento a modernidade deveria acolher?

Sobretudo segundo os críticos ingleses, a estética industrial poderia ser melhorada se os excessos fossem contidos e, nesse sentido, implantaram-se ações controladoras do design. O *Design Reform Movement* caracterizou-se como uma ação de grande amplitude instaurada na Inglaterra a partir de 1837, que, presente nas escolas de design, tratou de determinar padrões de gosto tanto para a produção quanto para o consumo de objetos da arte industrial, funcionando como uma tentativa de cientificação do campo. Diferentes medidas para a melhoria dos produtos industrializados foram tomadas, incluindo o ensino em design, a instalação de equipamentos culturais e a profusão de publicações específicas, entre outras. No caso dos repertórios ornamentais, ao terem sido apropriados por artistas, arquitetos, artesãos e designers de todas as espécies construtivas, contribuíam para a produção de artefatos considerados mais apropriados e de melhor gosto.

Parte importante do debate do movimento centrava-se na questão da ornamentação. Acreditando que não poderia ser gratuita em sua aplicação no objeto, os reformistas propuseram sua submissão ao conhecimento e à intelectualização das formas, isto é, a ornamentação seria obtida pelo estudo histórico da arte para o reconhecimento de estilos referenciais. Também estaria associada ao conhecimento científico dos reinos vegetal, animal e mineral, além de apropriar-se das novas teorias e descobertas em filosofia, matemática e química. Propôs-se, dessa forma, a representação indireta da natureza e, assim, as formas de ornamentação passaram a revelar processos e transformações e não só contornos e aparências (KEYSER, 1998).

Os excessos ornamentais que vigoraram pelo menos até à *Grande Exposição dos Trabalhos das Indústrias de Todas as Nações*, que aconteceu no Hyde Park, em Londres, de 1º de maio a 15 de outubro de 1851, a partir de então passaram a ser coibidos. A qualidade estética reincidentemente foi considerada horrorosa devido aos excessos (PEVSNER, 1980), onde não havia conexão histórica ou técnica entre materiais e sua ornamentação. A industrialização passou a ser vista como fator de estímulo dessa estética degradante no entender de muitos críticos do período (e também contemporâneos), como afirma De Masi (1997):

Durante a exposição foi apresentada uma enorme variedade de modelos e de produtos qualitativamente decepcionantes que suscitaram a ira da crítica. Como observa Thomas Maldonado:

A Grande Exposição de Londres de 1851 assinalou uma posição relevante em toda a história do Design Industrial até agora escrita. Mas não pelo bom desenho dos objetos ali expostos, mas sim [...] pelo seu tremendo mau gosto. Em outras palavras, a Grande Exposição foi importante por ter contribuído para nos tornar conscientes da degradação estética dos objetos, no momento da transição do artesanato para a produção industrial. (p. 29)

A análise posterior à *Grande Exposição* havia apontado que as nações estrangeiras possuíam um estilo de design “muito mais coerente e integrado culturalmente do que a Inglaterra vitoriana” (SLOBODA, 2008, p. 223) e comprovou que a *Reforma* entre as décadas de 1830 e 1840 não havia sido suficientemente eficiente. Esses, dentre outros fatos, estimularam a realização da obra referencial inglesa a respeito da ornamentação, o já citado *Grammar of ornament*, de autoria de Owen Jones.

Nesse tratado, ainda estão presentes as ideias professadas como preparação para a *Grande Exposição*, que defendiam que a ornamentação aplicada na indústria devia proceder de estilos anteriormente estabelecidos na Antiguidade (egípcia, grega e romana), na Idade Média (bizantina, árabe e gótica) e na Idade Moderna (o Renascimento, o *Cinquecento* e Luis XIV). Estes deveriam ser tomados como referência de estética absoluta (WORNUN, 1852), porém, dessa vez, Jones elaborou princípios que podiam unificar as referências a partir do termo natureza, uma vez que, independente da região geográfica de origem, tal temática sempre estaria presente. Seu ponto de vista era o da valorização de muitas culturas, para que a curiosidade e o conhecimento fossem despertados em conjunção com a emergência do cosmopolitismo, pensamento filosófico que acompanhava o desenvolvimento da sociedade industrial. Nesse argumento estava embutido, destaca Sloboda (2008), a crítica à cópia, aos modismos e também à interpretação do estilo como referência a qualquer exotismo.

Ao adentrar o século XX, quando o espírito da Modernidade tomou corpo, os preceitos sobre a ornamentação anteriormente estabelecidos foram questionados. Entendia-se que a sociedade não poderia preservar o ornamento em face da modernização, pois este

[...] simbolizava certos aspectos da sociedade pré-industrial que eram considerados essenciais para a qualidade de vida: envolvimento pessoal no trabalho, orgulho pelo trabalho bem feito, amor pela beleza na construção do ambiente e nos objetos de uso diário e continuidade social, questão *sine qua non* para o ensino das linguagens tradicionais. (TRILLING, 2003, p. 116)

No campo de ação denominado de artes decorativas (ou artes aplicadas em oposição às belas artes), no entanto, os designers não sucumbiram plenamente à mensagem de que a aplicação do ornamento tratava-se de um crime (JACKSON, 2002), como apregoava Adolph Loos.

Alguns tipos de ornamentos sobreviveram ao cataclisma modernista negligenciando a arte que preenchia nossas vidas sem ser reconhecido como arte: papel de parede, papel de presente, aparelhos de jantar e design têxtil. O fato de eles serem produzidos em massa é suficiente para desqualificá-los como arte à maioria de nossos olhos e, alguns de nós, chegamos a pensar que quando escolhemos um padrão chinês ou uma gravata, estamos exercitando nosso gosto em ornamentos. (RIEGL, 1980, p. 185)

A perspectiva de Loos, publicada em 1908 (*Ornament and Crime*) é considerada como um marco no início do movimento moderno na arquitetura e no design. Um dos pressupostos do autor era que o ornamento aprisionava o homem nos séculos anteriores, pois se tratava de um erro pertencer a uma época.

Loos propôs a verdade dos materiais. Isso significou atuar em defesa de formas indeterminadas, do ornamento que emanasse do potencial estético do material e que não fosse, em hipótese alguma, predicável, ainda que a não representação não signifique ausência de significação, pois “uma forma pode não ser reconhecível como uma imagem, mas ainda assim ela é reconhecida como uma forma e, se várias formas juntas dão origem a um padrão, ele será reconhecido como um padrão” (TRILLING, 2003, p. 216). Propôs também reconhecer a nobreza dos materiais e as suas características, valorizando, assim, o conhecimento do artesão sobre o material com o qual trabalhava, e não as muitas horas que este gastaria a transformá-lo, tornando seu trabalho homogêneo e sem qualquer individualidade.

As ideias difundidas por Loos adquiriram no século XX nuances um pouco distintas, mas que ainda conservavam a crítica ao ornamento gratuito e considerado falso como o grande desafio a ser superado. Como coloca Paim (2000), foi Frank Lloyd Wright (1867-1959) quem reafirmou e difundiu o entendimento de um todo integrado na arquitetura e contribuiu para a disseminação do ornamento orgânico, isto é, aquele que é parte inerente da forma arquitetônica e de seus materiais, e, opondo-se às premissas ruskinianas, Henri van de Velde (1863-1957) propôs depurar os objetos para explicitar, apenas, sua funcionalidade.

A crítica ao ornamento, contudo, foi confundida, em alguns momentos, com a questão do *pattern* e da decoração, ainda que o próprio Riegl tenha feito essa distinção. Foi somente na década de 1970, para Gleiniger e Vrachliotis (2009, p. 7), que o conceito de *pattern*, definido previamente como “um sistema estrutural de ordem e uma medida de padronização da disciplina”, começou a tornar-se objeto de novos estudos e perspectivas, onde, para os autores, o *pattern* deixou de ser discutido como uma subcategoria do ornamento e, ao contrário, o ornamento passou a ser entendido como derivado do *pattern* e de sua formação.

38. Gravura com mulher fiando e homem preparando o tecido com um dispositivo Jacquard.

Fonte: *The history and principles of weaving by and and by power.*

A ornamentação têxtil

Os têxteis ornamentados por técnicas estruturais são todos aqueles obtidos ou pela amarração de nós ou pela técnica da cestaria ou, finalmente, pela da tecelagem (SCHOESER, 2003), entendendo que esta última constitui-se pela existência de uma estrutura de fios paralelos e razoavelmente tensionados (o urdume), entre os quais um fio livre se entrelaça (a trama). Essa técnica foi sendo aprimorada ao longo de alguns milhares de anos, que marcam a passagem das primeiras técnicas de preparação de fios por nós e torções (cerca de 18.000 a 15.000 a.C.), até o provável surgimento do tecido com alguma espécie de tear, entre 6.000 e 3.000 a.C. (SCHOESER, 1986).

Obviamente, dada sua especificidade estrutural, a tecelagem aprisiona figuras/fundos a soluções geométricas. Assim, onde e/ou enquanto não se desenvolveram técnicas de ornamentação desvinculadas do processo de tecido com fios de cores diferentes (como a estamparia ou o tingimento ornamental), as formas geometrizadas, fossem elas vegetais ou animais, sempre surgiram. Acredita Riegl (1980), sob outra perspectiva, que essa estratégia não seja necessariamente decorrente da técnica utilizada, mas se apresenta como a mais simples em determinados estágios de desenvolvimento das habilidades de representação.

39. Seda bizarra, produzida entre 1705-1710, Lyon, França.
Fonte: www.dept.kent.edu.
Acesso em 4.jan.2010.

40. Gravura de tecidos ingleses estampados pelo sistema de blocos, expostos na Grande Exibição Universal de 1851.
Fonte: *Art Illustrated Magazine*.

Inicialmente o simbolismo foi a principal linguagem ornamental dos têxteis em geral. Até pelo menos o século XIII, a ornamentação têxtil manteve relação de significação com o concreto ou o imaginário: a atividade de ornamentar tecidos era realizada diretamente pelo artesão, que, com o recurso das cores disponíveis e das formas simplificadas (plantas, animais ou seres humanos, por exemplo), desenvolvia linguagens plásticas de identificação de seu grupo social, utilizando-se de simbologias que eram também praticadas nos objetos utilitários e na arquitetura (HARRIS, 1989). Enquanto os processos de produção foram unicamente artesanais e dominados por um único artesão, há um evidente paralelismo entre a estética de têxteis ornamentados obtidos pelas técnicas de bordado, tapeçaria e tecelagem (com destaque aos brocados e damascos) e as demais linguagens plásticas como a arquitetura, pintura, gravura em metal ou madeira e a litografia (SCHOESER, 2003).

Pesquisas atuais coincidem ao afirmar que, ao longo de praticamente toda a Idade Média, as técnicas mais primorosas originaram-se nas regiões geográficas que hoje denominamos Holanda, Bélgica (Flandres) e norte da Itália, servindo de inspiração para outras áreas onde os tecidos também eram produzidos. A principal transferência de gosto, segundo Schoeser (2003), aconteceu por meio de afiliações religiosa ou política entre os reinos.

A troca de experiências estéticas/técnicas entre as localidades foi aumentando com a expansão do comércio, mas também se deveu ao movimento dos artesãos entre diferentes regiões europeias. “*Merchants* ou patrões ricos” contratavam artesãos em regiões distantes e estes emprestavam sua habilidade à produção de têxteis previamente planejados em *cartoons*²⁹ por pintores ou artistas às vezes já consagrados (SCHOESER, 2003). Essa prática contribuiu para, sobretudo após o século XVI, tornar comum a distinção entre a criação dos projetos de têxteis por artistas e a sua produção por artesãos. Note-se que é um passo importante na substituição de um único profissional realizando a tarefa do início ao fim e uma das causas, segundo os críticos mais fervorosos, da decadência do design.

²⁹ São chamados *cartoons* as pinturas elaboradas por artistas que serviam de base para a tecelagem. Normalmente os *cartoons* eram usados para a elaboração de tapeçarias, gobelins, bordados e têxteis de espécies consideradas artísticas. Em 2010, houve grande exposição de *cartoons* elaborados por Rafael e as tapeçarias deles decorrentes no Victoria and Albert Museum. A exposição e a visita guiada e comentada fez parte do curso ministrado por Mary Schoeser, *Textiles: From Renaissance to Contemporary* ao qual assisti.

Já está cartografada toda a variedade de costumes ornamentais têxteis na Europa medieval, bem como estudada a migração e transferência de tecnologias ou estéticas. Até praticamente ao final do século XVIII, o norte criativo foram as guildas, legislações, leis suntuárias, questões religiosas ou outras espécies de determinações normativas. Essa autoridade foi sendo perdida, mas não de tudo esquecida, à medida que se publicaram os repertórios ornamentais e também paralelamente à instauração do ensino formal do design.

No seio da Revolução Industrial, beneficiada pelo progresso mecânico (PEVSNER, 1980), a ornamentação adquiriu força inimaginável e se distanciou de questões simbólicas ou de classe, criando pontos de referência novos, certamente muito seduzidos pelas novas possibilidades das técnicas oriundas dos processos mecânicos, tão valorizadas no período. O ciclo dos têxteis, para Schoeser (2003), nunca deixou de se repetir:

[...] um padrão ou tecido desejado é imitado por outra região, que ao utilizar-se de uma técnica mais eficiente para reduzir o custo cria novos e mais *fashionable* produtos. Isso, por sua vez, afeta o local de origem que, ao perder sua posição como principal fornecedor daquele tipo de tecido, adota uma nova técnica ou estilo. (p. 130)

A ornamentação têxtil, desde sempre associada ao luxo, tornou-se gosto popular e estendeu-se a um grande número de pessoas por meio da reprodução em série de ideias originais ou de cópias mais baratas, facilmente exploradas nos processos mecanizados (CARDOSO, 2004). Afirma Forty (2007, p. 82) que a produção mecânica tornou “o design muito mais valioso para os fabricantes”, pois um padrão têxtil de sucesso poderia ser infinitamente repetido ou copiado (CARDOSO, 2004).

Nesse contexto, os tecidos também foram foco dos críticos na Inglaterra, que demonstraram preocupação com a indiscutível inferioridade dos tecidos ingleses frente aos franceses que, em meados do século XIX, já haviam superado a herança do rococó, presente nas sedas lionesas do século XVIII, nesse momento consideradas bizarras. Nessa época, ambas as nações polarizavam o debate em termos de tecidos e design e, segundo as opções de cada nação, tornando-se a França associada ao luxo e a Inglaterra, à alta produção.

A rejeição aos excessos ornamentais, também chamado *horroris vacui*, constituía a maior crítica aos têxteis. Segundo Trilling (2001), os tecidos estampados,

que imitavam por vezes outras espécies de têxteis ou de pinturas com efeitos tridimensionais, eram condenados por iludir o espectador ou explorar visualmente aquilo que não era convencional e somente fruto da imaginação, ou seja, o bizarro. Foi nesse momento que os repertórios ornamentais que dedicavam-se a divulgar regras sobre composição e temática nos ornamentos tornaram-se muito importantes e difundidos, inclusive entre os artesãos que trabalhavam com tecidos. Segundo Parry (1990, p. 26), por exemplo, o tratado de Owen Jones foi encontrado nas “bibliotecas da maioria dos designers [têxteis] *free-lancers* e nos estúdios das grandes indústrias ao longo do final do século XIX e início do século XX”.

41. Ao lado à esquerda, aquarela de Harry Napper para tecido estampado comercializado pela Liberty and Co. (1906).
Fonte: Le Style Liberty.

42. Ao lado à direita, proposta de Arthur Silver para a Liberty and Co. (1895).
Fonte: Le Style Liberty.

Apesar de sediar amplo debate sobre a ornamentação na Inglaterra do século XIX, nem todos os críticos do design ou arquitetos-designers se preocuparam demasiado sobre os tecidos à exceção de William Morris (1834-1896), que dedicou muito tempo de sua reflexão e prática a esse segmento, apesar de considerar os têxteis uma arte menor (SCHOESER, 1986). Christopher Dresser (1834-1904), Lewis Foreman Day (1845-1910), Charles Voysey (1857-1941), Walter Crane (1845-1915) e John Ruskin (1819-1900), incluíram também os têxteis em suas preocupações formais ou críticas.

Nas escolas de design, onde a questão do ornamento tornava-se assunto de grande importância, o ensino sobre técnicas têxteis incluía instruções específicas para o design aplicado aos novos métodos de produção (SLOBODA, 2008), já que os novos meios produtivos eram vistos como grandes vilões nesse momento. Primeiramente

procurou-se solucionar as evidentes falhas no projeto decorrentes da divisão do trabalho, pois o designer não conhecia os mecanismos de produção, o que tornava suas ideias impraticáveis ou inaplicáveis, e a atividade projetual não era bem controlada, ocasionando falhas de produção (TRILLING, 2003). Em seguida, procurou-se refinar o gosto para a ornamentação dos tecidos que, passando a valorizar a elaboração de motivos extraídos da natureza a partir da reflexão científica, pôs fim à profusão do *trompe l'œil*³⁰ (HARRIS, 1989). Para Schoeser (1986), criou-se um *lobby* que determinava o que era e o que não era o bom design.

De todo modo, a reflexão que baseava as propostas de Walter Crane, Charles Voysey, Lewis Day, entre outros, estava perfeitamente inserida num contexto amplo de revisão da utilização da natureza como modelo para a expressão artística. No período, explica Lima (2008), havia uma aproximação da arte com a ciência, e tanto a botânica quanto a ótica, ao auxiliarem na ampliação do campo da visão humana, contribuíram para que a natureza, especialmente o reino vegetal, fosse interpretada na arte de outra maneira.

Esta aproximação com a ciência acontece no contexto de surgimento do *Arts and Crafts Movement*, que, propriamente no tocante à produção ornamental, abriu espaço para pensar as artes aplicadas como território propício à criação de novas formas, numa tentativa de conciliar arte e artesanato frente ao contexto de artefatos industrializados. Procurava-se inspiração nas artes orientais e no estilo gótico, fontes longínquas no tempo e no espaço. Ao mesmo tempo, eram dirigidas críticas contra um tipo de desenho e padronagem recorrente nesse período calcado na representação realística: padrões florais eram desenhados com jogo de claro e escuro, resultando em uma representação tridimensional. (LIMA, 2008, p. 160)

O rompimento com as referências anteriores deu origem ao desenvolvimento do que foi chamado, de modo bem geral ao final do século XIX, *le style anglais* (ou Art Nouveau na Inglaterra), que, segundo os críticos, ao estender-se pelas principais cidades da Europa, distinguiu a visualidade do período. A Inglaterra, ainda que na virada do século tenha tido sua hegemonia (em termos de tecidos estampados) ameaçada por outros provedores e também por novos produtos, não deixou de refletir acerca do design (SCHOESER, 1986) e, em especial, aquele com aplicação doméstica.

A virada do século pode ser considerada muito fértil em termos criativos, pois nem todos os designers têxteis fizeram tradução homogênea do momento em que

30 Técnica expressiva que pretende enganar os olhos e, nesse caso específico, refere-se à impressão de desenhos que simulam a tridimensionalidade e o volume, que muitas estampas ou ornamentos de tecidos pretendiam promover.

viviam. À época, a profusão de lojas de departamento contribuiu para divulgar nomes dos designers e seus estilos pessoais, além de tornarem-se elas mesmas representantes de determinados estilos, o que possibilitou a simultaneidade de referências. A multiplicação de propostas fez-se evidente na simplificação das formas ou tornando-as intrincadas; na elaboração sinuosa que caracteriza a Art Nouveau; no trabalho dentro de uma família tonal ou a intensa variedade cromática; no estilo botânico que trouxe a ciência para o design têxtil; e de maneira destacada, na influência oriental ou japonismo são alguns dos discursos que, segundo Jackson (2002), marcaram o design têxtil no período. Todas essas soluções deram vida a uma ornamentação extremamente vigorosa, em perfeito diálogo com a concepção de arte industrial naquele momento, que procurava valorizar o artesão/trabalhador e sua herança cultural (traduzida esteticamente), sem esquecer as controvérsias típicas dos momentos de transição. É evidente a ruptura com o século XIX, que havia sido marcado pelas propostas de Owen Jones.

Nas primeiras décadas do século XX, as principais e mais inovadoras alternativas estilísticas foram apresentadas, sobretudo por artistas-designers de países como França, Bélgica, Alemanha, Finlândia, Áustria e até mesmo os Estados Unidos. Esse período configurou o que Boydell (1995, p. 32) denominou de “o casamento entre arte e indústria” devido ao grande trânsito de designers vindos das artes plásticas. Entusiasmados com as novas possibilidades do meio, apesar de terem perdido o domínio sobre linhas muito finas (possíveis no método de impressão por cilindros de cobre, mas não na serigrafia), obtiveram a vantagem de reprodução das “pinceladas, manchas e efeitos de gravura” (BOYDELL, 1995, p. 28).

Tais propostas, contudo, foram interpretadas muitas vezes de maneira limitada e tomadas apenas como se fossem um percurso com destino à abstração e à quebra das estruturas anteriores (JACKSON, 2002):

Embora o Modernismo em sua forma mais pura fosse veementemente *antipattern*, o Funcionalismo – a manifestação prática mais amplamente adotada pelo Movimento Moderno – foi mais receptivo ao *pattern*, embora de maneira restrita. Se esta face temperada do Modernismo, conhecido na Inglaterra como Arte Industrial, foi mais rígida nos anos de 1930, assim mesmo assegurou que o *pattern* não seria encoberto. Na perspectiva inglesa, o mobiliário funcional foi promovido ao lado de uma decoração de estilo moderado ou abstrato, estimulando uma nova onda de criatividade nos têxteis ingleses, apesar da depressão. (p. 67)

43. *Proposta de estampa integrada à modelagem, ou simultaneus dress de Sonia Delaunay*
Fonte: Sonia Delaunay: *Fashion and Fabrics*.

O investimento nas pesquisas para o design têxtil, tanto estética quanto tecnicamente, nunca havia sido tão grande. Os tecidos para a decoração tornaram-se claramente influenciados pela Arquitetura Moderna, e os tecidos para o vestuário de mais popularidade eram os miniflorais desenvolvidos na *Liberty*, em Londres (JACKSON, 2002), ou, ainda, os alinhados com as propostas da Art Déco, produzidos na França, que reinava absoluta nesse setor naquele momento, exportando seus desenhos inclusive para a Inglaterra (BOYDELL, 1995).

A França tinha sido precursora na utilização do *screen-printing* em 1926, que lhe possibilitou o desenvolvimento de projetos experimentais. A utilização dessa tecnologia tornou

[...] factível a realização de novas experiências. Uma vez que as telas eram relativamente baratas para iniciar e os designs não mais tinham restrição nem na escala nem no número de cores empregadas, a técnica deu ao designer grande liberdade e permitiu que os fabricantes imprimissem desenhos modernos em tiragens reduzidas sem necessidade de investir grande capital. (HARRIS, 2004, p. 235)

44. Padronagem projetada por Marianne Straub, a partir do tecimento de fios com diferentes cores, espessuras e materiais, o chamado *handwoven design*.
Fonte: www.parkcorner.com.
Acesso em 01.abr.2010.

A passagem do ornamento rígido e representativo para a espontaneidade e indeterminação foi largamente exemplificada pelos têxteis, cujo projeto era determinado pela ênfase no tecimento, na textura e nas cores (SCHOESER, 1986). Novos materiais contribuíram para a proposição de uma estética inovadora – entre eles as fibras artificiais e sintéticas que chegaram ao mercado a partir da década de 1940 – com preceitos que podiam ser considerados até mesmo funcionalistas, já que parte importante dos projetos experimentais e da produção de massa orbitaram ao redor da *Wiener Werkstätte*³¹, alinhada com a *Bauhaus*³² sem que isso desse origem a duas propostas isoladas: a influência do *woven textile* (padronagem) sobre o *printed textile* (estampa) unificou parte do discurso ornamental têxtil.

31 Mais conhecido pelo nome *Vienna Workshops*, era uma cooperativa de designers que estabeleceu-se em Viena em 1903 e que inicialmente dedicava-se à produção dos projetos da Secessão Vienense. Baseava-se nos workshops de William Morris e Ashbee e era financiado pelo industrialista Fritz Wärndorfer. Foi dissolvido em 1932 por problemas financeiros. Fonte: *Dictionary of graphic design and designers*.

32 Escola de design alemã, que pretendia criar nova unidade entre arte e indústria e rejeitar qualquer diferenciação entre técnicas decorativas e construtivas; por isso, a sua tendência não ornamental. Funcionou entre 1919 e 1933, quando suas atividades foram encerradas em decorrência de fatores políticos, mas seus ideais foram transferidos para os Estados Unidos, junto com a imigração de seus professores. Fonte: *Dictionary of graphic design and designers*.

Há de se reconhecer a rigidez dos preceitos teóricos frente às possibilidades tecnológicas. Identificam-se, portanto, duas posições sobre o design têxtil. A primeira, síncrona e crítica, que defendia o desenvolvimento de um ornamento adequado ao Modernismo (TRILLING, 2003); e outra, posterior e condescendente, que enobreceu todas as propostas, isentando-se de julgamentos.

Nessa segunda frente, situa-se Robinson (1979). Sua análise atemporal considera que, em face do desenvolvimento de novas fibras, que potencializou a utilização de cores e revolucionou a indústria de tecidos estampados em meados da década de 1950, além das conquistas das tecnologias de gravação e impressão, a profusão de estilos apresentava-se intrínseca ao contexto. Em meio à sociedade de consumo e à necessidade de personificação dos indivíduos advinda da cultura norte-americana, a crítica que julgava o ornamento não fazia sentido ao público consumidor. Daí que, a partir de 1950, a profusão de tecidos estampados enriqueceu a visualidade do período.

Princípios da ornamentação têxtil: questão de estilo?

Grande parte dos estudos sobre a ornamentação têxtil aproxima-se das questões da ornamentação arquitetônica, até mesmo porque, como apontou Schoeser (1986), foi somente quando o estudo dos interiores referendou os têxteis que esse segmento passou a ter importância para a crítica da arte. Não é de se estranhar, portanto, que aquilo que foi considerado, em seu tempo, o princípio ideal da ornamentação na arquitetura ou simplesmente das formas arquitetônicas tenha deixado rastros na produção de artes aplicadas a objetos mais efêmeros como, por exemplo, os móveis ou os tecidos.

É esta conexão que tenta descobrir Gerald Heard, num pequeno ensaio, *Narcissus, an anatomy of clothes* demonstrando a profunda relação existente entre as formas que a arquitetura de uma época determinada utiliza e as formas estampadas na moda. Transferindo para a estética o ponto de vista evolucionista, parte do princípio de que as formas têm uma vida autônoma e evoluem, segundo uma trajetória inevitável. Num determinado momento, portanto, as artes apoderar-se-iam de uma Forma que estaria no ar e que se fixaria primeiro na arquitetura e logo a seguir na vestimenta. (MELLO E SOUZA, 1950, p. 10)

A constatação de que formas e organizações espaciais seriam compartilhadas ou estariam presentes em diferentes manifestações da cultura material, como a relação entre a arquitetura e o ornamento têxtil, por exemplo, foi compreendida

como o “espírito de uma época” (MELLO E SOUZA, 1950). Tal princípio entende que a cada época corresponderiam aspirações estéticas semelhantes, fazendo com que repertórios iconográficos e princípios estruturais que regem as criações – como a proporção e a simetria vigentes – fossem os mesmos. Descende dessa percepção a ideia de *estilo*, entendido como qualquer estrutura visual razoavelmente homogênea que mantenha vínculo com um tempo-espço específico (RIEGL, 1980).

Essa primeira concepção é em parte refém da iconografia, prática que tenta deduzir o significado das formas utilizadas para interpretá-las de forma narrativa. Inevitavelmente, tal procedimento bastante comum na crítica do período, conduziu a sociedade de então a associar estilos ornamentais a graus de evolução de diferentes culturas, demonstrando diferentes níveis de preconceito com relação às expressões artísticas que não fossem imediatamente acatadas na Europa do século XIX. Nesse tipo de proposta, surgem, também, os julgamentos morais sobre o desenvolvimento dos estilos ao longo do tempo.

Estilo, certamente, será universal na mesma proporção que o sentimento que o inspirou seja mais ou menos prevalecente, mais ou menos parecido à nossa natureza; e, dessa forma, os estilos que surgiram dentro do sentimento religioso em geral são coextensivos à religião que os produziu. Quando as influências se originam das mais puras e nobres qualidades da natureza humana, o estilo que produzem será nobre também e estará constantemente em nós, contribuindo para elevar o tom do sentimento individual e nacional. A influência de um estilo mediano, fundado sobre qualidades ignóbeis ou sensuais, tende a degradar não só nosso gosto, mas nosso intelecto moral também. (REDGRAVE, 1880, p. 12)

A história da arte, como campo disciplinar, apesar de ter superado o debate em torno de erudito/popular ou primitivo/moderno, ainda apresenta divergências sobre o tratamento ou a importância que o estilo tem para o seu desenvolvimento. Como bem escreve Arnheim (2004, p. 277), “os conceitos de estilo resultam da observação indutiva”, isto é, é necessário conhecer suas características *a priori* para que se possa afirmar se uma manifestação pode ou não pertencer a um estilo, sendo ele, prossegue o autor, “o único meio que possuímos para classificar os objetos de arte como objetos de arte”. É, de certa forma, um paradoxo.

O conhecimento sobre os estilos não nos serve para qualquer julgamento de valor, pois estilos que se repetem de maneira semelhante podem ter origens distintas, comprovando a existência de manifestações estéticas universais. Uma visão relativista

e mais ponderada, que surgiu em decorrência das pesquisas antropológicas realizadas somente a partir do século XX (BOSI, 2004) deu nova abertura a esse entendimento.

Na realidade, formaram-se na vida simbólica de todos os povos certos padrões estilísticos resistentes durante séculos, e que receberam da sua regularidade interna e do seu enraizamento comunitário uma força de reprodução extraordinária. A pintura corporal, o desenho geométrico dos tecidos, as linhas das máscaras, os trançados de palha, as técnicas ceramísticas, as danças e cantos que exercem funções rituais da maior importância na vida tribal, repetem esquemas ou cânones formais que, *mutatis mutandis*, lembram a permanência dos chamados modelos clássicos na arte culta do Ocidente. A criação de formas felizes e a sua reiteração constituem provavelmente um “universal técnico” do gênero humano. Cabe à ciência da interpretação, à Hermenêutica, decifrar, estilo por estilo, obra por obra, o *significado dessas formas*. Sem preconceitos nem etnocentrismo. (p. 18-19)

Tal posição é bem diferente daquela que norteou os primeiros estudos sobre os estilos dos têxteis no século XIX, quando a ornamentação têxtil foi estudada a partir dos mesmos preceitos sobre estilo e evolução. Essa interpretação de estilo marcou a organização da obra referencial de Dupont-Auberville publicada em 1877, e também a de Richard Glazier (1851-1918), autor de *Historic Textile Fabrics*, cuja primeira publicação data de 1899.

45. Exemplo de classificação de padrões utilizado por Richard Glazier baseado em padrões japoneses.
Fonte: Historic Textile Fabrics.

Em sua versão, Glazier entendeu e explicou os estilos de ornamentação como uma prática marcada pela tradição (observada, talvez, na presença de elementos simbólicos), evolução (à medida que entendia que os têxteis mais recentes eram mais elaborados que os que os precederam) e desenvolvimento, possivelmente relacionado com a conquista de técnicas e liberdade de temas, ou seja, a fuga do simbolismo. Acreditava que o estilo era decorrente da mistura de raças e costumes e sofria influência de ideias religiosas sobre a riqueza e luxúria. Por esse viés, praticamente condicionou o que entendia por desenvolvimento à libertação desses valores. Na verdade, em sua leitura, identifica-se o sentido da evolução como a passagem de um mundo arcaico à sociedade moderna, especialmente quando dá à França e à Inglaterra o papel de nações transformadoras das práticas ornamentais têxteis, devido possivelmente à introdução de sistemas de produção de ornamentos mecanizados altamente eficazes, cujos maiores exemplos são a estamparia têxtil e a ornamentação de louças (FORTY, 2007).

A afirmação de Glazier (1923) marca a posição clássica catalográfica e sequencial que, hoje entende-se, não consegue promover a melhor compreensão dos contextos que, por fim, materializam-se de maneira específica em cada uma das linguagens artísticas. Daí que sua obra apresenta e nomeia como *estilo* uma sequência dos princípios de ornamentação (iconográfico e estrutural) de tecidos em Bizâncio, Egito, Alexandria, Índia, China e a Dinastia Sung, Japão, Pérsia, mundo islâmico, Itália, Espanha, França, Holanda, Irlanda e Inglaterra, onde destaca as razões que ele encontra para justificar a presença de determinados elementos ornamentais, a partir daquilo que inicialmente postulou (geografia e mitologia) e, também, da interação entre os diferentes povos por meio do comércio e de invasões.

É possível perceber, identificando a dificuldade de aceitar o estilo como metodologia para a compreensão da história da arte, que o conceito, quando vinculado às reflexões sobre o ornamento, foi dependente dos preceitos da arquitetura durante todo o período no qual a produção de tecidos foi limitada por técnicas fundamentalmente artesanais. Somente com o apogeu da reprodução da imagem por técnicas fotográficas, é que a ornamentação têxtil (estamparia), livre das limitações impostas pela materialidade, exigiu outra compreensão visto que a expansão das possibilidades acolheu novas experiências expressivas que não mais condiziam com os preceitos anteriores nem deviam limitar-se somente a eles.

O estudo e a compreensão do ornamento têxtil foi, assim, marcado por diferentes referências. Num primeiro momento, esteve vinculado a questões tipológicas em decorrência de sua associação direta ao ornamento arquitetônico; mais tarde, quando da produção industrial, as estruturas ou o *pattern* foram destacados como o principal problema ornamental; e finalmente com o advento do processo de impressão serigráfica, a percepção sobre a linguagem ornamental, numa perspectiva comunicativa, dominou a orientação para a produção e a compreensão dos têxteis em geral. A ideia de tematizar a estamparia, dando um significado em conjunto àquilo que se apresenta na composição visual com poder de portar significados complexos a partir da percepção de elementos de conteúdo e de expressão, provavelmente surge nesse momento.

O século XIX: tipologias

Tanto a historiografia da arte quanto da arquitetura que se desenvolveu no século XIX, influenciadas pelo conhecimento que se organizou durante o Renascimento, deram ao conceito de estilo um papel fundamental na compreensão da criação artística, principalmente porque, aparentemente, por meio dele tornava-se possível racionalizar e justificar a existência de manifestações artísticas caracterizadoras de tempos e lugares (PEREIRA, 2007). Assim, se [a reflexão sobre] a produção têxtil do século XIX, sobretudo a ornamental, estava em diálogo com os princípios das artes em geral e da arquitetura em particular, nada mais justo do que atender, em termos de compreensão dos tecidos, a esses mesmos pressupostos que configuravam balizas para a crítica do produto industrial têxtil.

Como visto no capítulo dedicado aos antecedentes históricos dos tecidos estampados, ainda durante o século XIX a produção europeia estava concentrada no *woven design* e a incipiente estamparia praticamente imitava a estética oriental. Por essa razão, por exemplo, o trabalho de Monsieur Auberville, ao dedicar-se à catalogação de tecidos, deteve-se exclusivamente sobre os brocados e damascos, organizando seu pensamento de maneira muito próxima ao trabalho realizado anteriormente por Owen Jones. Os estampados ainda não tinham sido descobertos em sua caracterização ornamental.

O estilo, à ocasião, era entendido como a individualidade de uma época ou nação e, apesar das modificações promovidas pela industrialização, a estrutura dos novos ornamentos aplicados aos diversos produtos da indústria buscava sempre os mesmos caminhos, pois obedecia, necessariamente, aos estilos consagrados, que vinham sendo estudados e explorados por historiadores, críticos e arquitetos. Tudo o que fugia a isso era considerado eclético e inclusive de mau gosto (WORNUN, 1852) a ponto de, nesse sentido, tais estudos justificarem-se por sua função de apoio às novas produções de tecidos, já que a inovação era desnecessária. Tudo o que haveria de se produzir, em termos estéticos, já estava concebido pelos arquitetos e artistas que antecederam a geração industrial.

A denominação estilo parece contemplar, na ocasião, apenas o resultado formal obtido como, em si mesmos, como se os tecidos pudessem ser exemplares de uma arte bizantina ou egípcia, por exemplo. O que ocorre, contudo, é que os tecidos ornamentados segundo essas premissas não configuraram uma manifestação primária de tais

linguagens artísticas, mas uma arte aplicada, onde o conceito de tipo ou tipologia³³, parece mais adequado para ser aplicado à compreensão das normas então vigentes. Nessa perspectiva, entende-se que o referencial teórico (o estilo) não servia, no caso dos tecidos, como o modelo para a cópia, mas como ideia ou conjunto de regras que organizariam a criação. Nesse sentido, a tipologia nos têxteis, tanto quanto na arquitetura, é um elemento integrante da prática projetual e não necessariamente – ou tão somente – perceptível na experiência visual, ou seja, na expressão de uma forma.

46. *Instruções para a boa ornamentação de tecidos publicada por Christopher Dresser em 1886.*
Fonte: Modern Ornamentation.

Em *Modern Ornamentation*, publicado por Christopher Dresser em 1886, o designer e teórico inglês, já pensando nos novos meios produtivos, dedicou-se à execução de pranchas que mostram a aplicação no projeto dos tipos, isto é, dos princípios compositivos de estilos consagrados nas demandas modernas. Sua visão, considerada por ele como uma contribuição para o estudo do ornamento às artes aplicadas, parece ter sido encoberta pela voz dominante de William Morris, que muitas vezes opunha-se à influência das práticas industriais sobre a criação artística, contribuindo para manter em evidência a manutenção de estilos históricos.

Sem dúvida, os tecidos estampados, que caracterizavam a produção oriental tão admirada na Europa como manifestação artística, não correspondiam ao modelo esperado, em termos de composição visual para as vozes dominantes; daí que não se encontraram tratados ou regras auxiliares para o desenvolvimento da ornamentação para a estamparia. O desenvolvimento dos padrões típicos ingleses e franceses, que ocorreu a partir do século XIX, apoiou-se, provavelmente, nas questões mais estruturais, como o contorno e o preenchimento, o ritmo e a simetria, as hierarquias espaciais como bordas, faixas, preenchimentos etc. (RIEGL, 1980), estando bem mais de acordo com a crítica que se construiria a partir do início do século seguinte.

Primeira metade do século XX: estruturas

Dos estudos sobre o estilo que datam do final do século XIX, emergiu uma visão estruturalista, extremamente voltada para a compreensão da ocupação do espaço, das técnicas da formação da perfeita continuidade e dos desafios impostos pela ornamentação por processos mecânicos, o que, de certa forma, limitou ou estabeleceu *a priori* campo dimensional onde o *pattern* se revelou.

³³ O conceito de tipo e tipologia aqui assumido é extraído do estudo de Pereira (2007), sendo tomado integralmente sem confrontar outras visões, já que este não é o objetivo da pesquisa.

Em 1881, em *Grammaire Élémentaire Du Dessin*, o arquiteto M. L. Cernesson dedicou-se a explicar a elaboração do desenho de maneira metódica e progressiva, isto é, na primeira parte de seu trabalho, concentrou-se a esclarecer os principais elementos de composição visual e a utilização das ferramentas de desenho para elaborá-los de maneira mais precisa, como a régua T, os esquadros e os compassos.

Na segunda parte, seu livro tem uma visão mais teórica e conceitual, ainda que pela série de exemplos apresentados demonstre sua crença na existência de uma sintaxe e de regras específicas para a execução de projetos de artes decorativas. O que postula Cernesson (1881) será visto e repetido como regra de ornamentação nas décadas posteriores.

Os princípios gerais de Cernesson (1881) são:

- A conveniência do tema, que exige tato e gosto; a invenção ou escolha de elementos; e a ordem ou disposição das figuras.
- Obediência às regras ou aos princípios estabelecidos por aqueles que nos precederam, mas buscando a perfeita aliança entre arte e indústria.
- Manutenção das qualidades de simplicidade – rejeição do exagero –, elegância – rejeitar a vulgaridade – e nobreza – adequação da ornamentação à finalidade do objeto.
- A boa invenção mantém a pureza da forma e propõe abundância de temas.
- A disposição dos elementos deve ser clara e nítida, mantendo-se a estrutura geométrica como procedimento de ordenação. Entenda-se por estrutura geométrica a organização do *pattern* conforme anteriormente explicado.
- Propor a oposição de figuras (forma, cor e tonalidade) e a ponderação das partes (amenizar a repetição), para manter o equilíbrio de atenção da composição visual.

Cernesson (1881) sugere também uma classificação dos elementos decorativos em si e de sua distribuição:

- A superfície que será ornamentada é denominada campo de decoração, que terá, obrigatoriamente, uma forma geométrica (provavelmente correspondente às formas mais básicas do próprio *pattern*).

- Bordas ou filetes que contornem o campo nomeiam-se *molduras*.
- Se a moldura é fechada, o campo adquire o nome de *panneaux*.
- Cada elemento isolado denomina-se *motivo*.
- Algumas composições têm mais de um motivo. Eles, nesse caso, denominam-se *motivo principal* e *motivo secundário* ou *acessórios* de acordo com a hierarquia à qual correspondem.
- Chama-se *folhagem* motivos variados de folhas e flores.
- Chama-se *vinheta* ornamentos dispostos nas primeiras páginas de livros, iniciando capítulos ou publicações.
- Chama-se *cartouche* o ornamento retangular ou, melhor dizendo, aquele que se adéqua à moldura retangular na forma de uma carta geográfica (mapa).
- *Medalhão* é o ornamento encadeado de forma circular ou elíptica.

Em 1908, Paul Lamoitier, fabricante de tecidos e estudioso francês, publicou *La décoration des tissus*, obra que apresenta uma visão inovadora sobre a prática da ornamentação têxtil e que é utilizada como referência ainda hoje.

No trabalho de Lamoitier, talvez o aspecto inovador de maior destaque seja a compreensão da ornamentação como uma prática de gênese industrial, e não artesanal como até então era comum. Com essa abordagem, em vez de apresentar estilos ornamentais, Lamoitier (1908, p. 3) passou a explicar as principais características da produção mecanizada e de seus efeitos sobre a expressividade dos traços e da organização da ornamentação no plano. O autor é objetivo: “Duas condições são impostas hoje em dia para os desenhistas de tecidos: fazer algo novo e fazê-lo bem”.

As primeiras seções de seu livro são inteiramente dedicadas a métodos racionais para determinar o padrão geométrico de repetição e evitar o barramento, efeito visual provocado pela concentração de elementos formando faixas. São abordados tanto a rotação dos elementos no plano para equilibrar a tensão das formas como algumas técnicas de intercalação. Relevante também é perceber que, anteriormente, as nomenclaturas refletiam os elementos iconográficos de estilos definidos por sua origem datada, como o grego ou chinês, mas Lamoitier, em sua proposta, abandonou o

47. Ilustração de Lamoitier para o esquema de distribuição e rotação dos elementos no plano.
Fonte: *La décoration des tissus*

aspecto do elemento iconográfico e dedicou-se ao espaço somente: *droit, reversé, opposé, opposé et renversée* etc., afinal, “o equilíbrio depende da forma e da disposição dos motivos” (LAMOITIER, 1908, p. 8), e não mais unicamente da utilização de referências ou estilos já consagrados, como tinha sido a prática promovida por Owen Jones.

O autor possivelmente viu-se obrigado a justificar sua posição. “Sem contestar a utilidade do estudo das decorações da antiguidade, nós não vamos insistir neles”, afirma Lamoitier (1908, p. 66), que acreditava que os equipamentos contemporâneos poderiam reproduzir “as reminiscências do passado”. Sua visão era a de que as pesquisas dos motivos eram importantíssimas, mas era essencial auxiliar iniciantes, professores e profissionais a “compor novos desenhos pelos métodos e para as máquinas que atualmente estão à disposição”.

Como gêneros contemporâneos, Lamoitier (1908) identificou seis grandes classes: figuras geométricas, flora, fauna, estilos ou tipos estrangeiros e/ou nacionais, épocas, motivos diversos. Nota-se, pela primeira vez, que aquilo que foi considerado como simbólico por autores precedentes e categorizado conforme seu uso significativo passou a ser considerado uma expressão gráfica que buscava a composição visual mais adequada, ou seja, uma maneira de produzir uma ornamentação numa superfície têxtil, sem que a ela fosse agregada qualquer juízo de valor externalista.

Os tipos de desenho, por sua vez, ou seriam lineares (retilíneos, curvilíneos ou irregulares) ou ornamentais (compostos de um ou vários tipos de elementos que hoje podemos denominar figurativos). Poderiam também ser mistos, mesclando os lineares aos ornamentais. Deve-se notar que no grupo dos estilos nacionais ou estrangeiros, estavam incluídos todos os que haviam sido referências dos estudiosos anteriores e utilizados para marcar as primeiras tipologias.

Procurou-se racionalizar o tema, o estilo e a distribuição dos elementos. Os esquemas estruturais principais, sobre os quais o criador distribui os elementos, ainda permaneceram iguais aos que haviam sido compreendidos antes do período da mecanização, mantendo-se, para tal, as mesmas bases geométricas. Os *muillons* (medalhães), os quadros, os círculos e outras figuras geométricas (LAMOITIER, 1908) que, na verdade, são formas livres, orgânicas ou não, a caminho de certa abstração espacial, foram apresentados em exemplos contemporâneos ou que fugiam ao conjunto dos estilos idiossincráticos.

FIG. 1.

es fautes, mais, au contraire, nous choisissons un type tombé déjà dans le domaine public.

Telle est (fig. 1) la copie exacte d'un dessin

FIG. 3.

tissu bien plus visuel où il n'y a que des répétitions d'oblique. Les parties sont encore des ha

48. Diferentes exemplos de ornamentação de tecidos modernos e sua distribuição no campo visual.
Fonte: La décoration des tissus.

FIG. 4.

A utilização da natureza como fonte de inspiração foi renovada e liberta de alguns conceitos que haviam estado imóveis durante longo tempo, no entender do autor. Lamoitier (1908) referiu-se a esse estudo como botânica e não mais como observação do formato das formas da natureza. Isso significou a compreensão da natureza por suas partes externas e internas (ou aparência e estrutura), tanto perfeitas e regulares quanto imperfeitas e também a sua metamorfose, ou seja, incluiu a evolução do conhecimento científico. Acreditava o autor que ampliar, inovar e variar as referências, traria nova potencialidade criativa aos artistas.

A estilização, com destaque para a planta, foi tratada por Lamoitier (1908) à luz da linguagem artística de seu tempo: a Art-Nouveau.

A Art Nouveau! *Voilà* uma das grandes questões artísticas controversas que marcam os últimos anos. Houve realmente uma 'arte nova'... a arte não é uma contínua renovação? Nós não vamos tomar parte na luta. Vamos perceber que as pessoas tiveram a ideia antes de compreendê-la. *La vogue*, a moda, a grande senhora, reclama a Art Nouveau. (p. 101-102)

A estilização das plantas teria uma forma nova, e os artistas deveriam criar um gênero novo. A Art Nouveau, assim, originou ondulações ligeiras e graciosas, que são o resultado de um processo de interpretação que parece contar com uma lente de observação leve, como o vento, a seiva, o sol, a metamorfose. Nele, não havia lugar para simetrias, repetições, radiações: prefere-se ornamentação não previsível (LAMOITIER, 1908).

Deve-se considerar que, no caso de Lamoitier (1908), suas propostas de desenho foram elaboradas considerando-se as novas técnicas e tecnologias de produção para a época, como já visto. Numa outra perspectiva, como a apresentada por Blackwood (1913), nesse mesmo momento um bom design consistia na (1) existência de uma ideia, (2) na sua praticabilidade e (3) no esquema cromático, no qual previa o autor a existência de variantes de cores para os mesmos desenhos. Sua orientação enfatizou os modismos e o uso (função) dos tecidos.

A arte do desenho para o cálico consiste na expressão que tem certos limites. Para o mercado de roupas o designer é conduzido a fazer repetições de 14,5 a 16 polegadas de altura, embora ele às vezes esteja tentado a sobrepor-se a esse limite no que diz respeito à repetição, e, por isso, desaponta o homem de vendas quando, para este, a concepção de beleza corresponde à encomenda. (p. 6)

Blackwood (1913), cujo trabalho dedicou-se aos ensinamentos da técnica da gravação – e, portanto, preparação de matrizes de impressão –, também atribuiu à geometria os conceitos elementares do desenvolvimento de padrões. Uma engenhosa variedade de padrões, segundo ele, estava baseada em estruturas geométricas simples, como as linhas e os quadros e

[...] a insistência numa base geométrica para formar o desenho pode ser visto como um dogmatismo, mas é necessário que se reconheça que todos os padrões para reprodução por meios mecânicos necessitam ter uma base geométrica, sendo praticamente impossível desenhar sem ela. (p. 7)

Ainda que localizados na primeira metade do século, que vivia os recentes benefícios trazidos pela mecanização de processos e de alguns níveis de automação industrial, nem Blackwood (1913) nem Lamoitier (1908) desprenderam-se do passado que pregava a necessidade de regras ornamentais. Estavam a poucos passos da serigrafia e, por isso, vivenciou-se a seguir – principalmente a partir da década de 1930 – uma drástica mudança em termos da crítica ornamental aplicada aos têxteis. A liberdade expressiva conquistada, contudo, só seria percebida e atingiria o mercado de massa na segunda metade do século.

Segunda metade do século XX: linguagem

As novas tecnologias de impressão de tecidos na passagem da década de 1920 para 1930 possivelmente puseram fim – se não na prática, pelo menos no conceito – na possibilidade de categorizar firmemente a ornamentação têxtil, especialmente a estampada. A serigrafia trouxe grande liberdade expressiva para os designers, que puderam inovar de maneira significativa tanto na utilização de imagens de referência, quanto na aplicação da cor e da determinação dos raportes. Em contraposição às novas possibilidades, surgiu simultaneamente o discurso funcional, que, de certa forma, criticava a ornamentação em qualquer superfície e inclusive na têxtil, sem ter sido capaz de detê-la.

À parte da postura defensiva da antiornamentação podem-se identificar duas linhas de interpretação das estampas no período pós-serigrafia. A primeira delas foi síncrona ao processo e sem uma fundamentação teórica de peso, ou seja, desenvolveu-se a partir da década de 1930 e pode ter durado até três décadas, concentrada apenas nos aspectos plásticos inovadores trazidos pela técnica; a segunda, mais preocupada com a questão da organização da produção em massa, focou-se principalmente sobre

a aplicação dos conceitos que haviam sido previamente discutidos com atenção à expressão artística quando do surgimento da serigrafia.

Com respeito à primeira abordagem, ela estava teorizada em um campo muito próximo aos estudos da linguagem visual, já que o fim da possibilidade de manter viva a herança classificatória tipológica ornamental e estilística dos têxteis era inevitável. Por esse caminho, manteve-se a capacidade de incorporar, na forma de *estilo*, as ornamentações que se tornaram clássicas, mas que continuaram a ser estampadas nos têxteis contemporâneos e, paralelamente, a acatar uma série de experiências plásticas que fugiam totalmente a essa regra.

Foi em meados da década de 1930, portanto, que surgiu o conceito de tecido moderno que tanto pode ser aquele que propõe inovações no campo dos estampados quanto o que destaca o tecimento por ele mesmo, a textura e as fibras selecionadas e, ainda, ambos. Pela primeira vez, os tecidos estampados deixavam-se influenciar pelo *woven* design e especialmente pelo *handwoven* design, já que a recuperação das oficinas artesanais foi, na época, um fundamento também importante para o design.

Terence Conran³⁴, em *Printed Textile Design*, publicação de 1957, dedicou-se de modo destacado a discorrer sobre inspirações, efeitos e falhas do tecido estampado moderno. Para tal, tomou declarações de diferentes profissionais e personalidades – psiquiatra, designer, professor, costureiro, industrial e outros – que explicitaram suas impressões sobre os têxteis modernos. A análise da obra demonstra que houve uma ampliação do campo conceitual do design têxtil, que passou a refletir além da materialidade e estética têxtil (o que a vinculava somente à arquitetura) ao incorporar as questões do uso, das novas formas de produção, da promoção de bem-estar e conforto, dos avanços da química, entre outros. Pode-se até especular a respeito de aproximações conceituais com o campo da psicologia da percepção a partir de suas colocações:

Artistas e designers devem ser pessoas muito intuitivas para compor nesta linguagem da inconsciência: eles são agora, bem mais do que antes, responsáveis pelo ambiente do humano – escritórios, empresas, casas e transportes. Esta responsabilidade deve ser conduzida de maneira inteligente e honesta com a intenção de dar o máximo de prazer e conforto à comunidade. (CONRAN, 1957, p. 30)

34 O designer inglês Sir Terence Conran (1931-), é considerado o responsável pela renovação do design têxtil britânico após a Guerra, especialmente a partir da década de 1950. Em 1956, abriu seu estúdio de design e dedicou-se fortemente ao design de têxteis para interiores, área à qual dedica grande parte de seu trabalho. Foi traduzido para a língua portuguesa com grande sucesso, no Brasil, na publicação *O grande livro Abril da Decoração* em meados da década de 1970.

Do elenco de inovações materiais e metodológicas para o design de têxteis, Conran (1957) deu destaque à possibilidade da experimentação contínua; à exploração da cor – já que no período a indústria química desenvolve-se em grande velocidade –; à utilização da experiência prática vivenciada e do mundo material em constante aprimoramento como fonte de inspiração; à busca do não convencional; à consideração e à desconsideração, no projeto, do uso que o tecido terá. Todas essas questões convergiram para a elaboração de uma nova linguagem para os tecidos estampados, fossem eles dedicados aos interiores (que tem extrema importância econômica e estética nesse momento) ou ao vestuário. Sobre isso, começou-se a desenvolver novo conhecimento, baseado no que havia de mais contemporâneo em termos de expressão artística.

Não há manuais que ensinam como desenhar os novos tecidos: as instruções voltaram-se muito mais para discussões conceituais, o que, de certa forma, elitizou o campo, elevando-o para um patamar acima da simples produção para o consumo massivo. Percebe-se, nesse contexto, que as instruções de boa ornamentação não são mais dadas aos gravadores; os leitores dessas publicações passaram a ser os designers, que não só executavam as propostas gráficas para os tecidos, mas transmitiam ideias e conceitos conectados à experiência social moderna.

Imersos nesse contexto, os designers Eleanor e Henry Kluck (1949) afirmaram que as únicas limitações a serem consideradas no design de tecidos estampados eram a imaginação e a habilidade. A criação, para eles, era decorrente de preferências, repertório e interesses do designer, que articula, na criação, três variáveis da expressão plástica – forma, escala e cor – numa análise que, ao olhar contemporâneo, pode ser considerada ingênua e simplista. Sugestões do tipo “cores fortes trazem um caráter mais decorativo aos tecidos” ou que “elementos mais significativos no padrão devem ser maiores do que aqueles considerados secundários” são demasiadamente superficiais, levando-se em consideração o avanço que o estudo das linguagens visuais já alcançou.

Há uma evidente aproximação das teorias que se destacaram na década de 1950, sobretudo dos pressupostos que o psicólogo Rudolph Arnheim (1904-2007) conseguiu fazer alcançar, especialmente dos estudos da organização do campo visual baseada na orquestração dos elementos visuais.

A revista *The Ambassador*³⁵, publicação inglesa especializada no mercado têxtil internacional, deu indícios do processo de decantação dessas teorias e de como elas começaram a ser aplicadas ao estudo da criação têxtil, partido presente até a atualidade, sobretudo no ensino do design têxtil nas escolas e universidades.

A revista publicou uma série de artigos que tratavam dos princípios do design têxtil, instrumentalizando os leitores com os mais modernos referenciais teóricos que poderiam subsidiar a criação. É evidente a conjugação das ideias.

Para Douglas Newton³⁶, responsável pela pesquisa publicada, o termo design podia ser aplicado somente à criação humana e não ao acidente da natureza. Em seu entendimento, no design, as ideias são dadas pela *cor, forma e linha/ponto* que podem ser personalizados pela *textura, proporções e relações* que se constituem no campo visual, mostrando seu conhecimento muito claro sobre a pesquisa de Arnheim, alinhada à psicologia da percepção.

Em outra série de artigos organizada por F. H. K. Henrion³⁷ para *The Ambassador*, sua densa introdução teórica alinha-se à Teoria da Gestalt³⁸. Escrevendo capítulos dedicados às questões das formas e das expressões, nos estudos da cor, recorreu aos gregos, à experiência da visão e à ciência de Isaac Newton (1643-1727); da forma, à natureza orgânica e inorgânica dos materiais, às abstrações geométricas de Platão e aos modelos matemáticos advindos das ciências modernas, alcançando o conceito das três formas elementares: o círculo, o triângulo e o retângulo; da linha/ponto, além das razões matemáticas, explicou a identidade e camuflagem de animais e os movimentos representados em linhas, como as chuvas, às questões do ponto e da linha na história da arte. A visualidade, assim, foi explicada como uma ciência exata, submetida às características físicas nas quais se manifesta.

A abordagem mais comum para tratar do tema na atualidade é a que Clive Edwards (2009) apresenta. Nela adota-se a perspectiva da linguagem ou da potencialidade linguística, isto é, categoriza os têxteis num primeiro nível a partir do que eles representam numa primeira instância (seu significado e sentido), fazendo

35 Acervo consultado na Blyte House, Victoria & Albert Museu, Londres, agosto/dezembro de 2010.

36 Sobre quem não foi possível obter informações adicionais.

37 Sobre quem não foi possível obter informações adicionais.

38 Também chamada de teoria da forma, é uma corrente que estuda os processos psicológicos envolvidos na percepção.

49. Ilustração de composição com o tema listras.

Fonte: The Ambassador Magazine.

50. Ilustração de composição com o tema linhas.

Fonte: The Ambassador Magazine.

51. Ilustração de composição com o tema formas.

Fonte: The Ambassador Magazine.

52. Ilustração de composição com o tema cores, onde é apresentada a quadricromia.

Fonte: The Ambassador Magazine.

53. Ilustração para o tema forma, que exemplifica as formas orgânicas.
Fonte: The Ambassador Magazine.

agrupamentos que independem de lugares e momentos da história humana dos quais os elementos originam, a não ser que tais elementos ou expressões tenham migrado para o estatuto do simbolismo. Segundo esse autor, os grandes grupos são: mundo natural (fauna, flora etc.), estilizações (persas, egípcios etc., conforme repertórios ornamentais), geométricos, abstratos, figurativos, listrados/xadrezes, figuras humanas e conversacionais (aqueles que têm narrativas na estampa).

Com o mesmo princípio classificatório, Jenny Udale (2008), em extenso trabalho publicado com o objetivo de instrumentalizar os designers de moda, dá o nome de estilo à classificação das estampas, nomeando como clássicos tudo aquilo que foi produzido ao longo de gerações, e como étnico ou folclórico tudo as produções que em algum momento foram consideradas identitárias ou simbólicas. Incorporou, também, novas linguagens gráficas pelo seu potencial linguístico, de maneira que uma nova classificação tende bem mais à interpretação das formas como composições visuais e de sua significação como código linguístico, ou seja, forma e conteúdo, do que por sua origem. Na verdade, essa parece ser uma excelente estratégia para transportar significados (desejados) nos tecidos ornamentados.

Diagrama 4: apresentação da organização e caracterização dos ornamentos conforme sua potencialidade linguística ou de significação, baseada nas ideias de Trilling (2010).

54. Exemplo de estampa floral criada
por Mary Harper para
Edinburgh Weavers (1958).
Fonte: objeto CIRC. 232-1958-
Victoria & Albert Collection.

55. Exemplo de tecido conversational, onde os elementos contam uma história.
Fonte: objeto E.444.75-1988 - Victoria & Albert Collection.

Interpreta-se, desse modo, que as classificações usuais não são fixas e deslocam a posição dos estilos com o passar do tempo. As novas acepções já incluem os tecidos criados no sistema de produção de massa e provavelmente, em alguns anos, dever-se-á promover novos estudos a fim de incorporar as novidades plásticas trazidas pelas novas tecnologias, especialmente a digital.

Do ponto de vista da análise do campo visual, ou seja, da organização dos elementos na superfície têxtil como um todo, as descrições e identificações encontradas alinham-se às características da estampa industrial na atualidade, apesar de já se ter iniciado o debate a respeito das questões pertinentes à estampa digital, liberada de qualquer restrição dimensional e de tipo de imagem.

Atualmente manifesta-se a lógica de engenharia de produção nas análises ou instruções para o design de estampa, isso porque, do ponto de vista do design como atividade projetual, o desenho deve ser planejado levando-se em conta as condições de produção e também como ocorrerá o seu uso. Na perspectiva do mercado de massa, assume-se *a priori* a organização da produção de tecidos em termos de coleções (proposição de unidades temáticas e estilísticas, normalmente associadas às tendências) e de coordenações (que dizem respeito ao uso simultâneo de mais de um tipo ou padrão de tecidos).

Os leiautes, como sistema de organização de elementos sobre o campo visual, são determinados pela relação figura-fundo, e também pela relação que se estabelece entre os elementos, quando estes, ao estarem mais juntos ou distantes entre si, dão origem a diferentes formações ou estruturas organizadas geometricamente. Desse modo, a superfície pode abrigar os seguintes sistemas: *allover*, *ditsy*, *square*, *border* e *stripe*.

56. *Coleção de tecidos segundo o leiaute e a homogeneidade expressiva.*
Fonte: Luz García Neira.

Tais distribuições se justificam em face da necessidade de organizar as criações para atender ao mercado de massa, que adquire tecidos desenvolvidos sob uma mesma tendência para produzir, com os mesmos tecidos, diferentes produtos. Isso permite também, na utilização da variedade de padrões oferecidos ao mercado, que os produtos de moda adquiram identidade visual. Assim, os diferentes leiautes oferecem todas as possibilidades de configuração do campo conforme a seguir é explicado:

- *All-over*: tecidos com estampas contínuas, nas quais, além dos elementos, não se percebe nenhuma intenção diagramática especial. O conceito desse tipo de estampa é que os elementos ocupem a maior parte do espaço, isto é, reserve-se pouca área para o fundo do tecido. A posição dos elementos pode ser unidirecional, bidirecional ou multidirecional.

- *Ditsy*: teoricamente, trata-se de um leiaute oposto ao *all-over*, pois é composto por elementos miúdos, que normalmente não estão muito próximos entre si, reservando um grande espaço para o fundo do tecido, que tanto pode ser uma mancha contínua quanto uma textura.
- *Stripes*: “Quando a superfície é dividida em seções largas e estreitas por linhas verticais, horizontais ou diagonais, é produzido o efeito listrado” (JERSTORP; KOHLMARK, 2000, p. 14). Essas linhas podem ser uniformes ou não, regulares ou não. Pode também haver simetria ou assimetria, e essas escolhas definem em parte a expressão do projeto. Ainda que geralmente os *stripes* sejam formados por linhas, estes também podem surgir por alteração, intercalação, ritmo de técnicas, texturas ou estruturas, formando diferentes linhas.
- *Square*: “Uma superfície quadriculada ocorre quando dois sistemas lineares são interseccionados e formam ângulos retos ou inclinados. Algumas vezes as linhas formam o padrão; algumas vezes o quadrado é o primeiro elemento e as linhas têm menor significado. (JERSTORP; KOHLMARK, 2000, p. 32). Assim como as *stripes*, a percepção do *square* exige a determinação de áreas com diferentes soluções visuais, seja pela cor, pela textura ou pela estrutura, e tanto podem ser regulares quanto irregulares.
- *Border*: O conceito de *border* é bem simples e supõe a repetição contínua de um determinado grupo de elementos ou ornamentos, tanto sobrepondo quanto deslocando de maneira a realizar um contorno ou uma borda de uma peça. O *border* pode se repetir horizontal ou verticalmente no tecido, o que o diferencia do *stripe*, pois este, equilibrando as distâncias entre os elementos, cria campos visuais fechados no sentido de sua altura e infinito no sentido de seu comprimento. O *border* retoma a composição e estrutura visual da vinheta.

Origens e condições de desenvolvimento da estamparia têxtil no Brasil

Ainda que a indústria têxtil tenha sido uma das primeiras a ser instalada no Brasil, a estamparia foi um segmento bem mais recente, que conta com apenas um século de existência.

Suas raízes não foram artesanais e, desde a instalação das primeiras estamparias, o modelo estrangeiro era a referência para o estabelecimento da concorrência.

Máquinas e equipamentos importados, técnicos e engenheiros estrangeiros, padrões de tecidos que tinham atravessado o oceano, possibilitaram o desenvolvimento do setor e construíram as bases para que, a partir da década de 1950, se pleiteasse a identidade nacional em tecidos estampados.

A indústria têxtil e o segmento de estamparia

A indústria têxtil brasileira desenvolveu-se a partir do desmembramento dos negócios acessórios às fazendas, que inicialmente dedicavam-se à produção de sacarias e tecidos para as roupas dos escravos e dos trabalhadores (PRADO JÚNIOR, 1999). Apesar do crescimento da indústria, a totalidade dos negócios, já a caminho do século XX, caracterizava-se pela sua rusticidade e resistência, opondo-se aos “bem cortados tecidos europeus que, a despeito de sua bela aparência, deterioravam-se com facilidade” (STEIN, 1979, p. 71).

57. *Mulher fiando algodão na roca no interior do Brasil, década de 1920.*
Fonte: Brazilian Cotton.

O fato é que, até pelo menos 1910, a indústria têxtil nacional optou pelo mercado menos exigente em relação ao desenvolvimento de produtos com valor estético e, assim, desinteressou-se pela capacitação para lidar com o complexo processo da estamparia industrial, já que não havia mais tempo de retornar aos processos artesanais. Apesar disso, a presença dos tecidos estampados no Brasil foi bem anterior à sua fabricação aqui, tendo sido trazidos pelos portugueses praticamente desde seu primeiro desembarque.

Como processo de aculturação importante, a aproximação dos nativos e, mais tarde, de uma população colona a uma materialidade que não era comum

58. Na obra *O Bolicho de Pedro* Weingartner, c.1880, a criança brinca com amostras de tecidos estampados.

Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (RS).

ao ambiente rural (ALENCASTRO; RENAUX, 1997) e que se relacionava com novos modelos de conduta (GRUZINSKI, 2003) sinalizou que as distintas origens dos produtos demarcavam diferenças entre seus possuidores.

Os tecidos estampados e cheios de cores, mais do que simplesmente decorar, foram os primeiros suportes, os veículos através dos quais grafismos, formas, gostos e tendências de outras partes do mundo chegaram à América. Mesmo aqueles habitantes que nunca tinham visto uma pintura a óleo ou um livro tiveram a chance, através dos tecidos, de conhecer flores e bichos exóticos, balões voando, heróis, coisas da China e da Turquia. *O tecido era jornal*. (PAULA, 2004, p. 81)

A entrada desses tecidos no país parece ter sido decorrente da expansão do mercado de têxteis em virtude da industrialização do setor na Inglaterra, e de acordos políticos, uma vez que estabelecido o Tratado de Methuen – também conhecido por Tratado de Panos e Vinhos –, entre Inglaterra e Portugal em 1703, passamos a ser abastecidos pela produção têxtil dos ingleses ou por aquela que eles haviam adquirido em outros portos:

Bem protegidas as rotas marítimas, amplamente exploradas pelos portugueses, verificou-se a disponibilidade de materiais alvejantes, bem como tintas e o próprio algodão. O casamento em 1662 de Charles II da Inglaterra com a infanta

portuguesa, Catarina de Bragança, trouxe profundas consequências para a manufatura têxtil britânica. Seu imenso dote incluía a cessão dos direitos de comércio português nas Índias Ocidentais, Bombaim, Tânger e Brasil. Assim, todos os tecidos de algodão ingleses eram produzidos com fios de além das Ilhas Caribenhas. Ambas [refere-se aos Estados Unidos] permaneceram importantes rotas do algodão no século XVIII. (JANUÁRIO, 2006, p. 164)

É bem provável que nem todos os tecidos importados entre os séculos XVI e XVIII fossem ornamentados, pois o tipo de consumo que havia no Brasil nesse período não dava lugar a luxos e extravagâncias; porém os tecidos africanos destinados à população escrava, ornamentados conforme o gosto dessa população, também chegavam nas embarcações portuguesas (ALPERN, 1995). Havia, ainda que tímida, uma produção interna que tinha sua origem nas tribos indígenas, mas que se ampliou como estabelecimentos anexos às fazendas, dedicando-se à fabricação de panos simples e de sacarias em geral (PRADO JÚNIOR, 1999).

Com origem variada e diferentes condições de acesso, os tecidos começaram a marcar algumas distinções sociais importantes que sobreviveriam ao tempo. A chegada dos escravos africanos, por exemplo, que já estavam acostumados aos tecidos adornados, provou a necessidade de demarcar claramente territórios simbólicos que identificassem os papéis de cada grupo. Surgiram então leis específicas que impuseram à força as necessárias distinções, como o decreto de 1749 que impedia que o luxo fosse acessível a todas as classes sociais. A primeira ação planejada nesse sentido foi a de 1696³⁹, em decreto que afirma

[...] que sendo-lhe presente o demasiado luxo de usado no vestuário as escravas do Estado do Brasil, e devendo evitar-se este excesso e o ruim exemplo que dele se pode seguir foi servido resolver que as escravas de todo o Estado do Brasil em nenhuma das capitanias dele possam usar de vestido algum de seda, nem se sirvam das cambraias ou hollandas, com rendas ou sem elas, para nenhum uso, nem também de guarnição de ouro ou prata nos vestidos.

Já no final do século XVII, o crescimento populacional e as instalações residenciais perenes ampliaram a demanda por têxteis necessários à composição dos lares e também para o vestuário. Para suprir o primeiro surto de consumo interno, tais mercadorias somente poderiam ser obtidas por duas vias: ou eram produzidas em estabelecimentos nacionais ainda precários ou chegavam da Europa (via comércio legal ou contrabando) em navios com espécies sempre insuficientes para a demanda existente.

39 Decreto firmado em 20/02/1696. Fontes diversas, sem localização do documento original.

Os primeiros tecidos estampados importados devem ter sido de origem inglesa, já que Portugal, em função de seu acordo com aquele país, não desenvolveu sua indústria têxtil nem tampouco se interessou pelo consumo de estampados como ocorrera em outras metrópoles europeias (PEDREIRA, 1991). A primeira estamperia efetivamente instalada em Portugal data de 1775, durante o surto manufatureiro da última fase do mandato de Pombal entre 1750 e 1777 (BASTOS, 1947), que vislumbrava o Brasil como o principal mercado de seus produtos:

Más, a interdição do estabelecimento de manufacturas no Brasil e o seu clima tropical favoreciam o consumo dos panos estampados em Lisboa. As chitas nacionais já em 1777 eram exportadas para o Brasil, e este negócio veio a adquirir uma importância notável, apesar das dificuldades ocasionais que a guerra criou na década de 1790 ao fornecimento de fazendas brancas da Ásia. Os tecidos de algodão tornaram-se rapidamente a principal exportação das manufacturas nacionais, representando até 1806 cerca de 35% de todas as saídas de produtos industriais portugueses. Entre os algodões, as chitas e as saias são os géneros dominantes (contribuindo sempre com mais de 75%). (PEDREIRA, 1991, p. 553)

No Brasil, a primeira tentativa de instalação de uma estamperia data de 1750, praticamente simultânea à iniciativa portuguesa (que foi em 1745, mas que não logrou êxito), o que vem indicar o interesse pelo consumo desse tipo de produto em terras brasileiras, fazendo com que isso significasse um bom negócio, inclusive com perspectivas de exportação⁴⁰.

Diogo de Mendonça Côrte Real (*apud* LIMA, 1961) escreveu

[...] uma carta ao marquês de Távora, então Governador da Índia, para que providenciasse a vinda ao Pará de tecelões e pintores das costas de Coromandel e Orixá, até o número de doze famílias, 'para se poder nela estabelecer manufacturas de chitas e outras obras de algodão', devendo com eles 'enviar-se os teares, rodas e engenhos de descaroçar o algodão, e todos os mais instrumentos para o exercício das suas profissões', correndo todas as despesas por conta do erário de Sua Majestade. (p. 140-141)

Segundo Pedreira (1991), o pedido havia sido feito pelo bispo do Pará, "que envidava esforços para introduzir fábricas de panos de algodão para fornecimento das tropas" (p. 541) e também tecidos pintados. Seu pleito inicial demonstrava total desconhecimento sobre os reais fornecedores desses tecidos no comércio daquela época, pois o bispo teria dito que os artífices viriam da China.

40 Nesse contexto, o uso da palavra exportação leva a crer que se trata do negócio realizado entre as capitanias e não necessariamente entre diferentes países.

Corte-Real, pelo contrário, parecia informado, pois sublinhava as dificuldades em fazer vir de Bengala e da costa de Choromânde, onde na realidade se fabricavam os panos estampados, os artífices, que eram ‘todos mouros’, e salientava os problemas técnicos para reproduzir os métodos da tinturaria indiana.

Embora Pedreira (1991) conclua dizendo que esse projeto não tenha sido concretizado, há quem o conteste, como Graham Clark (1910) quando se refere a esse episódio e afirma que “manufaturas haviam se estabelecido para a tecelagem e impressão” (p. 38). Outras fontes apontam inclusive um enriquecimento da capitania em função da produção de tecidos provavelmente estampados, dada a narrativa, e de sua exportação:

Em 1750, mandou tecelões e pintores ao Pará para fundar manufaturas de chita, incentivando também as vendas de algodão ao exterior. A primeira grande remessa saiu do Maranhão em 1760, ano em que exportou 651 arrobas⁴¹, transformando essa capitania numa das mais ricas do Brasil. (HUMBERG et al., 2004, p. 33)

Uma nova iniciativa deve ser destacada em 1768, tendo sido apontada por Mello (2003) como a primeira no Brasil. Afirma a autora que, na região de Sabará (MG), o Coronel Antonio Barbosa da Silva, pioneiro nas indústrias de tecidos em Minas Gerais, em 1768, “fez plantar o linho, mandou vir artistas da Europa, e fez tecer lãs, linhos, algodões lisos e laureados” (p. 30). Os propósitos do Coronel, em termos de desenvolvimento de produtos, teriam evoluído, pois, algum tempo mais tarde, orgulhava-se de seus tecidos:

Consta que o Coronel Antonio Barbosa da Silva enviou em 30/10/1810 ao Conde de Linhares, Ministro de d. João VI, algumas amostras de tecidos e outros produtos de sua indústria que se ‘acha tão adiantada na vila de Sabará’. (CARRARA JR.; CARDOSO, 1996, p. 234)

Até à chegada da Corte, não se localizaram fontes primárias ou citações bibliográficas adicionais que complementem essas informações, assim, não é possível estimar como ocorreu a produção de estampados no Brasil até 1808, quando a produção de manufaturas passou a ser apoiada indistintamente com a revogação definitiva do Alvará de 1785.

Com a chegada da Corte ao Rio de Janeiro em 1808 e a elevação do Brasil ao status de Reino, políticas deliberadas de industrialização foram elaboradas. A indústria têxtil iria ser beneficiada por isenções fiscais concedidas a manufatureiros empreendedores e através da vinda de mestres fabricantes da Europa, que iriam treinar a mão-de-obra brasileira. (LIBBY, 2002, p. 266)

41 1 arroba = 14,69 quilogramas. Logo, a quantidade de tecidos é de mais de 9.500 quilogramas.

59. À direita, na obra *Chegou tarde!* de Pedro Weingartner, s/d, é possível ver o mercador apresentando amostras de tecidos estampados. Acervo: Museu Histórico Nacional (RJ).

É também a partir desse momento que a mudança da composição da sociedade passou a contribuir para o estabelecimento das condições minimamente necessárias para a ampliação da circulação de mercadorias diferenciadas, oportunidade ampliada ainda mais a partir dos surtos migratórios europeus após a abolição dos escravos. Estima-se que a presença de pessoas que já estavam acostumadas ao consumo de diversas qualidades de produtos industrializados movimentou o mercado de importações que estava, nesse caso, associada a um mecanismo de distinção social, como explica Januário (2006):

[...] obsessão pela distinção, partilhada entre segmentos sociais em seus vários níveis de riqueza, que a variedade de tecidos finos e rústicos, caros e baratos, nacionais e importados em suas variadas cores e estampas, entraram no cenário desta luta surda, no sentido de manter os afastamentos quando houvesse as aproximações daquela sociedade essencialmente desigual, garantindo a manutenção e o reconhecimento de sua posição social nas Minas Gerais através da aparência e das exibições públicas. (p. 179)

A passagem do Brasil de senhores e escravos à reprodução da estratificação social europeia, que já contava com a presença da burguesia, deu início a nosso processo de modernização social e econômica:

[...] os valores de mobilidade e distinção dentro da estrutura social, de identificação pelo (bom) gosto e pelo consumo de mercadorias revestidas de valores ideológicos, entre outros, preponderaram como a realidade desse novo sistema. (REZENDE, 2003, p. 85)

Entende-se que essas transformações sociais exigiram que a industrialização se preocupasse não somente com o suprimento de mercadorias para o consumo da população, mas com sua qualidade intangível. Os estímulos concedidos, contudo, não pareciam decorrer da percepção sobre a dimensão social do desenvolvimento de produtos, apesar de promover a ampliação e o aprimoramento da produção. No que se refere ao incentivo dos têxteis, em especial de seu beneficiamento por meio da estamparia, o governo, em 23 de março de 1809, apoiou a atividade de ensino e fabrico de chitas com o objetivo claro de promover a indústria e o comércio:

Attendendo a acharem-se trabalhando e aprendendo à custa da minha Real Fazenda na casa denominada Collegio das Fábricas debaixo da direção de Sebastião Fabregas Suriguê, meu Criado, vários artifices, manufactureiros, aprendizes vindos de Portugal, e isso em virtude das providências que fui servido para dar a sua subsistência em utilidade do commercio e indústria, que pelo meu Alvará de 1º de abril do anno próximo passado de 1808 fui servido promover no Brazil [...] se continuem a pagar a folha dos jornaleiros alli empregados, e as despesas dos reparos da Casa do sobredito Collegio [...]. (CARRARA JR.; CARDOSO, 1996, p. 230)

Carrara Jr. e Meirelles (1996) explicam melhor:

[...] o governo decidiu criar o Real Collegio de Fabricas ou Collegio de Fabricas de Tecidos, no Rio de Janeiro, que deveria funcionar como escola de tecelões, além de sediar fábricas de tecidos ‘do largo e do estreito’, termos que parecem denotar a largura dos tecidos. Em 1810 já funcionavam as oficinas de Tecidos do Largo de Sedas e Algodão, de Galões e Fitas, de Estamparia de Chitas e Cartas-de-Jogar, bem como a tinturaria. A fábrica de tecidos ‘do estreito’ começou a operar em janeiro de 1811. O diretor designado para o estabelecimento foi Sebastião Fábregas Suriguê. (p. 228)

O Collegio parece entrar no mesmo tipo de incentivo dado, de maneira geral, ao ensino dos ofícios, isso porque “com a transmigração da Corte formou-se aí um mercado consumidor, cujo poder aquisitivo justificava a montagem de um sistema de abastecimento”, que seria planejado por um sistema de produção mais organizado, como afirmou Lapa (2002, p. 168). Assim, o decreto de 23/03/1809 foi acompanhado de uma série de outras decisões bem planejadas que, teoricamente, tenderiam a contribuir para o desenvolvimento das manufaturas e, em especial, do beneficiamento de tecidos.

O Collegio das Fábricas era integrado pela Fábrica de Cartas-de-Jogar e pela Estamparia de Chitas, e nessas oficinas, segundo Ferreira (1994), utilizavam-se

matrizes importadas de talho-doce ou de madeira, o que permite concluir que o desenho não era desenvolvido localmente. Por essa informação, pode-se especular que o desenho de chita se desenvolveu no Brasil possivelmente tem uma semelhança mais próxima à chita de Alcobaça do que ao *chintz* inglês ou francês, que mais tarde se difundiram entre nós, sobretudo quando aderimos à moda francesa, já na passagem para o século XX. Quanto à técnica, “as chitas eram provavelmente estampadas pelo processo rudimentar descrito no começo da Introdução deste livro, ou seja, segundo o modelo multissecular” (FERREIRA, 1994, p. 140).

Extinto em 1813, Carrara Jr. e Cardoso (1996) apontam a escassez de recursos como a principal causa do fechamento do Collegio das Fábricas, que pode ser considerado um dos primeiros locais de ensino das artes e ofícios no Brasil (FERREIRA, 1994). Com o fim do estabelecimento, e não só de sua atividade de ensino de ofícios,

[...] as máquinas e teares lá existentes foram distribuídos a fábricas particulares e os mestres-tecelões mais conceituados foram enviados a outras províncias com a missão de auxiliar na implantação de novas fábricas (Provisão de 11/05/1813). (CARRARA JR.; CARDOSO, 1996, p. 228)

Se, por um lado, esse empreendimento não teve vida longa, por outro, as referências indicam o desejo de instalação de novas estamparias de tecidos mais ou menos no mesmo período e nos anos seguintes, muito possivelmente porque essa atividade foi protegida por tarifas alfandegárias próprias até 1818.

Henrique Nunes Cardozo, português, ao chegar à Bahia,

[...] requereu provisão para instalar na Província uma estamparia, utilizando fazendas francas importadas isentas de pagamento de direitos. Seu pleito, no entanto, foi negado em 29/07/1809, fato que motivou sua mudança para o Rio de Janeiro. Aí, em sociedade com Joaquim José da Silva, fundou a Fábrica de Estamparia do Catete, sob a razão social Nunes, Silva & Cia. A fábrica iniciou a operação em 1810. (CARRARA JR.; CARDOSO, 1996, p. 228)

Após pedido de isenção de impostos diretamente ao Rei, os sócios foram beneficiados por decreto datado de 6 de outubro de 1809. A interpretação jurídica dada qualificou o tecido branco como matéria-prima e, apesar de ter havido controvérsias num primeiro momento, o Rei desistiu dos direitos nas Alfândegas para os tecidos importados para serem estampados, assim como para os tecidos estampados no Brasil. Obviamente, haveria de se provar a utilização do tecido importado com esse fim no interior

do negócio, pois ele não poderia ser comercializado antes de receber o devido beneficiamento. Também, desde 04 de fevereiro de 1811, vigorava Alvará que proibia a importação de tecidos estampados que não tivessem sido produzidos nos domínios do Estado português, mas se deve lembrar que apenas em 1832 foram aplicados mecanismos de identificação dessa produção como a inserção de fios vermelhos nas ourelas.

Carrara Jr. e Cardoso (1996) informam que alguns anos mais tarde a regra das taxas foi ampliada a todos os negócios do gênero por novo Alvará. Em seu parágrafo terceiro, esclarece-se que as fazendas estampadas, pintadas, tintas ou bordadas nas fábricas nacionais teriam direito à restituição dos meios direitos⁴². Essa política incentivou esse tipo de empreendimento e estimulou o surgimento de outras fábricas, considerado “o segundo surto da indústria têxtil no Rio de Janeiro [que] foi desencadeado pelo Alvará de 4 de fevereiro de 1811, que restituía metade dos impostos pagos sobre a importação de tecidos brancos destinados à estamparia” (CARRARA JR.; CARDOSO, 1996, p. 230). Podem ser citadas nesse processo a tentativa de se instalar uma fábrica de fiação, tecelagem e estamparia postulada pelo português João Manuel Borges em 1812 (negada); uma matrícula para uma estamparia na Real Junta de Comércio no Rio de Janeiro em 1820 (sobre a qual nada se sabe); e, na Província de São Paulo, a solicitação de doação de terras para a instalação de uma estamparia idealizada pelo francês Nicolau Dreys em 1825 (MELLO, 2003), que também parece ter sido negada.

Apesar da extensão do estímulo à estamparia têxtil, que, em teoria, poderia promover a abertura de novas indústrias dispostas a atuar nesse segmento,

[...] foi a Estamparia do Catete a empresa que mais se beneficiou com a nova legislação. Principal postulante de incentivos e razão primordial da assinatura daquele Alvará, ela prosperou e foi transferida (antes de 1813) para o Andarahy Pequeno, atual Tijuca, passando a ser conhecida como Fábrica das Chitas, denominação que designaria, inclusive, uma parte do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. A fábrica estampava o pano de algodão importado da Índia, de baixa qualidade. Conforme relato da época ‘umas peças ficavam de cor azul com lavor branco e outras com fundo branco e lavor de diferentes cores’. (CARRARA JR.; CARDOSO, 1996, p. 231)

Essa fábrica possuía direção portuguesa e a mão-de-obra poderia ser portuguesa e brasileira, mas a experiência inglesa, com certeza, dominava a técnica. No relatório do inglês James Henderson em 1821, ele diz:

42 Refere-se à devolução de metade dos impostos pagos.

As fábricas ainda não se estabeleceram muito bem nesta cidade [Rio de Janeiro] ainda, porém, há uma fábrica de lonas e outras de meias de seda e, a poucas milhas de distância, em Andrahi, existem trabalhos de impressão de algodão em pequena escala e que são conduzidos por uma pessoa que esteve na Inglaterra. Algodões grosseiros são fabricados no interior do Brasil, e eles passam a lançadeira⁴³ com a mão, com o mesmo procedimento que antigamente era usado na Inglaterra. (HENDERSON, 1821, p. 58)

Estima-se que havia dificuldades econômicas nesses empreendimentos em virtude da curta duração de alguns e da ausência de informações sobre o segmento em especial; e principalmente devido às tentativas de o governo promover o desenvolvimento das estamparias pelo método que mais conheciam, que era o de aliviar custos e impostos. No decreto de 23/06/1826, concedeu-se o prêmio de dez loterias para auxiliar a “conservação e melhoramento das fábricas de estamparia e papel, do sítio de Andarahy”, fábrica que, desde seu início, já havia sido beneficiada pelo governo. Não se sabe como essa conservação e melhoramento foram feitos, mas esse tipo de auxílio não durou muitos anos, já que o estabelecimento faliu em 1840. Esse incentivo, apesar de ter sido proposto não de maneira exclusiva a tal fábrica mas aberto a outros fabricantes, não pôde ser verificada em outros negócios (SOARES, 2002), demonstrando que só eles foram beneficiados por ele.

A concorrência com os produtos estrangeiros de qualidade melhor inviabilizava esse tipo de negócio. À época, quando já se apresentavam muitas dificuldades tarifárias para os importadores de tecidos, Henderson (1821) afirma que apenas os tecidos estampados ainda tinham bons valores para a negociação no Brasil, com especial atenção ao Rio de Janeiro, pois, se comparado ao restante do país, era a única região onde tecidos finos tinham mercado garantido e, neste, os estampados de origem inglesa predominavam.

Essa situação permaneceu até que, em 1844, a criação da Tarifa Alves Branco taxou a maioria dos artigos importados em 30% e, em 60%, aqueles com similar nacional (SOARES, 2002), o que afetou principalmente os algodões ingleses, ou seja, os estampados, apesar da baixa produção, à época, desse tipo de produto no Brasil. Existiam então apenas seis fábricas de tecidos de algodão (mas nem todas estamparias), sendo três na Bahia (Todos os Santos, Queimado e Conceição) e três

⁴³ Espécie de retrós no qual o fio de trama do tecido está enrolado e é passado de um lado a outro da largura para formar o tecimento. O destaque para essa informação decorre do fato que, à época, na Inglaterra, as máquinas já estavam mecanizadas, enquanto no Brasil a tecelagem ainda poderia ser manual em muitos lugares.

na região do Rio de Janeiro (São Pedro de Alcântara, Santo Aleixo e Andaraí Pequeno também chamada Fábrica das Chitas), que estimularam Alves Branco a proteger o capital empregado nas indústrias que começavam a florescer.

Apesar de especular-se a respeito da existência de produção de estampados, nas fábricas mencionadas, a oficina artesanal de Fernand Reyhner, instalada no Rio de Janeiro, postulava a posição de primeiro estampador de tecidos no Brasil. A empresa, que funcionou pelo menos de 1858 a 1902 (CARRARA JR.; CARDOSO, 1996), publicava anúncios no *Almanack Laermmet* em 1870 onde divulgava sua tinturaria, nomeada Guilherme Tell.

Em anúncio de 1870, o proprietário dizia que as máquinas e a técnica eram as que se utilizavam na Europa, e o estabelecimento “podia lavar, tingir, lustrar, amaciar e estampar qualquer tipo de fazenda”. Na Exposição Nacional de 1875, foi “premiado com distinção”, apresentando “tecidos tingidos com ‘fuchim, anilin, violeta e lírio-verde, extraídos do alcatrão do carvão-de-pedra’”, mas também estampados, conforme foi possível verificar no relatório de Saldanha da Gama (1876).

O processo praticado na exposição diante do público prende-lhe a atenção; é um entretenimento instrutivo para os entendedores da matéria e para os que se interessam pelo progresso da indústria. A estamparia ou impressão de desenhos de todos os tipos e gostos na seda velha e reformada, ou em seda recentemente tecida, exige em primeiro lugar a tinta composta de óleo de linhaça, de verniz copal reunido à borracha do Pará, que tem por fim exclusivo fixar os fios de brocate. Todo o alcance do processo reside na aplicação dos pós, no modo de preparar o desenho da seda, no trabalho da escova e na fixação do pó sobre os traços executados na seda. (p. 176)

O relator do processo explicou também a origem e o funcionamento dos pós de ouro, de bronze e de prata. Detalhou que tais metais e demais componentes da mistura se achavam no Brasil e fez parecer, em seu relatório sobre a exposição, que o processo de estamparia com pós metálicos podia ser conduzido pela indústria nacional.

Philip Sykas (2009) afirma que esse tipo de negócio não se tratava exatamente de impressão sobre tecidos ou tão somente impressão dessa espécie. Na época, era comum transformar as roupas que já haviam sido muito usadas, tanto pelo tingimento, numa espécie de recuperação das propriedades anteriores, quanto pela impressão de ornamentos em determinadas áreas das peças. Segundo Sykas (2009),

51, RUA DO OUVIDOR, 51

TINTURARIA

LAVAGEM

IMPRESSÃO

DE

TECIDOS

AO GUILHERME TELL

60. Anúncio publicado no Almanaque Laemmert em 1870 pela Guilherme Tell, oferecendo seus serviços de estamparia.

Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional (RJ).

FERNAND REYHNER tem a honra de informar ao respeitavel publico, que abriu na rua do Ouvidor n. 51, um deposito da sua muito conhecida fabrica de tinturaria.

Depois de ter augmentado consideravelmente as suas officinas com todas as machinas mais conhecidas e aperfeicadas na Europa, acha se no caso de apromptar em muito pouco tempo e por preços modicos — toda e qualquer quantidade de fazendas, tanto em peças como em obras, taes como **paletós, calças, coletes, vestidos de seda, de lã e de algodão, chales, etc.**

Sendo o primeiro introductor nesta côrte, da **impressão** de tecidos conforme o uso geral da Europa, submetteu-se ao Jury da Exposição Nacional em 1866, e assim foi por este premiado com a competente medalha.

Accresce, pois, que dessa data em diante, tem augmentado consideravelmente as suas officinas com os mais lindos e aperfeicoados desenhos novos, para o que apresenta una collecção de mais de 200 amostras.

Convencido assim dos meios de que dispõe para bem servir o publico em geral, antecipa seus sinceros agradecimentos a todos que o julgarem digno de merecer a sua confiança.

51, Rua do Ouvidor, 51

Arte da estamparia ou impressão sobre a sêda

O processo praticado na exposição diante do publico prende-lhe a attenção; é um entretenimento instructivo para os entendedores da materia e para os que se interessam pelo progresso da industria. A *estamparia* ou *impressão* de desenhos de todos os typos e gostos na sêda velha e reformada, ou em sêda recentemente tecida, exige em primeiro lugar a tinta composta de oleo de linhaça, de verniz copal reunido á borracha do Pará, que tem por fim exclusivo fixar os fios de brocate. Todo o alcance do processo reside na applicação dos *pós*, no modo de preparar o desenho da sêda, no trabalhar da escova e fixação do pó sobre os traços executados na sêda.

Pó de ouro (gold) ou imitação de ouro: o zinco e o cobre podem reunir-se para formar a liga *Tomback*, a qual, depois de batida em folhas finas, reduz-se a pó subtil ou brocate, ou *bronze de ouro*, tambem usado para impressão de livros. Exposto á rapida influencia do fogo, logo que adquire côr encarnada passa a *bronze* de cobre. Composição: 83 % de cobre e 17 % de zinco; para o bronze encarnado a proporção varia 94,90 partes do primeiro metal e 6,10 do segundo.

61. Relatório sobre a Exposição Nacional de 1875, dando destaque aos avanços da estamparia em seda.

Fonte: Estudos sobre a quarta Exposição Nacional de 1875.

as peças eram desmanchadas, estampadas e recosturadas. A técnica utilizada era a de blocos de madeira, individuais ou também por uma espécie de aplicação de desenho com substância colante, que favorecesse a aderência de um pó colorido para esse fim.

O anúncio de 1870 revela que, após a Exposição de 1866, a empresa (Guilherme Tell) tinha aumentado consideravelmente seus negócios com equipamentos e desenhos e, agora, contava “com os mais lindos e aperfeiçoados desenhos novos, para o que apresenta uma coleção de mais de 200 amostras”. Saldanha da Gama (1876) detalha melhor:

A vantagem deste estabelecimento reside no fato de aproveitarem-se os vestidos desbotados e retintos, mudando a seda velha e usada em vestes com aparência de tecido novo e aformoseando por bonitos desenhos gravados com as cores há pouco mencionadas, cores fixas que não desbotam na lavagem, nem expostas à ação dos raios solares. (p. 177)

Guilherme Tell, como tipo de estabelecimento e negócio, provavelmente não era uma indústria, mas sim um prestador de serviços segundo nossa compreensão atual de indústria e serviços. Talvez, por essa razão, Stein (1979) afirme que em 1894 a Companhia Progresso Industrial do Brasil (anteriormente nomeada São Pedro de Alcântara), no Rio de Janeiro, seria a única empresa capacitada para a produção de tecidos estampados, e justificou nosso atraso tecnológico em função da dificuldade operacional e dos custos de importação de produtos químicos para essa finalidade.

Após a proclamação da República, estabelecimentos industriais mais organizados e competentes, que para serem construídos, importaram de tijolos a equipamentos, acabaram por ativar a economia do país de maneira muito significativa, trazendo nova perspectiva ao produto industrial. No que diz respeito à impressão de tecidos em larga escala, sendo esse, sem dúvida, um tipo de segmento totalmente dependente de disponibilidade tecnológica avançada que só os grandes empreendimentos liderados por engenheiros e técnicos estrangeiros poderiam sustentar, identifica-se o surgimento de indústrias que se tornariam importantes nas décadas seguintes. Esse avanço (exemplificado na instalação de seção de gravura, contratação de engenheiros e químicos além de outras necessidades estruturais), contudo, que só se tornou mais comum a partir da década de 1910, trouxe implícito o processo de transferência de tecnologia que contou de maneira especial com a colaboração de profissionais ingleses.

Os equipamentos de estampa instalados nessas indústrias eram, sobretudo (e pelo menos inicialmente), de origem inglesa e vinham acompanhados de técnicos

62. Anúncio de representante de equipamentos para a indústria têxtil, especialmente para a estamperia. Foi publicado em 1927, na revista Times, num número especial dedicado ao Brasil. Fonte: Times Magazine, 1927.

instrutores. Esses profissionais estabeleciam-se no país durante alguns anos, montavam o equipamento e preparavam os operários, auxiliando, em algumas ocasiões, na gestão da empresa de maneira abrangente.

O interesse em imigrar para o Brasil era decorrente dos conflitos sociais que tinham lugar na Inglaterra, devido, sobretudo, à industrialização de países da América, antigos compradores de seus produtos (WAIN, 2003⁴⁴). Nesse contexto, muitos técnicos chegaram ao nosso país e, dentre eles, estavam os gravadores, profissionais responsáveis por instalar a seção de gravura nas fábricas, a partir da qual, de maneira definitiva, tornava-se possível pensar a respeito da execução de desenhos no interior fabril que traria, em algum momento, a influência dos processos e produtos europeus sobre a produção nacional.

Assim, a capacitação tecnológica do Brasil, acompanhada de uma política econômica favorável, alarmou nossos habituais fornecedores estrangeiros, já que, apesar de constituirmos um amplo mercado consumidor (no início do século XX somávamos 17 milhões de habitantes), defendíamos nossas indústrias por meio da alta taxação do produto estrangeiro sem estar muito atentos ainda ao desenvolvimento de produtos.

Apesar da importação ainda ser presente e importante, Garry (1920) afirma que, naquele momento, depois dos inúmeros processos de transferência de tecnologia, todo tipo de tecido, do mais grosseiro ao mais desejado, podia ser produzido localmente, mas “a força dos fabricantes nacionais encontra-se nos produtos mais baratos, produtos grosseiros disponíveis para a grande massa da população, e nessas linhas as indústrias domésticas desfrutam de monopólio” (p. 22).

Importávamos ainda todo tipo de tecido e matéria-prima em todos os estágios, mas havia predomínio dos tintos e estampados (GRAHAM CLARK, 1910), sendo que a maioria deles (90%) provinha da Inglaterra. Isso ocorria porque a estamperia com qualidade suficiente para estabelecer concorrência só era possível de ser realizada em tecidos finos, ainda produzidos em pequena escala no país, como apontam as principais fontes a respeito da industrialização consultadas (STEIN, 1979; VERSIANI; SUZIGAN, 1990; MELLO, 2003; JANUÁRIO, 2006). Enquanto isso, outros países, como França, Itália, Bélgica, Suíça e Portugal, forneciam outras categorias em menor

44 Esse trabalho versa sobre a imigração do bisavô da autora para o Brasil para trabalhar na Companhia Brazil Industrial, uma das cinco maiores indústrias têxteis à época, instalada no Rio de Janeiro.

Ernest Bower, Boston
WWE Gravadora Bovera

DATA	PONTOS OCUPADOS			PONTOS SEMPRE E SEM SERVIÇO		Assinatura
	Composto	Ental	Reservado			
1. 1. 1.						
2. 2. 2.						
3. 3. 3.						
4. 4. 4.						
5. 5. 5.						
6. 6. 6.						
7. 7. 7.						
8. 8. 8.						
9. 9. 9.						
10. 10. 10.						
11. 11. 11.						
12. 12. 12.						
13. 13. 13.						
14. 14. 14.						
15. 15. 15.						
16. 16. 16.						
17. 17. 17.						
18. 18. 18.						
19. 19. 19.						
20. 20. 20.						
21. 21. 21.						
22. 22. 22.						
23. 23. 23.						
24. 24. 24.						
25. 25. 25.						
26. 26. 26.						
27. 27. 27.						
28. 28. 28.						
29. 29. 29.						
30. 30. 30.						
31. 31. 31.						
32. 32. 32.						
33. 33. 33.						
34. 34. 34.						
35. 35. 35.						
36. 36. 36.						
37. 37. 37.						
38. 38. 38.						
39. 39. 39.						
40. 40. 40.						
41. 41. 41.						
42. 42. 42.						
43. 43. 43.						
44. 44. 44.						
45. 45. 45.						
46. 46. 46.						
47. 47. 47.						
48. 48. 48.						
49. 49. 49.						
50. 50. 50.						
51. 51. 51.						
52. 52. 52.						
53. 53. 53.						
54. 54. 54.						
55. 55. 55.						
56. 56. 56.						
57. 57. 57.						
58. 58. 58.						
59. 59. 59.						
60. 60. 60.						
61. 61. 61.						
62. 62. 62.						
63. 63. 63.						
64. 64. 64.						
65. 65. 65.						
66. 66. 66.						
67. 67. 67.						
68. 68. 68.						
69. 69. 69.						
70. 70. 70.						
71. 71. 71.						
72. 72. 72.						
73. 73. 73.						
74. 74. 74.						
75. 75. 75.						
76. 76. 76.						
77. 77. 77.						
78. 78. 78.						
79. 79. 79.						
80. 80. 80.						
81. 81. 81.						
82. 82. 82.						
83. 83. 83.						
84. 84. 84.						
85. 85. 85.						
86. 86. 86.						
87. 87. 87.						
88. 88. 88.						
89. 89. 89.						
90. 90. 90.						
91. 91. 91.						
92. 92. 92.						
93. 93. 93.						
94. 94. 94.						
95. 95. 95.						
96. 96. 96.						
97. 97. 97.						
98. 98. 98.						
99. 99. 99.						
100. 100. 100.

63. Baú que Ernest Bower trouxe ao Brasil com suas ferramentas de trabalho e livros.

Fonte: acervo pessoal de Sarah Wain.

64. Ferramentas de impressão de Ernest Bower.

Fonte: acervo pessoal de Sarah Wain.

65. Ernest Bower (último, à direita, sentado) e a equipe de futebol da empresa.

Fonte: acervo pessoal de Sarah Wain.

66. Livro de desenhos de Ernest Bower.

Fonte: acervo pessoal de Sarah Wain.

67. Ficha de registro como gravador de Ernest Bower.

Fonte das imagens: acervo pessoal de Sarah Wain

quantidade, como os tecidos lavrados⁴⁵ para decoração. Nesse contexto, somente a melhor qualidade dos produtos importados podia concorrer no Brasil (STEIN, 1979), pois, como apontou Januário (2006), mesmo entre as espécies estrangeiras, “havia os superiores e os inferiores ou ordinários” (p. 178). Pearse (1922) denominou os tecidos aqui preferidos como *very finesty quality*.

Com equipamentos necessários para atender 80% do mercado, apesar de a indústria têxtil nacional ser acusada de uma persistente baixa produtividade, o setor naturalmente eliminou os estabelecimentos mais obsoletos e, assim, a produção começou a ter mais destaque nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, onde passaram a se concentrar as indústrias têxteis mais importantes. No Rio de Janeiro, região que na década de 1950 incentivaria de maneira destacada a criação têxtil nacional, as indústrias instaladas não eram nem muito grandes nem muito modernas em seus métodos, mas já faziam produtos para a alta classe, competindo mais com os importados do que com a produção local, advertia Graham Clark (1910), que ainda destacou que tinham, a seu favor, as tarifas (referindo-se aos impostos de importação). As indústrias pequenas localizadas nos outros estados, por outro lado, podiam dedicar-se aos produtos mais desqualificados, pois gozavam de localização privilegiada que inibia compras em regiões distantes, já que os custos de transporte eram extremamente altos.

As regiões do Brasil que estavam mais afastadas das grandes indústrias do período (as afastadas do litoral) costumavam importar do exterior praticamente toda a quantidade de tecidos lá consumido. Também havia diferenças quanto à qualidade exigida com relação a outras regiões do país, onde só os tecidos importados mais nobres tinham mercado. Para constranger a fraude – por exemplo, de comprar tecidos com fios de urdume espaçados e preenchidos por goma ou argila da China, o que melhorava o aspecto final –, exigiam-se tecidos com 27 polegadas de largura⁴⁶, boas ourelas e pouca goma, para evitar que pelo embelezamento o consumidor pudesse ser enganado.

Nas regiões mais urbanizadas, o tipo de negócio comercial determinava a origem dos produtos. As lojas de atacado concentravam-se na distribuição dos tecidos

45 Tecidos com desenho na trama, ou seja, o *wovendesign*.

46 Ou 70 cm de largura, considerado um bom padrão para a época no Brasil, pois os teares locais produziam tecidos com uma média de 60cm de largura. Ainda hoje a largura dos tecidos é um padrão de qualidade importante, pois dela depende o aproveitamento do corte de roupas, evitando-se costuras e emendas no caso dos tecidos mais largos.

das indústrias nacionais, enquanto os tecidos importados da Europa vendidos no varejo concentravam-se praticamente no Rio de Janeiro ou em São Paulo (GARRY, 1920). Isso fez com que os comerciantes de atacado se interessassem pela produção de maneira a tornar-se muito significativo o duplo investimento nesse setor – os industriais dominavam a indústria e o comércio de tecidos –, o que, conforme Versiani e Suzigan (1990), garantia os lucros nas contínuas oscilações das regras econômicas, independente do investimento em desenvolvimento local de produtos.

68. Selo identificador de tecidos produzido pela Companhia Petropolitana. Nenhuma menção é feita a tecidos estampados e a qualidade é determinada pela resistência. Fonte: Arquivo Nacional (RJ).

Os comerciantes que importavam tecidos estavam ávidos por entender e encomendar o que o mercado desejava e, nesse ponto, manifestavam-se algumas características especiais: a “engenhosidade no design”, termo um tanto indecifrável em seu sentido exato, além de exclusividade de desenhos/produtos ou algum diferencial intrínseco (GRAHAM CLARK, 1910). Havia a intenção de se aplicar marcas próprias nos tecidos, e ainda registrar ou proteger as marcas e os desenhos para evitar a apropriação indevida dos padrões. Havia também alguma percepção sobre certas preferências e necessidades do mercado local.

Sarjas estampadas, tanto nacionais quanto estrangeiras, têm grande venda, especialmente os tecidos tintos em vermelho ou vinho e então estampados com pequenos desenhos em branco. [...] *Gingham* e similares não são muito usados, e os tecidos estampados são preferidos. (GRAHAM CLARK, 1910, p. 15)

A qualidade material do produto nacional que predominava era inferior aos similares estrangeiros. Isso está evidente nos diferentes relatórios consultados, que apontam desde a reprodução de aparências de tecidos importados com matéria-prima grosseira, até a não aceitação do produto brasileiro em mercados próximos como o da América Latina. De alguma maneira, a instalação de estamparias industriais veio modificar esse panorama.

Elisabeth Von der Weid e Ana Marta Rodrigues Bastos, ao pesquisarem a Companhia América Fabril, verificaram que a empresa⁴⁷, pelo menos a partir de 1910, já contava com uma seção de estamparia, o que denominam como estratégia de verticalização de produção. Isso significa um avanço nas linhas de produtos, uma vez que a indústria não só partia da matéria-prima (algodão) para o produto destino (tecido), mas o beneficiava, agregando mais valor no final do ciclo produtivo. No ano seguinte, 1911, prosseguem as autoras, a companhia

[...] mantinha em pleno funcionamento a oficina de gravura, que preparava os rolos para a impressão da estamparia; um laboratório químico-industrial, que preparava os produtos necessários para a gravação dos rolos e a elaboração das tintas. (WEID; BASTOS, 1986, p. 145)

O mesmo ocorreu com a Companhia Progresso Industrial do Brazil, mais conhecida como Bangu, que, decidida a vencer a concorrência com os tecidos estrangeiros, no início do século XX, investiu em equipamentos que pudessem contribuir para o desenvolvimento de novas variedades de tecidos. O depoimento a seguir, ainda que realizado por encomenda dos interessados, indica o processo de modernização industrial:

Como também se tornasse necessário melhorar a apresentação do tecido, foram compradas e assentadas na sala de morim uma calandra de lustrar e uma máquina de branquear [...]. A Companhia continuava [refere-se ao ano de 1900] com sua política de renovação e aperfeiçoamento, estimulada pela diversificação dos tecidos da fábrica e especialização do mercado interno, e também por causa da concorrência que os similares nacionais passaram a fazer aos produtos estrangeiros. (SILVA, 1989, s/p)

Em pouco tempo, a empresa, que se tornaria uma das mais famosas na área de desenhos de estamparia, foi reconhecida por seus esforços de desenvolvimento, sendo galardoada na Exposição de 1908 com “duas medalhas de ouro, para gravura mecânica e tricomia, e o Grande Prêmio destinado aos melhores tecidos” (SILVA, 1989, p. 134). A

⁴⁷ A Companhia América Fabril originalmente chamava-se *Fábrica de Tecidos Pau Grande* e foi fundada em 1878, atual município de Magé (próximo à Serra de Petrópolis), no Rio de Janeiro.

empresa foi destaque no relatório de Graham Clark (1910), pois numa época em que o total de máquinas de estampar no Brasil não chegava a 30,

[...] a maioria destas são máquinas para duas ou três cores, chegando, no máximo, a seis, mas a Progresso Industrial do Brazil, em Bangu, instalou recentemente uma máquina com 12 cores, que poderá ser operada com a força elétrica assim que a instalação for completada. (p. 41)

69. Acima, sala de gravura da Companhia Progresso Industrial do Brazil (Bangu).

Fonte: Acervo do Centro de Memória Bangu.

70. À direita, máquinas de estampar na Bangu.

Fonte: Acervo do Centro de Memória Bangu.

Até o momento, a única referência aos nomes dos profissionais atuantes na atividade projetual no interior das fábricas refere-se à Bangu. Sabe-se que o português José Villas-Boas, o chefe da seção de gravura, tinha habilidades artísticas e de desenho, tendo sido ele o desenhista do brasão do time de futebol da fábrica, além do presidente do clube em 1905.

71. Time de futebol da Bangu, com Villas-Boas de terno.

Fonte: www.bangu.net.

Acesso em 01.mai.2009.

Villas-Boas também foi o segundo gravador documentarista⁴⁸ que o Brasil teve (FERREIRA, 1994), de maneira que a sua presença numa indústria têxtil é de suma importância para a história de nossas artes industriais. Nascido em 1857, chegou ao Brasil acompanhando seu tio aos 11 anos e, aos 16, passou a dedicar-se à profissão de xilógrafo, entrando para a oficina de Alfredo Pinheiro – isto é, de Pinheiro & Cia. – em 1873, mas como lhe faltavam “conhecimentos de desenho e outros necessários à gravura, entrou para o Liceu de Artes e Ofícios (RJ) e quatorze anos depois, tendo sua fama chegado até o paço imperial, foi nomeado gravador da Corte” (p. 196). Foi

⁴⁸ Gravador documentarista é o profissional contratado normalmente por órgãos públicos ou empresas para realizar a parte iconográfica de documentos. A gravura, nesse caso, era ideal, pois se prestava à reprodução em livros ou na imprensa em geral.

aprovado para a cadeira de xilogravura da Academia Imperial de Belas Artes, mas nunca a assumiu. Começou a trabalhar na Bangu em 1902.

Na Cachoeira⁴⁹, localizada em Minas Gerais, empresa que mais tarde tornou-se a maior produtora de chitas e, provavelmente, a responsável pela sua disseminação por todo o país⁵⁰, a primeira máquina de estampar foi comprada em 1906.

Em Assembleia Extraordinária, realizada a 26 de novembro, decidiu-se adquirir de Afonso Dalle [Mascarenhas] uma máquina de estampar e seus complementos, por ele comprados na Alemanha, para uma sociedade que pretendia organizar. [...] A estampa foi montada pelo próprio pessoal da Fábrica [...] e entrou em trabalho no começo de 1907. Os resultados esperados com a introdução desse melhoramento não foram, porém, conseguidos com rapidez. A utilização satisfatória de uma máquina de estampar ainda hoje é tarefa que requer muita experiência no preparo das tintas e drogas bem como na operação da própria máquina. Os tecidos com defeitos de estampagem perdem muito do seu valor e até que se chegasse a um percentual de defeitos aceitável, que permitisse àquela instalação efetivamente valorizar os produtos da Companhia, muito tempo iria transcorrer na aquisição da necessária experiência de seu manejo. (MASCARENHAS, 1972, p. 173-174)

Não há qualquer nota sobre a ação tomada para a solução dos problemas técnicos típicos das estamparias. A administração das empresas da família, no entanto, optou por diminuir a gama de produtos ofertados na década de 1910, que realmente era imensa, e procurou adequar seus produtos ao público que os consumia. Como explica Mascarenhas (1972), seus tecidos estampados não tinham boa aceitação no alto comércio (refere-se ao Sudeste, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo) e eram vendidos, sobretudo, no sertão. Isso talvez explique, ao menos em parte, porque a chita adquiriu essa conotação rural e esteja, muitas vezes, associada às vestimentas das mulheres do campo.

A empresa foi aprimorando-se tecnicamente, continua Mascarenhas (1972), e depois de 1913, conseguiu desenvolver produtos que se adequaram em maior medida ao mercado do Rio de Janeiro e, um pouco adiante de Belo Horizonte e também de São Paulo.

Assim teve início a produção da Chita do Cedro, pano muito simples que se tornou famoso em todo o País, conhecido em qualquer parte, e do qual, a contar do segundo semestre de 1915, centenas de milhões de metros já

49 A companhia ainda não se chamava Cedro e Cachoeira.

50 Existem algumas menções em trabalhos esparsos à Fiação e Tecelagem São José, em Mariana, Minas Gerais, que teria sido a primeira a produzir chitas no Brasil por volta das décadas de 1930 ou 1940. Tentou-se encontrar fontes de pesquisa primárias, inclusive em Mariana, mas nenhuma tentativa logrou êxito.

foram fabricados, e ainda hoje conta com aceitação no mercado. Várias outras empresas observando-lhe as vantagens, passaram também a fabricá-lo. (MASCARENHAS, 1972, p. 195)

Em teoria, já havia condições para produzir tecidos de qualidade para atender aos padrões de exportação e também ao consumidor mais exigente, porém era evidente a rejeição aos tecidos nacionais. Tendo a indústria nacional se dedicado quase que totalmente aos tecidos grosseiros, Dean (1979, p.17) afirma que “a consequência dessa estratégia foi uma associação inevitável, por parte do consumidor, entre artigos de má qualidade e a manufatura nacional”.

72. Anúncio publicado na revista Times em 1927, comprovando o fluxograma atendido pela fábrica e, também, que já se realizavam trabalhos de estamparia.
Fonte: Times Magazine, 1927.

Percebe-se o paradoxo. Ao mesmo tempo em que o investimento em mão-de-obra e em tecnologia é evidente, não houve preocupação com a implantação de um programa de desenvolvimento de produtos eficiente. Em virtude das práticas adotadas, a indústria voltou-se para o mercado interno popular atendendo plenamente à sua demanda para impedir a entrada de tecidos estrangeiros, mas ao não estar atenta ao mercado externo, não se preparou para uma eventual saturação de nosso consumo.

Quando se instalou uma crise insustentável que não mais dava vazão a essa grande quantidade de tecidos considerados populares (LOUREIRO, 2006), tornou-se evidente o desequilíbrio entre a capacidade interna de produção de tecidos e a de seu consumo. Entendendo que se tratava de superprodução, a pedido dos industriais, o Decreto de número 19.739 de 1931, e que vigorou até 1937, proibiu a importação de novas

máquinas, a não ser que fossem para a substituição de equipamentos obsoletos e desde que não ampliassem a capacidade produtiva.

Apesar de atender a um desejo dos industriais, obviamente essa postura pode ter comprometido o desenvolvimento de novos produtos, principalmente se estes estivessem associados a novas tecnologias. As indústrias que já produziam artigos mais elaborados, como eram em menor quantidade e com menor produção, tinham mercado garantido, pois se dedicavam à produção de artigos de luxo, “para suprir a demanda das classes ricas” (LOUREIRO, 2006, p. 261) que se sentia menos abastecida em função da queda das importações em decorrência da 2ª Guerra Mundial.

73. *Matéria publicada em 1959 que dá destaque aos vestidos estampados. Trata-se, ainda, de tecidos italianos.*
Fonte: A Cigarra.

Fábricas como a *Bangu* viveram o auge de reconhecimento no país nesse momento, passando a dedicar-se ao desenvolvimento de produtos, à sua maneira ou, melhor, à maneira da época. O padrão de consumo diferenciado era influenciado pelo ritmo da indústria europeia e norte-americana e este gestou um sistema de reprodução de tecidos em seus aspectos estruturais e estéticos, que também tanto dominava a confecção das roupas pelas modistas quanto o *prêt-à-porter*⁵¹ (MALERONKA, 2007).

Nas décadas de 1950 e 1960, o crescimento da indústria nacional de tecidos de algodão foi vertiginoso e muito importante para a economia do país e, a partir de então, os tecidos

⁵¹ Refere-se à roupa pronta para usar, chamada *ready-to-wear* nos Estados Unidos.

sintéticos passaram a concorrer no mercado interno de tecidos, provocando uma mudança substancial no comportamento dos consumidores. Segundo Mascarenhas (1972), os tecidos baratos esgotaram definitivamente seu mercado em função da aceitação dos fios sintéticos pelo consumidor, o que havia mudado definitivamente o panorama da indústria têxtil nacional, estabelecendo novos parâmetros e novas qualidades de produtos.

Para Morales, Basto e Aquino (1971), os produtos sintéticos constituíam o principal apelo de consumo à época e significaram o destaque da estamparia, até então menos importante dentro do segmento têxtil. Uma vez que as inovações na aparência eram mais rápidas e baratas que alterações de matéria-prima ou de estrutura, a estamparia tornou-se um grande apelo comercial:

No campo dos sintéticos se registra o maior número de lançamentos de novos tecidos, tanto na composição das fibras quanto na construção propriamente dita. A padronagem impressa [estampa] começa a ser utilizada para ampliar o consumo. (p. 21)

No início da década de 1970, apontam as autoras, a produção de estampados no Brasil, ainda que considerável, era menor que a de tecidos lisos ou com padronagens de tecimento, e isso é muito evidente nas revistas que se dedicam a vendas de moldes de costura, nas quais, numa análise puramente visual, verifica-se que a grande maioria das roupas é lisa. No grupo de tecidos mais caros, no entanto, a estampa era o grande diferencial e não só um recurso de embelezamento ou enobrecimento, de onde se depreende que o projeto passa a ter alguma importância. A técnica mais difundida à ocasião era o sistema de impressão por cilindros de cobre e, apontam elas, nenhuma máquina com cilindros microperfurados, grande avanço tecnológico à época, estava instalada no Rio de Janeiro. Isso só foi ocorrer na década de 1980 (CORTEZ, 2011), quando a Bangu adquiriu na Holanda o maquinário atualizado para o processo de estamparia de alta produtividade. Essa mesma tecnologia é a que predomina na maioria das estamparias brasileiras na atualidade.

Made in Brazil: por uma História do projeto têxtil

A visão atual sobre a identidade de um produto considera a etapa projetual, quando se realiza a reflexão sobre condições e demandas, como ponto importante da atribuição de sua nacionalidade. Isso porque, como se sabe, a divisão do trabalho em etapas permite o distanciamento geográfico cada vez maior entre concepção e consumo, mas exige um conhecimento e uma aproximação cada vez mais íntima entre as partes.

Os tecidos estudados, ao invés disso, são investidos de uma nacionalidade completa. Considera-se o local de produção, o agente criador, a inspiração temática e as condições de consumo como genitores da nacionalidade, pois essa nacionalidade é também identidade. Necessita recuperar e manter viva, dessa forma, a origem de cada variável, como prova da autenticidade.

Este capítulo dedica-se a explorar as práticas fundantes do projeto têxtil no Brasil e a demonstrar suas fragilidades, que, entende-se, são fundamentais para debater a legitimidade acerca dos discursos construídos sobre os tecidos brasileiros tal qual se apresentam. Dessa forma, recorre às afirmações reincidentes sobre o passado artesanal, explora as práticas comuns durante a formação do campo do design de têxteis no Brasil e, por fim, o surgimento da linguagem visual nos têxteis que hoje entendemos como brasileira.

Demandas para uma estética brasileira nos tecidos estampados

A década de 1950 marcava o início de uma nova era para o Brasil, uma verdadeira transformação de valores e de referências, que decorreu, em grande parte, da influência dos meios de comunicação de massa sobre a população. Pelos vinte anos seguintes, além da implantação da televisão, houve grande expansão de jornais e revistas, e a imagem promovida pelas indústrias culturais assumiu importante poder persuasivo, muito explorado, inclusive ou sobretudo, pelas instâncias governamentais, que distribuíram por todo o território nacional imagens de um país moderno e desenvolvido do ponto de vista econômico e cultural. Aparentemente, uma das poucas vozes dissonantes com alguma difusão midiática e que se opunham a esse discurso homogêneo, provinham do Movimento Tropicalista, como se lê no artigo intitulado *Porque somos todos tropicalistas* de Fernando Zerbini, onde o autor esclarece, em seus próprios termos, o debate instalado pelos tropicalistas:

Gerações inteiras de brasileiros aprenderam desde criança que “a nossa bandeira é a mais bela do mundo”. Se alguém sugere, porém, o verde e o amarelo como combinação de cores, o debate provará que não há nada de pior gosto. Os tropicalistas dizem: “Somos um país subdesenvolvido, demagógico e de mau gosto.” A reação é violenta — todos prefeririam exaltar novamente o *maior estádio do mundo*, com os recitativos que a escola ensinou: somos o país mais rico do mundo, nosso céu tem mais estrelas e, no nosso solo, tudo dá. (REVISTA MANCHETE, 29.jun.1968, s/p)

Por essa razão, como aponta Santos (2004), o *Tropicalismo* tornou a televisão o primeiro objeto de sua agressividade, já que nela, tais ideias eram muito repetidas. Assim a crítica tornou *kitsch*

[...] as imagens estereotipadas da cultura brasileira e [que] aludiam aos clichês com os quais o Estado ditatorial difundia sua ideologia através da propaganda televisiva. Citar as cores nacionais [...], por exemplo, era uma referência ao patriotismo vazio imposto pela ditadura militar que se instalara no Brasil. (p. 66-70)

Mas deve-se considerar que os ideais difundidos pelo governo tinham maior espaço, coincidindo, não ocasionalmente, com o período no qual a ideologia do design moderno é implantada no Brasil:

[...] em grande parte, patrocinada pelo poder público —, coincide com e integra o esforço maior para inserir o país no novo sistema econômico mundial negociado em Bretton Woods. O Brasil moderno de Getúlio e da Petrobras, de JK e Brasília, de Assis Chateaubriand e do Masp, de Carlos Lacerda e da Esdi pretendiam-se um novo modelo de país — aquele “do futuro” —, concluindo a ruptura com o passado arcaico e escravocrata iniciada pelo pensamento republicano positivista. (CARDOSO, 2005, p.10)

Nesse contexto, se a indústria de base se mostrava à nação na forma de estradas, construções e automóveis, a indústria têxtil travava sua difícil luta no espaço simbólico. Nele, ainda enfrentava o modelo estrangeiro sempre tão próximo, referência absoluta em termos de modernidade e bom gosto em moda. Para substituir definitivamente as importações das espécies mais finas de tecidos (lembrando que a indústria têxtil brasileira até então só explorara o mercado dito popular), associar o produto têxtil ao conceito de nacionalidade pode ter se mostrado uma estratégia inteligente. A indústria beneficiava-se desse argumento e o governo era o grande interessado, pois nesse mesmo passo fortalecia sua imagem de nação indivisível apesar das desigualdades regionais.

74. Fotomontagem com chamadas e ilustrações de diferentes matérias publicadas nas décadas de 1960 e 1970, a respeito do desenvolvimento industrial e econômico do Brasil, exaltando seu progresso. Uma interessante prova de que não só a imprensa tomava o partido do governo, como a indústria utilizava-se dos meios de comunicação para aderir ao clima desenvolvimentista.
Fonte: Luz García Neira.

Não é possível afirmar a qual das partes esse discurso mais interessava, mas é legítimo especular, pela flagrante intenção de propaganda brasileira que era veiculada por diferentes indústrias, que provavelmente o consumidor era estimulado por esse tipo de discurso. Na *Revista Têxtil* de agosto/1963, por exemplo, a Rhodia afirma que suas promoções – os desfiles de moda brasileira que ela já levava a países como França e Alemanha (1960), Argentina (1961), Estados Unidos (1962), Itália, Líbano e Portugal (1963), “tornaram-se um instrumento direto de propaganda do Brasil no exterior, evidenciando seu amadurecimento industrial e artístico. Ao mesmo tempo, incentivaram o turismo para a nossa terra” (s/p).

Em grande parte das situações nas quais a orientação política estava presente, o discurso preferencial associava as estampas brasileiras ao clima, à natureza selvagem, às nossas origens etc., sobre o qual se postulava que finalmente havia uma produção adequada para o consumidor brasileiro que tinha desenvolvido “uma aparência própria”, que chegava a impressionar os estrangeiros, conforme apontava a *Revista Manchete* em 1962 (21. abr. 1962, s/p).

No que tange ao segmento da estamparia, procurava-se remeter os tecidos estampados a uma cultura brasileira citada, porém não especificada, mas que parece procurar abarcar suas dimensões material e imaterial por meio de um repertório visual heterogêneo. Esse foi transformado ou entendido, com o passar do tempo, em um conceito de estilo brasileiro, acatado em muitas instâncias e principalmente pelo senso comum como representante de nossa cultura por ter sido, adequada e estrategicamente, tomado como cultura popular e aceito como cultura nacional.

Parece incorreto uniformizar tal interpretação ao longo dos trinta anos que são abarcados pela pesquisa. Acerca desse período é possível dizer que a década de 1950 foi dominada pela linha nacional-desenvolvimentista, a partir da metade da década seguinte, o pensamento crítico se radicalizou e que, finalmente, os anos de 1970 foram marcados pela massificação e revitalização da ideologia da cultura brasileira (MOTA, 2008). A ênfase da análise – e, mais adiante, da produção de têxteis e de discursos sobre eles – está centrada sempre na ideia de cultura e de progresso propagadas pela produção industrial.

No auge do espírito nacionalista, a produção cultural autêntica passava a ser reivindicada, e termos como cultura alienada, inautenticidade, transplantação cultural e colonialismo não eram entendidos somente como consequências de nosso processo

75. *As empresas estrangeiras aderiram ao discurso nacionalista, utilizando-se do repertório cultural do Brasil. Neste caso, publicado na Revista Têxtil na década de 1950, representa-se a união de dois países, a Holanda e o Brasil. O slogan diz: Anilinas holandesas fabricadas no Brasil, uma união feliz. São utilizados, na ilustração, personagens brasileiros estilizados, onde aparece a baiana em primeiro plano.*
Fonte: Revista Têxtil.

76. *Com o mesmo raciocínio, anúncio para o corante Palanil da década de 1950, dedicado à coloração do poliéster. Fabricado pela alemã BASF, diz-se que o corante em breve estará no Brasil, de norte a sul. Personagens como o cangaceiro, o executivo, a baiana, representam tal abrangência e, provavelmente, a magnitude geográfica que era louvada.*
Fonte: Revista Têxtil.

histórico, mas justificavam pelo menos parte das mazelas culturais da sociedade brasileira de então, pois agora provocavam novos problemas e seus reflexos eram evidentes, inclusive na dificuldade de criação autônoma. Com o passar do tempo, o descontentamento com a questão cultural tinha se ampliado e “na virada dos anos [19]50 para os [19]60, configurou-se no Brasil um debate intenso em torno da ideologia do nacionalismo, debate esse que influenciou inúmeras instituições, partidos políticos e movimentos sociais” (GARCIA, 2004, p.129) e, acredita-se nesta tese, a indústria têxtil também foi contaminada por ele e provavelmente muito beneficiada.

A primeira questão que surge com relação ao contexto social, no qual a hipótese da tese está construída, é a respeito das dificuldades de se definir, com clareza, os princípios ou conceitos que nortearam à época a cultura brasileira e que assim foram apropriados pela ideologia nacional. Esclarece-se de antemão que o intuito não foi o de mapear as principais correntes e os pontos que estas levantaram, foi apenas o de tomar como pano de fundo o que foi identificado como um “sistema cultural” no qual se consolidou “uma ideologia da Cultura Brasileira, a despeito dos processos de massificação cultural (ideológica) que revestem a montagem do sistema. Tal sistema eliminou ou neutralizou gradativamente seus elementos críticos até o fechamento completo do debate” (MOTA, 2008, p.89), de maneira que os termos cultura brasileira ou nacional assumiram o papel de agentes naquele contexto. Resumindo, trata-se de verificar a coerência entre discursos e produtos produzidos pela e sobre a indústria têxtil e que pareciam submeter-se à cultura brasileira à identidade nacional.

É nesse campo que se identifica uma produção estética que também pretendia defender e difundir a unidade política, dedicando-se à adaptação do nacional-popular não porque se inspirava em alguma intelectualidade, mas simplesmente porque sentia a necessidade de atender a muitos aspectos da demanda local (GARCIA, 2004), o que equivaleria a dizer que se intencionava em alguma medida produzir arte para o Brasil e não somente sobre o Brasil.

Pode-se especular que o conteúdo nacionalista amplamente divulgado nas mídias a partir da década de 1950, quando se referia à dimensão artística de diferentes manifestações, teve seu discurso fundamentado no processo de modernização das artes, que tinha sido iniciado na década de 1920. Nele, se rogava uma aproximação da intelectualidade às condições reais da vida brasileira, e uma das razões era que se

entendia que a ampliação da urbanização afastava o brasileiro de suas raízes rudes e caipiras (VELLOSO, 1993), e isso apontava a necessidade de incorporá-las à identidade ainda em formação. Simultaneamente, apesar de e devido à industrialização (que afetava todas as esferas da vida social), o nacionalismo exigia a rendição ao nosso habitat, pois a natureza, por ser alheia ao humano, não era culpável pelas ações que haviam degradado o Brasil. O ambiente, assim, era um aspecto positivo de nossa nação.

No contexto de expansão industrial, o ambiente e, em especial, o ambiente urbano foram muito questionados. Nele, os segmentos industriais mais promissores instalaram-se, o que provocou um maior distanciamento de nossas raízes culturais e, ainda, fez-se necessária a imigração, o que, de certa forma, destacou outra vez nossa relação conflituosa com o passado e nossa oposição muitas vezes antecipadamente preconceituosa em relação ao estrangeiro.

Não houve homogeneidade no enfrentamento desses pontos (VELLOSO, 1993), que oscilou entre resgatar elementos do passado e/ou absorver as mudanças provocadas pela urbanização. Parece ter se destacado, para o brasileiro imaginado, um caráter que não correspondia mais ao caipira ingênuo e vagabundo filiado ao campo. Trabalhador, destemido e lutador, o brasileiro que interessava à nação exaltar era bravo e se tornaria o operário que contribuiria decisivamente para a formação da nação. Esse operário preferencialmente trabalharia na indústria.

Mantinha-se intacta a ideia nascida no governo de Getúlio Vargas (1930-1945) que afirmava que do desenvolvimento industrial dependia o progresso da nação (VELLOSO, 1993), e utilizada pelas firmes relações que se estabeleceram entre o governo e a esfera cultural a partir de 1955, consolidou-se uma nova interpretação sobre a cultura brasileira (ORTIZ, 1985), associada ao que se chamaria desenvolvimentismo, gerada pelo *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* – ISEB. Tendo funcionado entre 1955 e 1964, o Instituto esteve filiado ao *Ministério de Educação e Cultura* – MEC – e foi originalmente criado para subsidiar intelectualmente o desenvolvimentismo. Seu grupo de intelectuais dedicava-se a interpretar a sociedade brasileira e caracterizava-se por seu espírito nacionalista que apoiava o processo de industrialização para o desenvolvimento, objetivando que a produção nacional substituísse as importações dos diversos artigos de consumo (BRESSER PEREIRA, 2004).

O ISEB deu aos industriais e à indústria um papel protagonista no desenvolvimento do país. A missão do Estado, nesse sentido, era a de proteger a indústria, principalmente da concorrência estrangeira, de maneira que a atualização econômica e tecnológica fosse a estratégia mais visível para alcançar os objetivos nacionalistas que permitiriam que o Brasil se equiparasse aos países desenvolvidos. Na verdade, alcançar o estágio de desenvolvimento e a qualidade de vida que outros países desfrutavam só seria possível em uma nação integrada, como afirmou Fernando Gasparian ao receber a medalha de *Têxtil do Ano* em 1962: “os grupos empresariais brasileiros estão cômicos da força que representam para o progresso e desenvolvimento do país”, devendo ser evitados conflitos entre operários e patrões, a favor do “aumento da riqueza efetiva do País, porque só o progresso objetivado como aspiração nacional desfará a desvantagem em que estamos em relação às nações mais adiantadas” (REVISTA MANCHETE, 25. ago. 1962, s/p).

77. Anúncio publicado em 1947 pela Revista Têxtil pela indústria Paulo Abreu. Não é comum encontrar na revista anúncios de fabricantes de tecidos, mas a Paulo Abreu publica com alguma periodicidade, sempre exaltando sua missão: contribuir para o progresso do país.
Fonte: Revista Têxtil.

A relação da esfera econômica com a da cultura, no conceito desenvolvido pelo ISEB, era mais íntima do que se possa supor. Acreditavam seus intelectuais, sobretudo Roland Corbisier⁵² (1914-2005), que o desequilíbrio econômico de forças materiais entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos potencializava-se pela subordinação cultural (BRESSER PEREIRA, 2004). Em seu entender, conceitos pré-fabricados e alheios a nós estavam sendo aplicados em nossa realidade, razões pelas quais hoje nos é possível explicar, inclusive, o incontestável apreço aos produtos importados, pois se fazia entender o melhor [país] produtor como o melhor produto. Credita-se essa reflexão a Corbisier que atribuía

⁵² Intelectual paulista, desenvolveu carreira universitária na Faculdade de Direito e de Filosofia da USP e na reitoria da universidade. Foi diretor-executivo do ISEB e um dos responsáveis pela elaboração da ideologia nacional-desenvolvimentista posta em marcha por Juscelino Kubitschek.

[...] *a priori* a correspondência direta entre o plano econômico (infraestrutura) e o plano cultural (superestrutura) [...] e considerava necessária a elaboração prévia de um projeto nacional, capaz de superar e romper com as estruturas coloniais amparadas, sobretudo, na atividade agrícola, e promover a emancipação econômica e cultural através da industrialização brasileira. (GARCIA, 2004, p. 134)

78. Anúncio da Paulo Abreu que aparece muitas vezes na década de 1950, dando destaque ao papel do povo na conquista do progresso e do desenvolvimento da nação. Fonte: Revista Têxtil.

O Estado brasileiro, entendido como guardião do interesse nacional no campo específico da indústria, foi o responsável pela implantação de políticas econômicas que se baseavam em incentivos fiscais (já históricas) e barreiras protecionistas com o intuito de proteger a produção nacional das importações. Procurava-se também estimular a exportação e, para tal, foi importante a substituição das imagens pessimistas sobre o Brasil que o Romantismo e o Realismo haviam destacado nas artes e na literatura, por ideias de independência, progresso, autonomia, identidade, modernização etc., que pretendiam inserir o país em oportunidades de crescimento internacionais.

Se desde Getúlio Vargas a industrialização marcava o Brasil, os governos de Juscelino Kubitschek (1956-1961), João Goulart (1961-1964) e os governos seguintes dedicaram-se também à modernização social do país e à solidificação de sua imagem internacional, tentando protegê-la constantemente. Sobretudo os governos militares investiram em recursos ideológico-nacionalistas para neutralizar a população animada com a prosperidade econômica decorrente do progresso da indústria. Credita-se a Getúlio Vargas, no entanto, a percepção de que a inserção da população mais pobre como parte imprescindível do discurso que construía a nação traria o benefício do apoio popular que, nesse caso, refletia-se no compartilhamento generalizado de uma visão positiva sobre o governo e sobre o povo.

Pelo menos desde a década de 1930, a indústria já gozava de um papel protagonista na construção da imagem do país. Ela era colaboradora também na produção de discursos otimistas, que convidavam o brasileiro trabalhador e operário a participar da construção da nação, numa herança muito clara dos ideais republicanos. O projeto político voltou-se, ao longo das décadas estudadas, a tentar disseminar e generalizar de que éramos uma nação moderna e autônoma, mas presa às suas raízes. Pelo mesmo prisma, a mídia se beneficiava das imagens de produtos nacionais que fossem eles mesmos iconografias de nossa nacionalidade e é isso o que justifica, nesse contexto, o desenvolvimento pela indústria do conceito de estilo brasileiro, muito bem aplicado no segmento do vestuário e dos têxteis que reforçava a existência de “uma aparência própria” capaz de “impressionar os estrangeiros”, como foi descrita a moda brasileira para homens, evento promovido pela Revista Manchete em 1962.

Apresentando, assim, o contínuo trânsito de ideias de um campo (político e econômico) a outro (artístico e cultural), parece possível postular que os ideais nacional-desenvolvimentistas foram fortalecidos no segmento dos têxteis por uma suposta criação estética específica ou um discurso sobre ela. Dessa forma, unidade nacional, progresso, modernidade e desenvolvimento, além de nacional, popular, genuíno, autêntico etc., para tornarem-se visíveis, requisitaram a afirmação da existência de um repertório visual temático e expressivo capaz de atender a essa demanda significativa, ou seja, que se utilizava de sistemas já convencionais de signos (FERRARA, 2002).

Sem dúvida, a produção cultural das décadas de 1950, 1960 e 1970 – e dentro dela a moda, finalmente entendida como uma prática significativa (WILLIAMS, 2000) –, foi permeada pela indústria cultural, já que todas as classes sociais no Brasil eram atingidas pelos meios de comunicação de massas (SANTOS, 2004), razão pela qual, explica a autora, o Tropicalismo (movimento que surgiu em 1967) acreditava que não fazia qualquer sentido defender a autenticidade da cultura popular brasileira. Nessa cultura global (como mais tarde foi chamada), portanto, não poderia haver lugar para a apresentação do regional ou genuíno, mas somente imagens indefinidamente repetidas, sem qualquer identidade local. Por essa razão, esse momento também se caracterizou por nova ruptura e pela reformulação do que era o popular.

80. Anúncio da marca Tergal (Rhodia) utilizado na fabricação dos uniformes da equipe brasileira nas Olimpíadas no México em 1968. O texto do anúncio, relaciona a marca ao desempenho do país.
Fonte: Revista Manchete.

Fundando uma fábrica, desenvolvemos um bairro. Produzindo tecidos, valorizamos gente.

Quando chegamos lá, há 45 anos, Del Castilho ainda era um pequeno subúrbio. Hoje, é um grande bairro. Porque, ao redor de nós, surgiram rapidamente as residências dos que vieram trabalhar conosco. E as casas comerciais para servi-los. Fomos crescendo. E, conosco, Del Castilho e seus moradores. Alguns dos pequenos de ontem são nossos funcionários hoje. Outros não. Mas a todos temos a satisfação de ver ao nosso redor.

Agora, estamos fazendo o mesmo em Imbariê. Duque de Caxias. Há 4 anos, instalamos lá a nossa segunda fábrica. Estamos crescendo em Imbariê. Imbariê está crescendo em Duque de Caxias. Duque de Caxias está crescendo no Rio de Janeiro. E o Brasil está crescendo.

ESTAMOS PRODUZINDO MUITO PAÑO
PARA VESTIR UM BRASIL GRANDE

COMPANHIA NACIONAL DE TECIDOS
NOVA AMÉRICA SA

79. Em publicidade de 1970, a Companhia América Fabril utiliza-se do discurso de progresso industrial e social para dar destaque à empresa.
Fonte: Revista O Cruzeiro.

Ameaçados por uma cultura global que tendia a pasteurizar algumas imagens, perdendo qualquer distinção ou esgotando o significado de outras, a reivindicação do caráter genuíno e autêntico parece legítima. Nos discursos produzidos sobre as imagens estampadas, apresenta-se um argumento combativo no mercado internacionalizado e, também, mais uma tentativa de preservar intacta essa imagem sobre a cultura do país, justamente quando ela estava sendo questionada, sobretudo a partir de 1967. Essas tentativas, portanto, são coincidentes. Chegando à década de 1970, qualquer atributo tomado como nacional, porque era pretensiosamente autêntico, estava sendo alegorizado pelos artistas que rechaçavam essa abordagem, mas no âmbito da comunicação de massa, estava ainda presente. Mais uma razão para acreditar no caráter político (mais do que ideológico) dessa construção discursiva sobre o repertório imagético dos tecidos brasileiros.

Parece plausível também a tese de que a utilização de (e o discurso sobre) uma base repertorial temática e expressiva tenha sido um meio eficiente de alcançar o sentido esperado, ou seja, do nacionalismo e do desenvolvimentismo. Embora a construção de uma iconografia oficial do Brasil a favor da melhoria de sua imagem interna e externa não pudesse ser na ocasião considerada uma estratégia nova, parece ser novidade, contudo, a utilização desses recursos aplicados diretamente ao produto, já que anteriormente limitavam-se à sua embalagem ou nomenclatura. Reconhecidos pela primeira vez como produtos da cultura, a moda brasileira e os tecidos brasileiros gozaram de muita importância naquele momento, muito provavelmente em função da expansão do *prêt-à-porter*. Os fatos que mereceram destaque, por parte de Bonadio (2005), apontam, entre outros, a produção de massa dirigida ao consumo popular, elaboração de produtos mais sofisticados, novos hábitos de consumo, crescimento e maior acesso a publicações especializadas e, inclusive, surgimento da consciência de moda entre nós.

Percebe-se, portanto, que além da ampliação da importância da moda e dos tecidos em diferentes aspectos da sociabilidade, o aumento do interesse da população pelo produto industrial, em virtude de sua inserção imaginada no processo criativo — a criação era atribuída à gênese biológica e cultural brasileira —, contribuiu para que se firmasse tanto a necessidade quanto a existência de uma originalidade estética para nossa moda e, em especial, para nossos tecidos estampados, amplamente divulgada pela imprensa. “A alta qualidade dos tecidos nacionais trouxe nova dimensão à moda brasileira, definindo suas características e firmando sua personalidade” afirmava reportagem da *Revista Manchete* (16. jun. 1962, s/p).

Também eram muitas as revistas e os jornais de variedades que traziam, em suas reportagens, fotografias dos interiores fabris ou das lojas comerciais, onde se exibia grande quantidade de produtos – numa clara demonstração da produtividade – em ângulos complexos, a fim de aparentar tecnologia e desenvolvimento. Descrições como a que explica a mesa de estamparia da fábrica Votorantim, por exemplo, detém-se sobre isso: “na divisão de estamparia a quadro, com suas mesas de cento e vinte metros de comprimento, são estampados os mais finos tecidos nacionais, com os mais belos padrões” (REVISTA MANCHETE, 16. jun. 1962, s/p).

Se os aspectos objetivos que diziam respeito à produção e à tecnologia eram facilmente divulgados, ao explicar os aspectos artísticos ou criativos de nossos produtos, evidenciava-se um vocabulário mais restrito, limitado ao tom elogioso. “Maravilhosas estampas e cores flamantes”, “graça e originalidade”, “belíssimos e originais modelos” ou ainda “fazendas estampadas: nota característica da moda brasileira” tentavam descrever as propriedades estéticas de nossos produtos têxteis. Apesar da fragilidade dos textos, a busca da originalidade sempre estava engendrada nas falas.

O que ocorre é que, naquele momento, a originalidade passava necessariamente pela questão da identidade nacional – a versão dada nas artes ao problema da autenticidade cultural (VELLOSO, 1993) –, e essa, além de resgatar traços que provavelmente teriam sido apagados pela cultura estrangeira dominante (provavelmente porque agora também era globalizada), permitia romper definitivamente com um passado de dependência cultural.

Se, dessa forma, a década de 1950 e as duas posteriores não davam à indústria e à imprensa o material necessário para a criação estética e discursiva acerca dos tecidos genuínos do ponto de vista estético, pois a visão mais atual nesse período divergia dessa linha de pensamento e confrontava a tal ideia de genuinidade, entende-se que foi necessário recorrer ao debate modernista para recuperar o repertório iconográfico ideal, bem como o discurso sobre ele. Não se pode deixar de lembrar que, como vem sendo postulado nesta pesquisa, a cultura “oficial” brasileira era tipicamente freiriana, calcada em ideias harmoniosas de democracia racial e de um ambiente luso-tropicalista (MOTA, 2008), a qual, se ilustrada, constituiria uma iconografia adequada a esse mesmo discurso.

81. Fotografia que acompanhava matéria dedicada à demonstração de progresso (1962) e, especialmente, da contribuição das Indústrias Votorantim, com a instalação de parques industriais.
Fonte: Revista Manchete.

82. Fotografias como esta acompanhavam matérias sobre o desenvolvimento econômico e industrial do Brasil. Em 1962, exaltou-se a Guanabara, como grande pólo têxtil brasileiro. Note-se que o ambiente fabril é apresentado como belo e as ideias de progresso e modernidade são muito bem representada pelas máquinas eficientes e produtivas.
Fonte: Revista Manchete.

83. Ao lado, fotografias coloridas como esta priorizaram as estampas produzidas pelas Indústrias Votorantim. Não só a capacidade produtiva, mas também a criativa, foram exaltadas no decorrer da matéria de 1962.

Fonte: Revista Manchete.

84. Abaixo, imagem publicada junto à reportagem de 1962 sobre a capacidade de exportação do Brasil, onde os têxteis tinham grande importância.

No título empregado, “100% NACIONAL”, foi reforçada a ideia de independência tecnológica da nação.

Fotografias de interiores fabris tiveram alguns ângulos potencializados, dando a impressão de grandiosidade, como afirmou Tomaim (2004).

Fonte: Revista Manchete.

I capítulo

II capítulo

Artistas especializados e rigorosamente atualizados escolhem as cores e criam os padrões conforme as últimas exigências da moda. Arte e moda são os objetivos Wooltex.

Químicos especializados compõem as cores da moda, utilizadas na estamparia e tinturaria.

O tecido é estampado. Trabalho artesanal executado com o carinho de quem pinta um quadro. Nasce os estampados Wooltex.

85. Acima, estúdio de desenho de estamparia dirigido por Camilo Nader, empresário entrevistado pela Revista Manchete em 1974. O artigo, além de dar destaque à atuação gerencial do criador, eleva sua atividade criativa, considerada pela revista tipicamente brasileira.
Fonte: Revista Manchete.

86. Ao lado, editorial produzido pela Revista Joia em 1965 da Wooltex em São Paulo. Todo o fluxograma industrial, da criação à produção, foi explicado ao leitor. Comprova-se a intenção de mostrar ao brasileiro os bastidores da indústria nacional, numa evidente valorização do saber fazer.
Fonte: Revista Joia.

Assim, as correntes modernistas, embora muitas vezes combativas entre si, construíram as reflexões necessárias para possibilitar que durante o período estudado se construísse a ponte entre a indústria têxtil nacional e os produtos nacionalizados do ponto de vista estético. Não se percebe aderência a qualquer discurso modernista da arte em particular. Nota-se uma apropriação de pontos facilmente estetizáveis, localizáveis ao longo do tempo, desde o momento em que se trava o debate entre passadistas *versus* modernistas com a exposição de Anita Malfatti (1889-1964) em 1917, passando também pela fase de fortalecimento dos principais elementos da cultura brasileira que introduziram, no processo de significação, a brasilidade e a nacionalidade, ou seja, propondo a renovação formal das artes (MORAES, 1978).

Isso permitiu, de maneira praticamente unânime, que o caráter nacionalista da visualidade se tornasse um critério definidor da qualidade plástica das obras, conceito que parece ter sido transmitido ao discurso sobre os tecidos. Essa abordagem possibilitou, pelo menos em tese, um maior diálogo entre a criação e um público abrangente, não limitado à linguagem adotada ao gosto elitista da burguesia, já que o caráter popular da imagem estava continuamente destacado.

O que foi verificado acerca do design têxtil e de sua relação com as propostas estéticas que defendiam o nacionalismo é que a grande variedade de resultados decorreu das diferentes abordagens e intenções que permeavam a produção. Assim, embora a tese dedique-se aos tecidos produzidos pelas indústrias, localizaram-se, no decorrer da pesquisa, dois outros grupos propositores de “tecidos brasileiros” que apresentam argumentos e referências diferentes que se conectam, conforme a pesquisa demonstrou, a diferentes entendimentos sobre a cultura brasileira e também o projeto de produtos que atenda a esses pressupostos. Assim, além dos tecidos produzidos pelas indústrias e seus designers, participaram desse momento de criação artistas e artífices⁵³.

53 Por ora, apenas se citam três grupos: designers, artistas e artífices, cujas posturas serão mais bem esclarecidas no decorrer da pesquisa.

Condições para uma estética brasileira nos tecidos estampados

Os tecidos estampados brasileiros, como verificado no decorrer da investigação, pregavam associar sua imagem à cultura brasileira. Isso não se dava somente pela via da representação mimética de elementos que pudessem ser considerados culturais ou que tivessem sido culturalizados (como é o caso da flora e da fauna nativas), mas também por meio de argumentos que consideravam as práticas relacionadas aos têxteis ou à criação artística. Nestas, incluem-se o resgate de uma suposta raiz artesanal, uma formação industrial que contemplasse a prática do desenho e da criação, o reconhecimento da necessidade de investir no desenvolvimento de produtos e, finalmente, os tecidos como área de interesse das artes, sobretudo as ditas modernas, que garantiriam a gênese brasileira às nossas estampas. Esses acontecimentos ou teorizações foram se desenvolvendo em ordem cronológica ao longo do tempo, demonstrando, de certa maneira, um sentido evolutivo e uma série de conquistas nesse setor, a ponto de desencadear no que a seguir será chamado de nascimento de uma linguagem.

A seguir, são apresentadas as reais condições desses pressupostos e sua relação com os têxteis.

A ausência de um passado artesanal

87. *Prospecto de tear com que fazem as suas redes mais delicadas as índias da Villa de Monte-Alegre, extraído de Alexandre Rodrigues Ferreira, Viagem Filosófica pela Capitania do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Em seu artigo Delson (2004) pede que seja notado o padrão geométrico do tecimento.*

Fonte original: Viagem Filosófica, de Alexandre Rodrigues Ferreira.

Aventa-se a possibilidade de que alguns tecidos ornamentados produzidos no contexto colonial teriam influência de uma mão-de-obra não europeia. Roberta Delson (2004) considerou que os indígenas recrutados para o trabalho têxtil, naquele momento, contribuíram com a elaboração de padrões próprios de sua cultura, com soluções compartilhadas com outras técnicas, sobretudo desenhos geométricos típicos das redes e da cestaria, tornando mais fácil o processo de vestir os nativos. Especula também que houve participação ativa do trabalho africano no início do processo de industrialização têxtil brasileira, já que grande quantidade desses escravos era oriunda do Cabo Verde e da África Ocidental, áreas associadas à produção têxtil na África. Admite, assim, que nesse contexto⁵⁴ se poderia criar ornamentos brasileiros capazes de subverter ordens ou regras europeias e produzir têxteis que podem ser considerados brasileiros. Sobre essa possibilidade, afirma Delson (2004):

⁵⁴ Delson provavelmente está considerando a oposição entre a cultura europeia e a não europeia, já que os negros não são brasileiros nativos como os indígenas.

Por outro lado, é extremamente importante compreender que o uso de indígenas como trabalhadores têxteis não resultam automaticamente num produto “europeizado”. Em vez disso, o design dos padrões tecidos na produção local de tecidos refletiu a tradição cultural das áreas nas quais eles eram produzidos. Adaptando-se aos estilos europeus, tais tecidos, enquanto isso, incorporaram desenhos geométricos típicos das redes e da cestaria. Ao permitir-se tal hibridação que partiu de modelos europeus, o resultado foi um produto presumivelmente mais palatável ao gosto local; o retorno para os portugueses foi uma população vestida. Outro fator que também afetou a produção dos tecidos [locais] no século XVIII foram as leis suntuárias, aplicadas não somente em Portugal mas a todo seu vasto reino. (p. 8)

Não é possível saber com exatidão a qual tipo de fontes e evidências materiais Roberta Delson teve acesso (pois não são mencionadas em seus artigos), que possibilitaram que discorresse sobre a ornamentação têxtil no período colonial. Contudo, caso tenha havido a influência da ornamentação indígena sobre a produção têxtil já na forma de manufaturas, parece não ter estabelecido qualquer relação com a estampa, estando limitada ao *woven design*, ou seja, à ornamentação têxtil obtida pelo entrelaçamento de fios com cores diferentes dispostos ortogonalmente. Essa técnica, de fato, é muito semelhante à cestaria e comum à tecelagem de redes. A técnica da estampa, por sua natureza, distanciou-se historicamente, como já foi visto, desse padrão ornamental.

A própria autora aponta direção particular para a criação de estampas no Brasil, ao invés dessa perspectiva de origem de ornamentos têxteis produzidos pelos nativos. No que diz respeito à estampa, Delson (2004) destaca a intenção de trazer e isolar artistas têxteis indianos para o Grão-Pará (acontecimento já detalhado no capítulo dedicado ao desenvolvimento da estampa no Brasil), pois se acreditava que a não aculturação com nativos ou escravos africanos permitiria a produção de tecidos e a manutenção das qualidades estéticas tal qual a dos indianos. O avanço dessa técnica em solo brasileiro, portanto, em hipótese alguma estaria relacionada com a mão-de-obra considerada por ela como brasileira, o que, em seu entender, é o que comprova a incipiência de um estilo nacional.

Assim, não se teria estabelecido, nas protoindústrias instaladas na Colônia até mesmo depois da chegada da Corte, qualquer possibilidade de desenvolvimento estilístico sistemático, já que os ofícios têxteis no Brasil não se conectavam com o desenvolvimento das artes. Uma primeira alternativa viável para essa formação

poderia ter sido suprida pelo modelo oficina-escola, que naquela ocasião parecia ser o mais adequado para o caso brasileiro. Caracterizada como estratégia de ensino do ofício decorrente da prática do trabalho, foi o modelo adotado pelo Collegio das Fábricas no Rio de Janeiro, considerado uma “das instituições mais importantes fundadas por D. João ligada aos ofícios mecânicos naquele período” (MARTINS, 2008, p. 95) que, fundado em 1809, foi o primeiro local oficial que produziu chitas bem como ensinou o ofício de estampador (FERREIRA, 1994) e, quiçá, imprimiu as características fundamentais dos desenhos para a estamperia produzidos no Brasil durante os séculos seguintes.

Sobre a prática pedagógica interna ou conteúdos abordados nesse processo de ensino-aprendizagem, não há registros conhecidos⁵⁵. Essa ausência de dados é decorrente da tradição do próprio ensino de ofícios que, como explicou Martins (2008), sendo tradicionalmente uma prática oral dependente da relação entre mestres e aprendizes, por princípio não deixava registros escritos.

O trabalho mecânico estava ligado estreitamente à habilidade manual, embora fosse totalmente imbuído de processos empíricos herdados, reforçada pela observação e prática contínuas, sem preocupação científica de nenhuma ordem ou racionalização das atividades. Assim, os processos de trabalho mecânico baseavam-se quase que exclusivamente na tradição, portanto sem regras escritas, do costume corporativo europeu, com raríssimas inovações. Estas, quando apareciam, eram provocadas pelas condições locais deficientes que, na maioria dos casos, provocavam retrocesso em vez de avanços. (FLEXOR, 2002, p. 190)

Nesse período, de maneira geral, os ofícios desempenhados por diferentes artesãos eram considerados ofícios mecânicos. Isso significa que todos eles passavam por um processo oficial de aprendizagem (do tipo discípulo-mestre) e também se submetiam a exames que certificavam seu conhecimento e permitiam sua atuação (FLEXOR, 2002). Apesar da burocracia do processo e de sua legitimação social,

[...] o treinamento era mais dos músculos e dos sentidos do que da imaginação, pois ele era baseado unicamente na imitação. Esse tipo de aprendizagem direta permaneceu, no que se relaciona aos ofícios, praticamente até os dias atuais. (FLEXOR, 2002, p.186)

O Collegio “era constituído de artífices e aprendizes vindos de Portugal, muito provavelmente da Casa Pia de Lisboa” (CUNHA, 2000, p. 76), uma espécie de orfanato

⁵⁵ Foi consultada a Fundação Biblioteca Nacional e também o Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, onde, a princípio, poderia haver registros em documentos ou mesmo em publicações, como a da Sociedade Propagadora das Belas Artes - SPBA, que incentivava o ensino artístico.

associado ao ensino. Estava composto por dez unidades em endereços diferentes, sendo duas para as aulas (desenho e música) e oito para oficinas, conforme o segmento industrial que pretendia atender. O segmento têxtil era o que mais se mostrava presente, com oficina de tecidos largos de sedas e algodão; oficina de galões e fitas; oficina de estampa de chitas e cartas de jogar; oficina de veludos; além da oficina de gravação em metal e madeira, o que significava a possibilidade de se gravar matrizes no Brasil. Segundo o autor, a montagem do empreendimento previa sua extinção assim que seus aprendizes estivessem empregados nas manufaturas.

O ensino artístico para as artes industriais

No Brasil, os ofícios artísticos eram entendidos como uma modalidade do trabalho manual (BELUZZO, 1988). Ao ensinar esse tipo de atividade, portanto, por mais que o desenho e a prática estivessem cobertos nesse formato de ensino, sabe-se que não poderia atender por completo a atividade criadora, tanto em função dos procedimentos utilizados no ensino baseados na imitação, quanto devido à ausência de reflexão artística plástica e expressiva propriamente ditas. Para superar esses problemas, somente por meio do decreto de 1816, que fundou no Rio de Janeiro (mas não instalou) a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, identifica-se a tentativa de legitimar a importância do ensino das belas-artes para sua aplicação na indústria e no comércio (CARDOSO, 2008), fundando no Brasil um ensino artístico que pudesse ser útil à economia interior do país (DIAS, 2006; CARDOSO, 2008).

88. Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro
Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional (RJ)

Nesse projeto, estavam envolvidos o [6º] marquês de Marialva (1775-1823), o [1º] ministro conde da Barca (1754-1817) e o engenheiro naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859). Todos eles, que apostavam num projeto de ensino integrado de artes e ofícios para o desenvolvimento industrial das nações, chegaram à indicação do nome do francês Joaquin Le Breton (1760-1819), que já tinha certa experiência no “desenvolvimento de projetos artísticos no âmbito dos Ofícios” (DIAS, 2006, p. 306), para a direção de tal projeto, que pretendia contar com “imigração estrangeira especializada” (MARTINS, 2008, p. 43).

Le Breton, que veio para o Brasil em 1816 e aqui viveu até a sua morte, foi o responsável pela formulação do projeto de implantação do ensino artístico no país apresentado aos diplomatas portugueses (CORTELAZZO, 2004) e, em correspondências anteriores a 1816 com eles trocadas, nas quais esclarecia os detalhes do projeto, destacou nomes e habilidades técnicas e artísticas de personalidades interessadas em virem ao Brasil para auxiliarem-no na implantação. Segundo Gama (2004), seriam duas as escolas: Escola de Belas Artes e Escola de Desenho, essa última dedicada às artes e aos ofícios, tendo como modelo a *École Royale Gratuite de Dessin* (depois da Revolução chamada de *École des Arts Décoratifs*) que havia sido fundada em Paris em 1766.

Naquele momento, meados de 1815, as respostas ao projeto por parte dos correspondentes do governo português demonstravam um maior interesse pelas artes que pudessem ser úteis e necessárias à economia interior do país (DIAS, 2006). Os propósitos apresentados no decreto, no entanto, jamais chegaram a concretizar-se conforme inicialmente idealizado, pois acabaram se perdendo no confronto político com respeito à formação artística mais adequada para o Brasil, que girava em torno do eterno debate entre as artes-aplicadas e as belas-artes. Além disso, segundo Martins (2008), não houve disponibilidade financeira para a instalação da dupla escola, uma vez que os custos para a instalação de oficinas e aquisição de equipamentos e ferramentas necessárias à aprendizagem dos ofícios eram muito grandes. Somente dez anos depois, finalmente, aconteceu a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, “sem a parte relativa aos ofícios” (DIAS, 2006, p. 312), apesar de, entre seus primeiros professores, como afirmou Cardoso (2008) já existirem nomes com experiência em ofícios mecânicos e industriais.

Na chamada *Reforma Pedreira* (1855), durante a gestão de Manuel Araújo Porto Alegre (1808-1879) frente à Academia, uma importante reforma curricular possibilitou a oferta de duas linhas de formação – para artífices e artistas –, tendo em vista a necessidade de alinhar o ensino ao das nações civilizadas (SQUEFF, 2000). A reforma contou com um investimento importante à época, mas provavelmente insuficiente para prover à estrutura da Academia as instalações e os recursos que eram necessários para a atuação nas artes aplicadas, de maneira que o currículo não se tornou, de fato, profissionalizante.

A arte como trabalho foi, de fato, uma questão que surgiu com a Revolução Industrial (BELUZZO, 1988) e só começou a ser pensada no Brasil quando a indústria local prosperou e expandiu-se, requisitando mão-de-obra especializada. Isso veio a ocorrer somente na segunda metade do século, com a fundação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, inaugurado em 1858 pela Sociedade Propagadora das Belas Artes – SBPA –, o que indica a modificação do processo de ensino dos ofícios, transformando-o em ensino profissional, o que já incorpora uma preocupação com a sociedade e com seu desenvolvimento e progresso.

89. Antigo Liceu de Artes e Ofícios (RJ) na Av. Rio Branco, cerca de 1911-1920.
Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional (RJ)

A intenção desse projeto era clara e visava, segundo Bielinski (2009), atuar no espaço entre o bacharelismo e o analfabetismo, permitindo o exercício digno de uma profissão dentro da indústria.

Visava, também, estimular o talento e as habilidades dos alunos-operários através do ensino artístico aplicado às artes e ofícios, e aperfeiçoado como desenho industrial. Assim sendo, as artes se propagariam, e, conseqüentemente, uma nova estética nos produtos brasileiros acabaria por alavancar a elementar indústria do país tornando-a competitiva no mercado em geral. (s/p)

O modelo do Liceu seguia os pressupostos que haviam sido testados na Inglaterra com muito êxito. O momento, naquele país, foi compreendido como um processo de proletarianização do trabalho artístico em virtude da mecanização da produção e, por isso mesmo, ampliou-se significativamente o interesse pelo treinamento das pessoas para que pudessem trabalhar com arte dentro das indústrias (SCHMIECHEN, 1990). A partir de então, promoveu-se na Inglaterra a ideia das escolas de design como lugar de reflexão da profissão e dos sistemas produtivos, amplo treinamento dentro das manufaturas e, inclusive, formação do sujeito consumidor, montando-se, assim, o tripé no qual a indústria inglesa avançou de forma impressionante: design (projeto), produção e consumo.

O desenho merecia destaque dentro do Liceu, sobretudo porque era “a pedra angular da grade curricular e da ligação das artes aos ofícios” (BIELINSKI, 2009, s/p), mas não se pretendia formar grandes artistas. Até mesmo Rui Barbosa (1849-1923), grande admirador da Inglaterra, entendia que o ensino do desenho fundamentado nas artes aplicadas contribuiria para o progresso do país que necessitava desenvolver a indústria nacional⁵⁶. Em sua opinião, o modelo inglês de ensino técnico e artístico era o ideal e mostrara sua eficiência ao ter sido adaptado nos Estados Unidos. Entendendo, ainda, que medidas protecionistas de mercado contribuíam para que a produção local não se desenvolvesse, chegou a sugerir a fundação de uma Escola Nacional de Artes Aplicadas que nunca chegou a existir.

Ainda que não se tenha identificado nessas iniciativas qualquer intenção de formar desenhistas para a indústria têxtil, a *Revista Têxtil* (março, 1931) já observava e comparava os exemplos franceses (com uma indústria têxtil apoiada pelos artistas) e os ingleses (com um sistema de ensino que pretendia disseminar o bom gosto) como modelos a serem seguidos. As artes industriais, para a revista, era uma ciência aplicada:

⁵⁶ Seu discurso a esse respeito foi proferido no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1882. O documento é intitulado *O desenho e a arte industrial*. Foi transcrito está disponível para consulta em http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/rui_barbosa/FCRB_RuiBarbosa_ODesenho_e_a_ArteIndustrial.pdf

A Inglaterra, tendo percebido claramente na exposição de Londres, em 1851 tudo que tinha a fazer neste sentido, fundou os museus de Sydenham de South Kensington, assim como grande numero de escolas de desenho. Compreendeu perfeitamente que, era uma condição vital do sucesso para a sua poderosa indústria, principalmente a de tecidos, tão admirável sob o ponto de vista técnico, mas, que era excedida sob o ponto de vista do gosto. Sentiu que o futuro do seu imenso comércio de exportação dependia dos progressos artísticos de seus fabricantes. Também, foi recompensada dos seus esforços, pelos progressos consideráveis realizáveis em poucos anos.

A preciosa qualidade que se determina o bom gosto, que distingue os produtos similares das nações ricas a um alto grau de adiantamento na arte industrial, é sem duvida o elemento que se assimila mais dificilmente. Copiar uma maquina inventada num país, é coisa fácil dado ao estado de adiantamento da mecânica; dar gosto artístico aos operários que manejam as diversas maquinas, só mesmo o estudo e a cultura permitirão alcançar depois de algumas gerações. A imitação dos produtos devido a uma população de artistas é difícil, visto a imensa variedade de motivos. Constitui ao mesmo tempo superioridade inatacável a uma nação que, possuindo-a, certamente não a abandona por si mesmo. (REVISTA TÊXTIL, março, 1931, p. 60)

As iniciativas sistematizadas, nesse sentido, aconteceram somente algum tempo depois. A 1ª Escola Nacional de Tecelagem estabeleceu-se em São Paulo ao redor da década de 1940, sendo dirigida pelo mesmo proprietário da *Revista Têxtil*, Sr. Haydu. O Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil – Cetiqt – foi fundado em 1948 no Rio de Janeiro e a Escola Senai Francisco Matarazzo⁵⁷, dez anos depois em São Paulo. Nenhuma delas, pelo que apontaram Morales, Basto e Aquino (1970) , contemplava, pelo menos até meados da década de 1970, a formação para o desenho industrial têxtil. Essas instituições eram lugares onde se desenvolvia o conhecimento tecnológico e não se promovia nenhuma aproximação com o ensino artístico.

57 Pela experiência pessoal como aluna na *Escola Senai Francisco Matarazzo* entre 1985 e 1988, posso afirmar a respeito da não contemplação desse campo disciplinar dentro da instituição naquele período. Ao contrário, o design de têxteis era limitado à disciplina padronagem, na qual estudava-se o que aqui se denominou *woven design* com a intenção de aprender a programar as máquinas e equipamentos, sem nenhuma abordagem estética ou criativa.

A distância entre a indústria e os artistas

Ao redor da década de 1910, no Brasil, as indústrias têxteis de grande porte começaram a estabelecer meios de ensinar o ofício de desenhista e/ou gravador⁵⁸ em seu interior. Pelo menos, é a partir de então que Clark (1910) descreve situações do interior das fábricas por ele visitadas, especificamente do *kindergarten* (jardim da infância), que podia ser frequentado por crianças a partir dos sete anos de idade:

[...] as crianças se sentam em mesas baixas quadriculadas para fazer designs para tecidos. As crianças aprendem a usar as cores com blocos que são colocados nos quadrados para que se habituem desde muito cedo aos designs dos *wovens patterns*. (p. 42)

Na década seguinte, sabe-se que as fábricas mantinham projetos educacionais que visavam melhorar a qualidade de vida de seus trabalhadores — obviamente, ressaltando aqui que tais ações não necessariamente foram positivas, ao contrário —, pois as indústrias implantavam políticas paternalistas (PEARSE, 1922; STEIN, 1979). Dentro das escolas fabris, acontecia também o ensino da atividade de design têxtil quando as crianças ainda frequentavam as creches (PEARSE, 1922)

[...] quase todas as indústrias provêm conforto social aos seus trabalhadores, mas é especialmente na direção da educação que esse benefício é feito. Em uma das indústrias que tem um grande departamento de impressão, classes especiais de arte são dadas ao lado de aulas comuns. Alguns trabalhos originais excelentes são feitos pelos estudantes que estão sendo qualificados como designers. (p. 30)

A função desses designers de tecidos extrapolava a especificidade da área têxtil — o que era comum no período e próprio da profissão —, uma vez que o autor identifica que diferentes atividades de criação/gravação eram a eles encomendadas:

Um ou dois estabelecimentos têm uma litografia como parte do estabelecimento, e todos os rótulos e papelaria são impressos lá. Um livro descritivo com ilustrações coloridas da fábrica foi inteiramente produzido lá. (PEARSE, 1922, p. 31)

A respeito da Companhia Progresso Industrial do Brasil, a Bangu, Graham Clark, que visitou fábricas têxteis no Rio de Janeiro a fim de preparar o relatório, fez descrição mais minuciosa da empresa:

58 No caso da estampa têxtil, foi muito comum que os gravadores atuassem como desenhistas também na Inglaterra.

Esta fábrica grava seus próprios cilindros e tem uma boa equipe de designers. Tem também uma pequena escola para ensinar desenho e *designing* [projeto], na qual alguns bons trabalhos são feitos. Esta escola tem uma gráfica adicional completa e produz um jornal semanal contendo as novidades da fábrica, e novidades e poesias assinadas pelos operários. Na ocasião da exposição do Rio de Janeiro em 1908 a fábrica produziu um grande álbum descritivo da indústria, com numerosas gravuras etc. inteiramente gravado, litografado e impresso dentro da fábrica. (GRAHAM CLARK, 1910, p. 52)

Como foi bem descrito pelo autor, o processo de ensino haveria de ser completo – desenho e projeto –, certamente uma herança inglesa dos fundadores da fábrica. Nesse programa, estavam incluídos os processos de representação gráfica (*drawing* ou desenho) e de adequação às condições de produção (*designing* ou projeto). Do ponto de vista da atividade criadora, contudo, não se identifica o processo de desenvolvimento autônomo e, ao contrário, percebe-se a existência da cultura da imitação, pela insistente remissão à expressão “duplicação de originais” encontrada em diferentes relatórios.

Esse tipo de comportamento é compreendido à luz do próprio processo de aprendizagem no interior fabril, que se fundamentou na observação e prática contínuas, sem preocupação científica ou racionalização (FLEXOR, 2002). Nesse contexto, especula-se que a atividade projetual, ao longo da história, foi prejudicada pela desconexão do aprendiz (de *designer*) com o cargo, já que ele jamais havia sido um artífice. Não havia nenhuma possibilidade de apresentar ideias ou projetos que modificassem os processos nem tampouco as criações que já existiam, dada a padronização das operações. Segundo Flexor (2002), a indisponibilidade de alguns recursos (como equipamentos e insumos e até mesmo mão-de-obra qualificada), em decorrência de condições locais deficientes, provocou em alguns momentos retrocessos ao invés de avanços na industrialização brasileira.

A Companhia América Fabril, segundo Graham Clark (1910), utilizou-se do mecanismo das referências para concorrer com os produtos estrangeiros, “duplicando algodões e sarjas até que os americanos foram obrigados a deixar o mercado; agora estão trabalhando com espécies finas, e duplicando cada novo tecido estrangeiro que começa a tornar-se popular” (p. 50). Além de não investir na pesquisa e no projeto, a indústria têxtil nacional beneficiava-se pelas taxas favoráveis que impediam, às vezes, o crescimento do mercado de importações.

90. Capa da publicação sobre ornamentação brasileira publicada por Theodoro Braga.

Fonte: Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista.

91. Fac-símile dos estudos de ornamentação realizados por Theodoro Braga.

Fonte: Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista.

A experiência da aprendizagem no interior das indústrias provavelmente não conduziu à criação e à reflexão estética, pelo que pode ser deduzido. Sendo, portanto, a indústria um ambiente desfavorável para a inovação, foi entre a Academia e o Liceu que surgiram as primeiras questões que se destacaram e que diziam respeito ao desenvolvimento de uma arte ornamental – inclusive nacional – para ser aplicada na indústria e também na arquitetura. Para Valle (2008, s/p), no Brasil, essas discussões

[...] tinham como pano de fundo o ambiente político e ideológico pós-proclamação da República, nutrido por preocupações urgentes, como aquelas relativas à criação de uma identidade cultural que pudesse unificar a nova nação.

Embora provavelmente uma pesquisa mais abrangente permitisse identificar personalidades envolvidas com esse projeto, Eliseu Visconti (1866-1944), que havia sido aluno do Liceu e da Academia, e Theodoro Braga (1872-1953), advogado com formação artístico-acadêmica, são os principais representantes da ideia do desenvolvimento e da aplicação de ornamentos com caráter nacional, pensando que estes poderiam ser utilizados, sobretudo, na arquitetura interior e exterior. A ideia comum era que o estilo brasileiro seria “o ornamento inspirado em nossa flora, fauna e manifestações culturais”, que obedeciam a

[...] uma lógica alegórica, uma lógica metonímica: os artistas elegiam, dentro do vasto universo da nação ou de uma região, e na intenção de representar o que este possuía de específico, um ou mais de seus detalhes emblemáticos: um tipo humano, um aspecto da paisagem, uma espécie de planta ou animal, uma manifestação cultural. (VALLE, 2008, s/p)

Para Valle (2008), as compilações de fragmentos da natureza e da cultura autóctone eram difundidas com o intuito de tentar imprimir um caráter local aos diversos artefatos, explorando a ideia, durante a Primeira República (1889-1930), de que existia um vínculo entre ornamento e identidade coletiva.

É Theodoro Braga quem goza do título de precursor na instituição teórica e prática de um estilo ornamental brasileiro. Às vésperas do primeiro centenário da Independência, publicou o artigo *Estilização nacional de arte decorativa aplicada*, na revista *Ilustração Brasileira*, com a intenção de evocar a prática do ensino do desenho baseado em “formas novas e típicas”, que tenham como destino as artes aplicadas na indústria. Visto como um romântico, já que sua postura frente às

referências nacionais era de enaltecimento do povo, da natureza, da história etc., acreditava que o país possuía as riquezas e condições necessárias para dar origem a um estilo próprio, sem a necessidade de recorrer à arte produzida pelos outros, baseando-se, para tal, em três questões principais para o desenvolvimento temático: o heroísmo nacional, os elementos constituidores de nossa raça e o patriotismo.

Sugeri, em complemento à teorização do campo, a constituição de um repertório imagético nacional. Organizou, nesse sentido, o álbum *A planta brasileira copiada ao natural*, de 1905, que contém referências à flora, à fauna brasileira e à cerâmica marajoara, dentre outras bases repertoriais que guardam algumas similaridades funcional com os repertórios ornamentais comuns no século XIX (GODOY, 2004). Ainda que não tenha sido possível apurar qualquer evidência já que as publicações de Theodoro Braga não trazem exemplos de aplicações sobre tecidos, segundo Belluzzo (2008), Monteiro Lobato (1882-1948) – um “passadista” – havia destacado que, entre outras atividades, Theodoro Braga havia se dedicado “ao ensino profissional, orientando aulas de cerâmica, execução de mosaicos, estamparia de tecidos e arquitetura” (p. 365).

Nos têxteis produzidos pela indústria em expansão, pelo menos no que concerne aos estampados, não foi possível localizar a aplicação das propostas de Theodoro Braga, porém Carlos Hadler (1885-1945), artista, professor e prático da artes aplicadas na cidade de Rio Claro, interior do estado de São Paulo, um dos seguidores de seus ideais, foi também desenvolvedor de padrões de estamparia.

Godoy (2004) é responsável por apresentar fontes inéditas de pesquisa, em acervos particulares⁵⁹, que trazem à tona padrões para estamparia têxtil produzida por Hadler. Embora as imagens da pesquisa não estejam datadas, nem tampouco existam informações que confirmem se as estampas foram ou não produzidas em escala industrial (as imagens, cópias reprográficas, não permitem sequer perceber se trata de tecidos ou de artes-finais em papel), nem todas elas se remetem unicamente aos estudos ornamentais brasileiros, já que não são identificadas características ornamentais particulares, mas conectadas com a voga dos anos 1920-1945, período no qual provavelmente elas tenham sido criadas.

59 Houve diversas tentativas, durante a pesquisa, de entrar em contato com a autora e com a família de Carlos Hadler a fim de verificar a possibilidade de conhecer esses arquivos ou ao menos imagens coloridas, já que as reproduções acessadas estão em escala de cinza. Infelizmente nenhuma delas se concretizou.

92. Artes para estampas, s/d, realizadas por Carlos Hadler.
Fonte: Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista.
A autora reproduziu estas imagens a partir de acervo particular em nome de Guilherme Hadler.

93. Estudos para tecidos de Eliseu Visconti, cerca de 1889-1900.
Fonte: www.eliseuvisconti.com.br.
Acesso em 01.mar.2011.

Já Eliseu Visconti, com alta produção de trabalhos para as artes decorativas, e que também chegou a lecionar voluntariamente em um curso de extensão em artes decorativas (em meados da década de 1930) implantado na Escola Politécnica da Universidade do Brasil⁶⁰, também criou estampas de tecidos, que, pelo menos, as que foram apuradas, obedeciam ao estilo Art-Nouveau. Entre seus alunos de arte decorativa, insistia no uso de “motivos da flora brasileira como o café, fumo, maracujá, begônia etc.” (MOTTA, 1957, p. 38). Para Eliseu Visconti, as artes decorativas, munidas de pesquisa e criação, tenderiam, em teoria, a instalar indústrias artísticas no Brasil, porém, segundo o artista, essa visão não era compartilhada nem com as escolas nem com o governo e tampouco com a sociedade.

Em entrevista dada ao “O Jornal”, 1926, [disse Visconti] “Quando regressei da Europa como pensionista dos cofres públicos, fiz uma exposição de arte aplicada à indústria, na intenção de que a arte-decorativa era o elemento maior para caracterizar a indústria artística no país. Olharam-na como novidade e nada mais. Cheguei a fazer cerâmica a mão, para ver se atraía a atenção das escolas, oficinas, do governo. Tudo perdido ninguém notou o esforço ... (ARESTIZABAL, 1982, p.13)

Tanto Visconti notou que sua intenção de aproximar a arte da indústria não tinha sido ouvida pelo governo, quanto os críticos da arte do período, como Gonzaga Duque (1863-1911) ou Flexa Ribeiro (1884-1971). O primeiro, especialmente, aprovava e enaltecia a atuação de Visconti, enfatizou em suas diversas críticas sobre arte, sobre a necessidade de se investir no ensino artístico e lamentou “que as industriais no Brasil vivam, mesquinhas e foscas, na servilidade das mãos dos modelos vindos do estrangeiro” (ARESTIZABAL, 1982, p.110).

É provável, segundo Godoy (2004), que a arte decorativa brasileira tenha permanecido na obscuridade em função da influência e do predomínio do predomínio do movimento moderno desencadeado no início do século XX, que tanto pregava o fim do ornamento na arquitetura quanto nas nos objetos industriais. Assim, apesar de, como se viu, localizar-se uma produção artística que visava a ornamentação aplicada à indústria, não se localizaram exemplos expressivos de sua aplicação nos têxteis.

⁶⁰ Criada em 1920 com o nome de Universidade do Rio de Janeiro, passou a denominar-se Universidade do Brasil em 1937. Em 1965, adquiriu o nome atual, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Consta que Eliseu Visconti ministrou aulas no curso de artes decorativas nessa Universidade pelo menos desde 1934 com orientação pautada na École Guérin, onde havia estudado com Eugene Grasset quando esteve na França.

94. Estudo para estamparia de Antonio Gomide. Década de 1930.
Fonte: Catálogo de Exposição (MAC-USP).

95. Composição geométrica II. Estudo para estamparia de Antonio Gomide. Década de 1920.
Fonte: Catálogo de Exposição (Pinacoteca do Estado).

Parece evidente que a indústria resistia aos artistas, mantendo-os afastados da criação de produtos destinados às massas, o que tornava essa produção industrializada desinteressante a determinados grupos (MICELI, 2003). Mais próximos de projetos exclusivos, Antonio Gomide (1895-1967), John Graz (1891-1980) e Regina Graz (1897-1973) apresentaram-se como artistas-decoradores, explorando a atividade ornamental aplicada. Depois da década de 1930, trabalharam para atender projetos particulares da elite paulistana e garantiram, de certa forma, que objetos cotidianos observassem os preceitos das correntes e dos movimentos artísticos inovadores (MICELI, 2003). Essa oportunidade de trabalho surgia uma vez que seus clientes tinham dificuldade de obtenção de ornamentos alinhados com seu gosto vanguardista, pois, no comércio de varejo em geral, viam-se reféns dos padrões de importação mais comuns que atendiam ao gosto da massa.

Antonio Gomide, enquanto viveu na França nos anos 1920, comercializou facilmente aquarelas para estampas de tecidos, mas não foi possível constatar se no Brasil fez o mesmo pois essas informações não são postas em suas biografias e cronologias, ainda que alguns estudos de estamparia tenham sido apresentados em exposições locais, conforme se apurou no acervo do Museu de Arte Contemporânea – MAC-USP. Ele incorporou a seus projetos ornamentais maiores alguns motivos e temas nacionais, agradando, inclusive, a Mario de Andrade (1893-1945), apesar do entendimento do crítico de que havia certo exagero na estilização plástica (MICELI, 2003). John Graz, a partir de 1925, especializou-se na arquitetura de interiores e nela havia lugar para muitos tecidos, almofadas e tapetes, que ficavam a cargo de Regina Graz, e as cortinas sob a responsabilidade de sua cunhada, Beatriz Gomide Wittecy (SIMIONI, 2007). Não se deve deixar de mencionar que John Graz também tinha experiência na produção de desenhos e/ou de estampas para tecidos, desenvolvida durante os anos 1920 quando vivera na França (MICELI, 2003), assim como Antonio Gomide. Os afrescos realizados por John tendiam à utilização de temas da história nacional e também dos costumes regionais.

Diferentes relatos conduzem à conclusão de que a indústria têxtil ainda não era capaz de absorver influências da reflexão e da produção artística em seus produtos. Baseada num consumo popular que parecia alheio a essas questões, foi somente quando a sensação de superprodução dominou o setor, entre os anos 1930 e 1940 – em virtude das mudanças sociais que demandavam produtos diferenciados que não eram supridos pela indústria brasileira –, que se identifica

uma importante mudança de postura. Motivados para desenvolver novos produtos, os industriais renovaram equipamentos e melhoraram a qualidade de sua mão-de-obra a fim de conquistar o desenvolvimento de tecidos de luxo como uma alternativa para a saída da crise de consumo de tecidos mais baratos, agora pouco desejados (LIBBY, 2006). Provavelmente, contudo, isso não significou incorporar à produção industrial do momento novas expressões plásticas que, como é possível verificar, já estavam presentes nos interiores urbanos, já que não se localizou qualquer notação a esse respeito.

A distância entre a reflexão artística e o produto industrial na área da estamparia não pôde mais, a partir da década de 1930, ser justificada por qualquer defasagem tecnológica, ainda que não existam evidências de que à época já dispúnhamos de equipamentos para a fotogravura, responsáveis pela produção dos mais modernos tecidos estampados na Europa e nos Estados Unidos. Independentemente das reais condições técnicas, contudo, havia interesse em divulgar a ideia de modernidade e de progresso da nação, o que nos permitiria tornar equivalentes aos países mais avançados nesse segmento.

A cultura industrial

Relembrando, tratava-se da época na qual a industrialização nacional adquiria força simbólica, sobretudo como um discurso político, e as metas voltavam-se para a substituição dos produtos estrangeiros por produtos brasileiros, dentre os quais os tecidos. Os empresários do setor têxtil e interessados em geral apoiavam essa ideia. Nas colunas editoriais publicadas pela *Revista Têxtil*, que, como foi visto, tinha entre seus interesses a educação industrial e a disseminação da ideia da necessidade de apoio à indústria e aos industriais, sugeria-se o engajamento nesse projeto dos fabricantes nacionais, mas não sem lembrar o *status* daquele setor industrial naquele momento. Em novembro de 1931, ela propôs a criação da *Semana dos Tecidos Nacionais*:

A indústria brasileira de tecidos, malharia e meias atingiu, sem dúvida, um alto grau de perfeição, pelo menos no que diz respeito aos tecidos de média e baixa qualidade.

Nada deixa a desejar às demais indústrias congêneres do estrangeiro.

Quem produzir um bom artigo, precisa, si quer torná-lo conhecido e devidamente apresentado, deve fazer reclames.

É do que estão precisando os nossos tecidos.

Não basta produzir bons artigos. Cumpre torná-los populares, conhecidos pela grande massa do povo consumidor.

Urge pois, fazer propaganda. Para isso precisamos nós que no Brasil, à semelhança do que se faz em outros países, seria muito conveniente instituir uma Semana dos Tecidos Nacionais (p. 32)

96. *Estande da Feira Internacional de Amostras realizada em 1931 no Rio de Janeiro.*
Fonte: Revista Têxtil.

Nessa semana todas as vitrinas das cidades, sobretudo as de São Paulo e Rio de Janeiro, deveriam exibir tecidos brasileiros identificados como tal. Essa seria apenas uma ideia, que unia fabricantes e comerciantes e que já tinha dado certo na Europa e nos Estados Unidos, segundo a *Revista Têxtil*. Os editores, alinhados provavelmente com o senso vigente, entendiam que havia necessidade urgente de mudar a visão pessimista que pairava sobre o produto nacional, já que ela prejudicava a economia do país. Afirmava-se que

[...] devido ao alto grau de perfeição atingido pelas fabricas do pais, era muito comum atribuir procedência estrangeira a estofos produzidos aqui. De maneira que os tecidos bons recebiam o rótulo de estrangeiros, e os ordinários de brasileiros. Sem duvida esse estado de cousas só podia crear uma fama pouco lisonjeira a nossa progredida indústria. Impunha-se, pois, acabar com essa arbitrariedade. (REVISTA TÊXTEL, setembro, 1931, p.12)

Justificada estava a necessidade de implantação de ações de reversão desse pensamento para que “a produção nacional seja melhor nomeada”, comunicava a *Revista Têxtil*, querendo dizer, com isso, que era necessário mudar, na cabeça dos consumidores, a má fama que os tecidos nacionais abrigavam a ponto de

[...] com efeito, o comercio vendia-os [tecidos] como estrangeiros, made in England, made in USA, made in Germany, chegando ao extremo de exhibir rótulos e faturas de evidente falsidade. Na qualidade de mercadoria estrangeira, tinham preços especiais e elevadíssimos. O rebotalho, os de ínfima qualidade, eram vendidos como brasileiros. (REVISTA TÊXTIL, 1931, setembro, p. 12)

O comércio de tecidos a metro, balizado pela seleção e utilização de tecidos para roupas numa época em que era comum o trabalho da modista ou costureira, poderia representar uma parcela importante da economia do setor. O foco do convencimento, portanto, haveria de ser majoritariamente a mulher consumidora, a modista e o alfaiate, o que atualmente denominamos de varejo. Era necessário que o público conhecesse e reconhecesse a qualidade do produto nacional.

Inspirado no famoso *made in Germany*⁶¹, o governo baixou o primeiro decreto de marcação de tecidos em 30 de julho de 1931. Determinava-se que pelo menos uma das orelas de todos os tecidos fosse marcada com os dizeres INDÚSTRIA BRASILEIRA com carimbo ou com decalcomania. Outra possibilidade seria a inserção de três fios “bem visíveis” na orela, um verde, outro amarelo e outro azul. O dístico poderia ainda ser tecido na própria trama. Fitas e outros têxteis deveriam ter suas embalagens identificadas do mesmo modo, e tecidos importados que contivessem essas cores nas orelas e que confundissem o consumidor não poderiam ser importados.

Para incentivar a implantação dessa legislação, as máquinas de fazer a marcação e outros auxiliares estiveram isentos de pagamento de impostos de importação durante todo o ano. Além disso, com a pretensão de que essa certidão de nascimento fosse anexada a todos os produtos do segmento têxtil, entendia-se que o decreto não estava completo, pois

61 Todas as instruções de como o *Made in* deveria ser aplicado, qual a legislação e outras informações foram dadas pela Revista Têxtil, mês a mês, aos seus leitores.

[...] esquece de obrigar as alfaiatarias e casas de modas, a manterem a marcação que acompanhar o tecido ou fazer outra para distingui-los dos estrangeiros, de modo que se possa saber si um terno é feito de tecido nacional ou estranho. O mesmo se deve exigir no tocante a vestidos de senhoras. (REVISTA TÊXTIL, 1931, setembro, p.12)

Além das medidas anteriores que identificavam claramente a origem dos tecidos, uma transformação importante também foi aplicada à nomenclatura dada aos têxteis, alterando algumas descrições em idioma estrangeiro que eram vigentes desde o século XIX e estavam culturalmente incorporadas. Obrigou-se também a substituir terminologias anteriormente distintivas de origem, como inglês ou francês, por exemplo, por expressões como “cretone typo inglez” ou “brim typo italiano”, fechando completamente o cerco que poderia tentar burlar a discriminação dos têxteis perante o consumidor.

A indústria nacional passou a ser divulgada nas exposições e feiras generalistas onde se apresentavam diferentes tipos de produtos, mas nas quais a indústria têxtil sempre teve lugar garantido. Nas feiras de amostras, que também seguiam o modelo europeu, a qualidade artística dos produtos podia ser discutida por aqueles que conheciam as espécies do ponto de vista técnico e artístico, como na *Feira de Amostras* realizada no Rio de Janeiro em 1931. Esses lugares e eventos, que inicialmente eram apoiados e até patrocinados pelo Estado, exigiam que a renovação dos produtos industriais fosse mais constante e veloz.

De maneira geral, qualquer informação sobre atualização era dependente das viagens de negócios (já que as feiras industriais e de amostras eram bem comuns); do trânsito de profissionais que porventura viessem ao país para negociar equipamentos ou instalá-los; e pelo comércio de estampas produzidas por estúdios especializados em organizar as informações do setor têxtil, como a *Société des Nouveautés Textiles*, que era representada em São Paulo, tendo chegado ao Brasil por volta de 1930, e era especializada na venda de mostruários de tecidos, que podiam chegar a custar 300 dólares estadunidenses à época. Finalmente, um tipo de informação mais barata e, inclusive, já filtrada, era obtida por meio da assinatura de revistas técnicas especializadas, como a *Revista Têxtil* no Brasil, que se empenhava em oferecer mais esse serviço aos industriais.

97. Anúncio publicado em 1947 na Revista Têxtil para a divulgação de venda de materiais de referência.
Fonte: Revista Têxtil.

Em outubro de 1931 a *Revista* decidiu, a partir de então, publicar regularmente padrões e desenhos para tecidos, para que estes servissem como inspiração para os fabricantes. “Para isto os nossos desenhistas vão produzir originalidades que apresentaremos a amostras inglesas, francesas e norte-americanas” (p. 30), informou a *Revista* e pediu ainda aos fabricantes que lhes enviassem amostras para que fossem publicadas.

Os fabricantes, contudo, suspeitavam que o envio das amostras significasse a sua cópia imediata. O próprio editorial dizia ter recebido uma carta de um fabricante que informava que apreciaria muito enviar suas amostras à revista, porém previa que “depois de uma semana, o ‘pequeno industrial syrio’, ponha em venda a mesma amostra por \$500 a menos” (outubro, 1931, p. 30). A revista contra-argumentou informando que os produtos não detinham segredos, pois eles poderiam ser copiados a partir do momento em que fossem para o comércio, mas, por fim, deu a solução: “Doravante nosso fabricante não terá mais necessidade de copiar amostras dos outros. A ‘Revista Têxtil’ apresentará as amostras mais bellas, que os seus leitores poderão aproveitar. Além disto, podemos desenhar amostras particulares a pedidos” (outubro, 1931, p. 30), sendo este, obviamente, um serviço adicional que seria comercializado, já que a Revista, como visto anteriormente, era uma publicação filiada à *Escola de Tecelagem*.

Outubro, 1931

REVISTA TÊXTIL

98. Amostras publicadas pela Revista Têxtil na década de 1930, com a intenção de que servissem de inspiração para os industriais brasileiros.
Fonte: Revista Têxtil.

A mesma revista passou a publicar fotografias de tecidos ingleses em espaços vagos nas colunas em todas as suas edições e, no mesmo ano, lançou um concurso para a categoria de artigos técnicos que contribuíssem para o barateamento e melhoramento do produto industrial têxtil e, ao mesmo tempo, um concurso de desenhos para a produção de tecidos *lindos e baratos*, denotando que ainda dominava uma visão equivocada em relação à função do desenvolvimento de produtos. Não se manifestara ainda a ideia da valorização do produto pelo investimento em seu desenvolvimento e em sua constante atualização.

99. Anúncio de realização pela Revista Têxtil de concurso de desenhos e de artigos técnicos em 1931.
Fonte: Revista Têxtil.

Inicialmente, as informações acerca dos padrões chamados modernos eram rejeitadas. Enquanto na Europa e nos Estados Unidos os preceitos ornamentais que orientavam a criação dos têxteis dirigiam-se à expressividade e à linguagem, ou seja, consideravam os meios de produção velozes e exploravam as características da estética industrial, no Brasil discutia-se o ornamento industrial de forma rígida, ainda baseado nas formas de produção das manufaturas⁶². Do ponto de vista da linguagem artística, os ganhos expressivos advindos da serigrafia tinham permitido nos países mais industrializados a participação dos artistas nas criações, como é o caso de Sonia Delaunay (1885-1979), Raul Dufy (1877-1953), Henry Moore (1898-1986) e o casal Ascher (Zika, 1910-1992; e Lida, 1913-1983 ou 1985) –

62 Nesta tese, defende-se a ideia de que os meios de produção estão vinculados à experimentação estética, e a transformação mais significativa nessa área havia acontecido ao final da década de 1920, com o advento da serigrafia e da fotogravura, revolucionária para a indústria têxtil. Com ela, a liberdade de expressão alterou as regras rígidas da impressão têxtil e isso tardou a ser compreendido pela indústria brasileira.

verdadeiro responsável pela modernização do design têxtil inglês na segunda metade do século XX –, entre outros, que comprovaram a relação produtiva entre a arte e a indústria. Em conclusão, enquanto a liberdade criativa começava a ser apregoada nas indústrias mais modernas da Europa, no Brasil a mentalidade ainda estava atrasada:

A análise das ciências aplicadas à indústria de tecidos, podendo-se estender às outras indústrias, são conduzidas finalmente a uma série de questões de uma ordem especial se relacionando as bellas artes, cuja importância é manifesta. É preciso que a criação artística que virá servir de modelo, para ornamentação, a elegância de um produto industrial, que a forma que será designada a esta derivada das bellas artes, satisfaça as condições do gosto, da beleza, que nesta aprende a conhecer. Não é então permitido por a margem as aplicações das bellas artes a indústria, a um trabalho consagrado ao conjunto da arte industrial de se limitar ao estudo dos processos técnicos, descuidando-se do que se relaciona a elegância das formas, a harmonia das proporções e também das cores. Um estudo semelhante, deve ser um complemento indispensável, como o estudo das ciências, devendo formar a base. (REVISTA TÊXTIL, março, 1931, p. 64)

Pedro Level Moreaux, estabelecido no Rio de Janeiro, mas sobre quem não há maiores informações, escreveu algumas colunas a respeito da relação entre arte e indústria na *Revista Têxtil*. Sua visão era a da arte industrial baseada nos princípios das belas artes, que inspirariam tanto no sentido da forma, quanto principalmente na combinação de cores, essencial à indústria têxtil. Baseava-se na ideia de que a arte na Europa servia de modelo ideal, porque era fruto de uma civilização mais adiantada. No período, contudo, havia dificuldade de aceitar as transformações das artes aplicadas, porque a associação que se fazia com as artes – quando isso ocorria – não incluía a arte moderna europeia.

A psicologia da modernidade das cores e desenhos em tecidos de seda para vestidos, ornamentações e estofados, trouxe ultimamente uma série de modificações completamente radicais para a ornamentação de tecidos de seda. As cores modernistas em combinação com os desenhos arquitetônicos apresentam os mesmíssimos estilos e formas usadas nas construções de edifícios. (REVISTA TÊXTIL, novembro, 1931, p. 39)

Isso ocasionava, no entender da revista, que cores jazz⁶³ e desenhos bizarros fossem aplicados aos tecidos, o que fazia com que algumas vezes perdessem a harmonia, tornando-se fantásticos, afirmava Moureaux quando se referia à produção moderna. O problema

63 Utilização de cores primárias e secundárias simultaneamente, como vermelho com laranja e verde; amarelo, com roxo e verde; e assim sucessivamente, conferindo aspecto multicolorido ao tecido. Note-se que é a transição de um tipo de representação fotográfica (na qual as tonalidades pretendiam representar os volumes) para outra mais criativa, que pretendia abandonar a ideia de imitação da natureza.

100. Instruções de desenhos fornecidos pela Revista Têxtil. A Revista exemplifica a utilização da simetria, com a intenção de promover equilíbrio e realizar uma melhor composição visual.
Fonte: Revista Têxtil.

101. Comparando esta composição com a anterior, a Revista pretende comprovar que elementos geométricos são insuficientes para promover a beleza e equilíbrio. Sugere aplicar flores ao padrão, para solucionar os problemas compositivos.
Fonte: Revista Têxtil.

apontado pela publicação indicava o uso de motivos geométricos, além da extensiva e exagerada cópia de motivos da natureza, especialmente passarinhos, plumagens e muitas cores nas flores. Outra questão tratada, era a falta de equilíbrio apontado nos tecidos modernos, o que comprometia suas vendas e aceitação no mercado. A única salvação para esses desenhos tão sem leveza, afirmava a *Revista Têxtil*, era que se lhes fossem acrescentados alguns motivos decorativos, especialmente flores, para dar-lhes o balanço necessário. Acreditava-se que “as modas atualmente são muito exquísitas, pois ellas são os mechanicos exercendo padrões sobre artigos de seda por um meio mechanico, é uma época mechanica” (REVISTA TÊXTIL, novembro, 1931, p. 40). Entendia-se ainda que os florais eram a “salvação” das estampas e que, adicionando tais elementos aos padrões geométricos, o necessário equilíbrio da composição visual seria alcançado.

Sente-se uma radical mudança de postura no ano de 1947, quando as críticas rendem-se aos chamados modernismos, sobretudo por meio do encantamento que as novas tecnologias produziam, tanto em termos de formas, quanto de cores. A modernidade exigia risco e olhar o futuro, e não a garantia de apoiar-se em bases do passado.

Inspiração artística no desenho industrial

LONDRES — O desenho dos tecidos penetrou recentemente em novo campo, onde se combinam impressionismo e a expressão abstrata na arte pictórica, aplicados a esse ramo da indústria. Esses princípios e métodos novos têm estreita relação com a indústria dos tecidos de lá, embora possam ser aplicados a qualquer indústria têxtil [...]. Já tem sido produzidos, pelos técnicos, inúmeros desenhos em que se combinam perfeitamente as três dimensões para obter tecidos verdadeiramente admiráveis, abrindo essa conquista, novos horizontes à técnica, industrial. É indubitável, que existe vasto campo a explorar no que se refere ao uso adequado das cores para exprimir a vitalidade rítmica que caracteriza os tecidos modernos. [...] Dessa maneira obtém-se um conjunto que não só mostra a combinação de cores, como dá a impressão as três dimensões, ou seja, uma impressão escultórica, que é a finalidade colimada. [...] A criação desse método permite, que o artista, com sua sensibilidade especial e sua viva imaginação, contribua para que os desenhos percam a rigidez convencional e evidente toda produção que se deixa guiar exclusivamente pelos conhecimentos práticos acumulados através do tempo. (REVISTA TÊXTIL, março, 1947, p. 58)

O notável avanço na indústria têxtil era de conhecimento do público já que a imprensa estava, desde a instituição do Departamento de Imprensa e Propaganda — DIP em 1937 —, num intenso processo de divulgação do desenvolvimento que

se instaurara no país. Apesar da significativa melhoria da qualidade do produto industrial brasileiro, no início da década de 1950, não parecia haver unanimidade a respeito da defesa pela nacionalidade da criação. Ao contrário, pelo menos no segmento considerado de luxo, o alinhamento de nossa produção com as criações estrangeiras era entendido como importante e necessário processo de aprendizagem. Sobre isso, Mena Fiala (1908-2001), a então proprietária da *Casa Canadá*, confecção e loja de roupas de luxo situada no Rio de Janeiro, afirmava que a cópia⁶⁴ era necessária ao desenvolvimento e tomava parte da aprendizagem (SEIXAS, 2002).

Essa postura pode ser justificada e compreendida em face do nosso processo de aculturação no campo da moda (mas não só do vestuário), que ocorreu prioritariamente com base no modelo francês, no qual o luxo e a distinção desempenhavam papéis muito importantes na cena social. A indústria brasileira, que tinha um mercado garantido para seus produtos, ocupava-se apenas da produção para atender à demanda crescente de consumidores considerados populares, mantendo-se afastada das questões relativas ao design de produtos.

Iniciativas de inovação no desenho industrial

A importância do setor têxtil era unanimemente reconhecida para a economia do país; contudo, a discussão acerca da estética dos produtos têxteis não despontou do meio industrial, mas sim no circuito das artes, onde se identificara a necessidade de promover o desenvolvimento dos produtos industriais, fornecendo à indústria nacional os primeiros desenhistas industriais brasileiros, aptos a desenvolver produtos adequados à sociedade contemporânea (LEON, 2006).

Observando nossa realidade industrial, no ano de 1951, finalmente, Pietro Maria Bardi (1900-1999) criou o *Instituto* de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo – IAC-MASP – com o apoio de seu mecenas, Assis Chateaubriand (1892-1968). Seus propósitos, apresentados no programa da escola, são reproduzidos por Ethel Leon (2006, p.21):

⁶⁴ Em visita à exposição Casa Canadá no SESC-RJ em janeiro de 2011, a prática da cópia pela proprietária ficou evidente. Tomou parte da exposição seu caderno de anotações, onde ela desenhava croquis com as roupas que haviam sido apresentadas nos desfiles aos quais ela assistia na Europa ou de peças que via em lojas e em vitrinas.

O Instituto de arte Contemporânea é uma iniciativa do “Museu de Arte” de São Paulo.

Tem por objetivo incrementar o estudo e as pesquisas no terreno das artes aplicadas.

Adota uma orientação nitidamente contemporânea. Procura orientar a produção industrial, a fim de que os objetos de uso comum e de alcance coletivo, atinjam um nível estético elevado e em coerência com a época atual. Assim, o Instituto está convencido de contribuir, através das artes aplicadas, para a formação de uma consciência clara da função social da arte.

Segundo Leon (2006), o IAC, cujo funcionamento durou apenas dois anos, edificou-se na transição de “uma escola de historiadores de arte para a escola de técnicos para a indústria” (p. 13), inspirado simultaneamente na *Bauhaus* e no *Institute of Design Chicago*, ainda que paradoxalmente também tenha difundido o trabalho de Raymond Loewy (1893-1986), criador do tão contestado *styling*⁶⁵. O IAC valia-se de todo o acervo do Museu para formar os desenhistas – e não artistas –, que receberiam orientação técnica e artística adequadas para que pudessem contribuir com a indústria em geral dentro de um espírito e gosto contemporâneos, afirmavam os documentos do Instituto.

O progresso era um ingrediente dos produtos industriais, segundo Bardi, e, por isso, os desenhistas industriais deveriam corresponder a essa mentalidade. Da mesma maneira, esses profissionais, ao serem devidamente preparados, recusariam a tarefa fácil da reprodução de estilos, bem como o diletantismo decorativo, contribuindo para a formação do gosto e da cultura artística da população em geral.

O surgimento do IAC engendrava, além da proposta de formação de desenhistas industriais, uma importante crítica ao tipo de produto e aos valores estéticos que eram disseminados pela indústria nacional de então. Leon (2006) destaca o vício da cópia, mas também o mau gosto que prevalecia entre as elites como obstáculos à modernização dos produtos industriais como uma importante motivação para a formação especializada. Na estamparia têxtil, contudo, deve-se acrescentar o atraso tecnológico como fator impeditivo para a modernização da criação, já que, nesse caso, as expressividades modernas de então estavam diretamente conectadas à disponibilidade tecnológica, sobretudo da técnica da fotogravura.

⁶⁵ Conceito que significa dar uma nova aparência aos produtos sem haver qualquer evolução tecnológica que justifique um novo desenho. Por essa razão, opõe-se ao funcionalismo. Fonte: <http://theinvisibleagent.wordpress.com/tag/raymond-loewy/> Acesso em 01.jul.2011.

instituto de arte temporânea

102. Luisa Sambonet no IAC em 1952.
Fonte: Revista Habitat.

O currículo contava com grande variedade de disciplinas teóricas e tinha também oficinas, nas quais a prática do projeto era desenvolvida. Tapeçaria e tecelagem, além de artes gráficas, contribuiriam diretamente para o segmento industrial têxtil. Apesar da disciplina de estamparia têxtil não ser diretamente mencionada pelo programa, a partir de relatos conforme Leon (2006), é possível saber que o italiano Roberto Sambonet (1924-1995) e sua mulher Luiza Sambonet davam essas aulas (pelo que se sabe, utilizando-se de técnicas artesanais), enquanto a polonesa Klara Hartoch (1901-?) ministrava o curso de tecelagem em teares verticais e horizontais. Ainda que não haja provas concretas, dizia-se, segundo Leon (2006), que Klara havia sido aluna de Anni Albers (1899-1994) na Bauhaus.

Os têxteis e a moda receberam de Bardi grande apoio, pois esse era um segmento que, segundo ele, necessitava independizar-se das referências estrangeiras. Em novembro de 1952, ele organizou a exposição *Moda Brasileira* no então Museu de Arte (atual Museu de Arte de São Paulo – MASP), com o patrocínio da Casa Anglo Brasileira – Mappin.

A ideia, segundo Bardi (1952), era a de “apresentar modelos e tecidos criados por artistas nacionais com o propósito de incrementar o estudo e o desenvolvimento da moda”, sendo os principais objetivos do trabalho revelar aspectos vivos da nossa cultura e estimular a autonomia da nossa moda como expressão das reais necessidades populares, o que foi entendido pela imprensa no período como a criação de uma moda popular acessível a todos. Entendia-se também que o aproveitamento dos temas e da linguagem do folclore local permitiria criar meios para que o Brasil fosse um exportador de moda. Mostravam-se eles desconfortáveis, finalmente, com o tipo de roupas e tecidos que apreciávamos. No ambiente do Museu, questionava-se porque nossas roupas não eram modernas, e mais pareciam “roupas da nossa avó”.

Além de Luiza Sambonet e Klara Hartoch que parecem ter sido as responsáveis diretas do evento, artistas como Caribé (1911-1997), Burle Marx (1909-1994) e Roberto Sambonet desenharam estampas e formaram parte da equipe que preparou o desfile de moda brasileira. Apesar do êxito popular do desfile, comprovado com inúmeras críticas favoráveis⁶⁶ em jornais, Bardi entendeu, muitos anos depois, que esse evento tratou-se de um empreendimento “que não deu certo” (2004), pois o Brasil continuou a reproduzir os tecidos e as roupas estrangeiras.

66 No arquivo do MASP, as críticas dos jornais paulistanos podem ser consultadas.

103. Fotografias e ilustrações (sem identificação dos criadores) de modelos que foram apresentados no desfile Moda Brasileira em 1952.
Fonte: Revista Habitat.

**104. À direita, Roberto Sambonet pintando tecidos à mão.
Fonte: Revista Habitat.**

**105. Abaixo, Klara Hartoch, professora de tecelagem.
Fonte: Revista Habitat.**

**106. Gabriela Pascolato, uma colaboradora de Bardi, no tear da então recente tecelagem Santa Constância.
Fonte: Revista Habitat.**

Luiza Sambonet parece ter sido a responsável pelo evento de maneira geral, mas também da supervisão da criação das estampas que foram produzidas por indústrias⁶⁷ que se dispuseram a colaborar com o evento. Procurou-se, conta Luiza Sambonet (1952, p.63),

[...] não ir além do espírito dos motivos tradicionais, de desfrutar ao máximo as possibilidades sugestivas de objetos e motivos populares, tendo, por outro lado, presente, em todos os pormenores dos modelos, a seria finalidade que nunca devia ser desvirtuada: a originalidade. Quem trabalhou nesses vestidos procurou esquecer tudo aquilo que comodamente se relaciona com a moda do passado: [...] em qualquer um dos cinquenta exemplares não se registra uma só flor, verdadeira, falsa ou estampada, com reação lógica e atual a bilhões de flores, distribuídos, até agora, em quase todos os vestidos do mundo.

⁶⁷ Não foi possível saber o nome de todas as indústrias que participaram, mas Luiza Sambonet faz um agradecimento especial à pessoa de Gabriela Pascolato, pela Tecelagem Santa Constância, e às empresas S. A. Ribeiro, Industil S. A. e Luftalla.

107. Estampas para decoração criadas por Burle Marx. As imagens foram divulgadas na edição número 11 (1953), em matéria dedicada ao desenvolvimento e às necessidades da indústria brasileira de tecidos de decoração. Fonte: Revista Habitat.

Outro setor no qual a estamparia têxtil mostrava-se em crescimento era o de tecidos para os interiores, já que os tecidos estampados tinham substituído quase que a totalidade dos brocados e damascos que decoravam as casas finisseculares. Além de padronagens rústicas, comuns à época, no Brasil, o mercado de decoração — que não é o foco desta pesquisa —, também se mostrou como uma boa oportunidade para os desenhistas industriais. Nesse segmento, a necessidade de difundir o estilo brasileiro também se manifestou:

A indústria de tecidos para decorações está tendo um grande impulso. Pode-se dizer que todo ano a situação melhora, pois novos artistas vem enriquecer esse setor, esquecido até há poucos anos atrás. O que achamos mais interessante é o fato de muitos artistas descobrirem a riqueza de inspiração do nosso país. O folclore brasileiro com sua extraordinária quantidade de formas e cores, motiva inúmeros desenhos dos tecidos mais bonitos que se possam imaginar. Depois do exemplo de Roberto Burle Marx, eis outro jovem que, após completado seus estudos na Parsons School, preparou uma série de desenhos em que os elementos índios e afro-brasileiros são desfrutados e interpretados em belas sínteses formais e colorísticas que encontram a melhor aceitação. Essas iniciativas no campo dos tecidos decorativos devem servir de exemplo aos industriais de outros tecidos que repetem banalmente motivos velhos e estereotipados da indústria de Paris. (REVISTA HABITAT, junho, 1953, s/p)

Entende-se que o empreendimento teria dado certo se o IAC tivesse perdurado por mais anos (e não menos de três), se seus profissionais tivessem sido absorvidos pela indústria e também se a indústria, a partir de então, se caracterizasse pelo investimento no desenho industrial brasileiro. Constatando que nenhum desses aspectos se solidificou imediatamente, é necessário ponderar a respeito das causas de um fracasso temporário.

Os profissionais que frequentavam o IAC, de maneira geral, estavam comprometidos com uma linguagem moderna, até mesmo concretista, pois sua formação era não só técnica como também teórica. Assim, ao notar que a indústria tinha mais apreço pelos trabalhos mais convencionais por serem estes mais fáceis de distribuir no mercado interno, talvez os desenhistas industriais do IAC não tenham se adaptado às exigências de uma indústria um tanto atrasada esteticamente ou vice-versa. Entende-se que, devido à dificuldade de alocação dos profissionais preparados pelo IAC⁶⁸ em São Paulo

68 Foi possível apurar que o Museu de Arte Moderna — MAM —, quando ainda funcionava na Rua Barão de Itapetininga, no município de São Paulo, na década de 1970, ofereceu um curso livre de desenho de estamparia por meio de seu Instituto Paulista de Desenho Industrial sobre o qual não há qualquer menção adicional.

para conquistar uma posição como desenhistas industriais nas fábricas, em pouco tempo o Instituto deixou de funcionar.

Pensando somente no universo têxtil e da moda, esse ponto mostra-se como um paradoxo. Enquanto o IAC criava uma moda brasileira e dedicava-se a formar profissionais que não foram absorvidos pela indústria, a mesma indústria e a crítica técnica estavam seduzidas pelos tecidos modernos estrangeiros que, tendo dominado plenamente as técnicas de gravura, traziam, de fato, novidades para o segmento. Só é possível supor, portanto, que as indústrias não estavam aptas a absorver a mão-de-obra do designer, mas apenas seu produto ou, ainda, que eram muito poucas as indústrias com o perfil efetivamente moderno e capaz de incorporar a linguagem em desenvolvimento e que a crítica tentava disseminar essa ideia, mas sem sucesso comercial. Apesar disso, Ethel Leon (2006) aponta nomes de alguns egressos que trabalharam com a estamparia têxtil ou com o *woven design* para as indústrias (Irene Ruchti e Estella Aronis) e de professores ou alunos que foram convocados pela *Rhodia* para as suas criações. Isso justifica, pelo menos em parte, a distinção alarmante entre as variedades da qualidade de design dos têxteis que se produziam, segundo o tipo de consumidor, conforme a seguir é explicado.

Afirma a *Revista Têxtil* (junho, 1952) que a maioria das estamparias no Brasil ainda reproduzia muitos florais representacionais, ou seja, aqueles que procuravam corresponder às flores encontradas na natureza. Apesar disso, continuava a enaltecer os clássicos — leiam-se florais — e a ter dificuldades para analisar a produção que se dirigia a propostas de outros tipos. Em *Desenhos para tecidos estampados*, matéria sem assinatura publicada na *Revista Têxtil* de junho de 1952, afirma-se que “os desenhos mais bem sucedidos têm uma base floral que se liga com as tradicionais associações da mente humana e encontra resposta nos instintos humanos fundamentais” (p. 56). Ainda no mesmo artigo, era necessário ter um cuidado especial com a seleção de cores, explicando a diferença de ânimo que poderia ser promovida por tal escolha. Tais argumentos diferenciam-se profundamente daqueles produzidos na Inglaterra no mesmo período, que já encaminhavam a compreensão da visualidade da estamparia, por meio de suas formas e de sua potencialidade como linguagem.

Esse, contudo, é um dos raros documentos localizados que tenham sido publicados no Brasil e que traz qualquer instrução ao design de estamparia e, por fim, sugere

que é o industrial o responsável por selecionar, segundo critérios puramente comerciais, o que deve ou não ser desenvolvido. Isso normalmente atende aos preceitos da moda, àquilo que está sendo vendido. Segundo os índices de vendas, “estilos simples e clássicos exercem maior atração que quaisquer outros tipos” (REVISTA TÊXTIL, junho, 1952, p. 57).

É bem provável que o incômodo que alguns padrões causavam aos críticos brasileiros era em decorrência de nossa inexperiência em termos de utilizar na indústria as inovações das pesquisas estéticas. Em artigo publicado em 1953 pela *Revista Têxtil* (setembro, p. 56), a relação entre a arte e a indústria era contestada:

[...] esta exposição [de tecidos realizada na Inglaterra e analisada pela *Revista Têxtil*] recente mostra, na sua seção de cores, um novo método de se conseguirem harmonias de cores e o modo como se aproveitam no acabamento têxtil. O princípio, pela primeira vez representado por João Itten, é, resumidamente, o seguinte: os matizes contidos num modelo a cores, por exemplo numa pintura, são analisados pela qualidade (nuance) e quantidade (proporção planimétrica), obtendo-se assim uma escala de cores que se aproveitam na produção de desenhos tecidos ou estampados. (p. 56)

O artigo não assinado conclui que esse método é impróprio porque roupas e pinturas nada tinham em comum, porém pior ainda teria sido recorrer a cores de pinturas antigas que, ao mudarem com o tempo, adquirem tonalidade patinada. Também se apresentava um problema à análise técnica, o de que tecidos e pinturas não compartilhavam as mesmas técnicas de impressão, o que poderia implicar a adulteração das cores. Finalizando o argumento, entendia a revista que

[...] a moda legítima, na sua acepção de novidade, só pode ser criada pelo gênio inspirado, realmente construtivo e com vistas lançadas ao futuro. Essa atividade não admite imitações servis ou processos puramente copiativos. (p. 57)

Para a determinação de que tipo de desenho e composição cromática utilizar, a *Revista Têxtil* sugeria que o tecido fosse alocado em uma classe, de acordo com o preço e, obviamente, tipo de consumidor. Para “as linhas baratas de panos”, “aplicar tantas cores quanto possível ao pano sem muita consideração quanto à qualidade do desenho” (1953, junho, p. 57). Para os panos um pouco melhores, selecionar melhor os desenhos, pois parece “que o público consumidor dessa classe tem grande discernimento” (1953, junho, p. 57), e para panos de preço moderado, sugere utilizar o trabalho de desenhistas que tenham estudado o gosto desse público. Finalmente, nos

[...] estilos mais exclusivos, têm sido produzidos desenhos por artistas comissionados, de reputação estabelecida que, em alguns casos, fazem longos e continuados estudos sobre os gostos particulares, tecidos e mercados antes de produzir uma nova variedade de desenhos. (1953, junho, p. 57)

Quanto às instruções para os comerciantes de tecidos no que concerne à seleção de desenhos, a orientação era dada para a produção do maior número de variantes possível por cada estampa; a seleção do desenho de acordo com o seu tamanho em função do tipo de tecido (quanto mais trabalhado o tecido, menos áreas estampadas para que o tipo de artigo ficasse revelado); e, finalmente, uma grande atenção para que sempre as cores fossem firmes. Do ponto de vista do consumidor, prosseguia a *Revista*, os desenhos não deviam enfatiar o usuário e, por isso, “devem ser sempre evitadas inovações muito chocantes” (junho, p. 58), pois não vendiam bem porque cansavam as pessoas que os usavam. As cores, para os consumidores, eram bem mais importantes que os desenhos, afirmava a *Revista*, pensando, obviamente, pelo viés da psicologia das cores⁶⁹.

O nascimento de uma linguagem

No início da década de 1950, apesar de a indústria têxtil nacional possuir capacidade produtiva suficiente para atender à sua demanda interna em termos quantitativos, havia grande dificuldade de corresponder aos anseios simbólicos e práticos relacionados com os tipos de produtos fornecidos à população mais exigente, acostumada a adquirir produtos estrangeiros. Uma vez que a resistência à produção nacional já havia sido identificada e nosso algodão pouco apreciado, “foi preciso sofisticar os produtos da fibra e investir em *marketing* para valorizá-lo junto ao público feminino” (BRAGA, 2011, p. 187). Por mais que se possa atribuir reincidentemente a rejeição do tecido brasileiro em virtude de sua aparência ou qualidade, esta pesquisa pretende enfatizar o fato de que o segmento não havia sido capaz de desenvolver a cultura do projeto e aplicar adequadamente o trabalho do designer no desenvolvimento de produtos, o que significa não só criar formas, mas desenvolver processos, pensar o sistema produtivo, entender as diferentes demandas existentes entre outras atividades.

Não só os tecidos em si mesmos, mas também o padrão de consumo e de uso havia sido apropriado das normas europeias: tecidos e cores de verão e de inverno, tecidos para o dia a dia, para coquetel e para as ocasiões especiais, tecidos de homem, de

69 Tendência de alguns estudos a associarem o comportamento humano às cores do ambiente.

108. Estampa em xilogravura com jacaré para identificação de tecidos da Cedro e Cachoeira, provavelmente da década de 1930/1940. Note-se que a utilização dessa referência está em diálogo com a ideia de uma representação brasileira associada à fauna local. Essa gravura costumava ser estampada no final das peças de tecido, com a intenção de identificar os fabricantes.
Fonte: Museu Décio Mascarenhas.

mulher e de crianças, e provavelmente a distinção de classes de produtos entre outros pontos de referência. Como, naquele contexto, a divisão de classes na Europa não era equivalente ao que sucedia no Brasil, entre nós acabou tornando-se prática comercial a destinação aos pobres de produtos ruins no sentido estrutural e estético, já que alterar as condições de produção em vez de desenvolver produtos adequados era a maneira mais simples e eficiente de diminuir o custo dos produtos.

Os estampados de produção nacional, até à década de 1950, restringiam-se aos algodões e também as sedas, mas estas de mercado restrito. As grandes empresas produtoras de tecidos estampados eram a Bangu, Companhia Nacional de Estamparia – Cianê, Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo – IRFM –, América Fabril, Votorantim, entre outras, que, muitas vezes, produziam os fios, os tecidos e, por fim, beneficiavam-nos, mantendo a estrutura industrial que se implantara historicamente. Embora seus produtos pudessem ser considerados de excelente qualidade, a pouca legitimação da sociedade não favorecia as vendas. Por essa razão, considera-se imprescindível naquele momento “o apoio de um setor determinante na formação da opinião pública: a imprensa” (BRAGA, 2011, p. 198), que se tornou o meio pelo qual começou a surgir a associação entre as terminologias indústria e tecido brasileiro (mas isso não eliminou a utilização das referências estrangeiras), fortalecendo o conceito do produto nacional. Não se pode esquecer, contudo, que a obrigatoriedade de a imprensa colaborar com notícias, artigos etc., acerca do desenvolvimento que se instaurara no Brasil já havia sido determinada pelo Decreto nº 149 de 1937 que instituía o já citado DIP.

No que tange aos estampados, o discurso produzido sobre sua estética foi construído para que coincidissem com as questões identitárias que já vinham sendo postuladas tanto artística quanto politicamente e foram vistas não só no discurso sobre os tecidos, mas também na caracterização da publicidade e na identidade visual das marcas, como é o caso do jacaré e das aves tropicais usadas pela Cedro para identificar seus produtos ou nas propagandas de corantes que aludiam à cultura brasileira tradicional ou, ainda, da relação amigável e de admiração que outros países nutriam pelo Brasil, enaltecendo nossa indústria, nossos tecidos e nossa criação.

Nesse momento, a Bangu teve importância especial. Tradicional empresa do setor de algodão instalada no Rio de Janeiro, tomou a frente nas ações de valorização do tecido nacional, elaborando uma fórmula infalível: a) promovia um discurso positivo em

109. Selo de identificação dos tecidos produzidos pela Cedro e Cachoeira, provavelmente da década de 1960, onde se associou, uma vez mais, a indústria brasileira às características mais marcantes de sua natureza. Fonte: Museu Décio Mascarenhas

NOSSA MODA TEM PALMEIRAS

Reportagem de Marisa Raja Gabaglia
Fotos de Richard Sasso

COM a chegada do verão, o tropicalismo abre as asas sobre nós. Não se trata aqui, no entanto, daquele movimento do terno branco, charuto, chapéu de palha e cabelo glostorado que, liderado pela Banda de Ipanema, fazia a exaltação da banana. O novo tropicalismo que a moda anuncia é moderno, embora autêntico, brasileiríssimo, verde-amarelo, com palmeiras, sol, sal, céu, sul e praia amada, salve, salve. No Evangelho Segundo da Tropicália, o mandamento primeiro e único é a cor. Nos tons os mais regionais: amarelo-tangerina, verde-abacate, vermelho-goiabada, bege-abacaxi e aquele ardente verde-palmeira onde cantam os sabiás. Será o brado de guerra das cores quentes, acesas, ensolaradas, que vão igualar a mulher brasileira, no verão, aos mais exuberantes produtos da terra. A responsável por essa ofensiva de brasileirice foi a boutique Mariazinha cuja coleção nos fará pensar: Yes, a tropicália é nossa!

110. Em matéria de 1968, a Revista Manchete exalta em seu editorial de moda estampas que denomina como brasileiríssimas e, principalmente, tropicalistas, utilizando-se, inclusive, da célebre estrofe de Gonçalves Dias. A linguagem plástica dessas estampas, contudo, não têm nenhuma particularidade expressiva e caminham em direção ao psicodelismo que marcaria grafismos da década de 1970.
Fonte: Revista Manchete.

relação aos seus produtos e ao país por meio da associação do produto nacional e suas características estéticas particulares às características da nação; b) contratou o estilista José Ronaldo (entre 1952 e 1954, provavelmente) para desenvolver modelos com seus tecidos, atribuindo-lhes o conceito de elegância, o que permitia que concorresse diretamente com o imaginário de distinção que só o produto estrangeiro trazia; c) passou a promover os tradicionais desfiles da *Miss Bangu*, que eram organizados a partir de concursos locais em diferentes cidades, clubes e associações que escolhiam aos poucos as suas representantes, realizando, dessa forma, eventos por todo o país ao longo de todo o ano; e d) finalmente, a empresa também contratava personagens ilustres estrangeiros, como artistas e costureiros, que vinham ao Brasil para usar ou valorizar os tecidos produzidos em algodão nacional Bangu.

Certamente o discurso veiculado nos jornais *Folha da Manhã* e *Folha de São Paulo*⁷⁰ constituiu editoriais pagos ou resultado do trabalho da assessoria de imprensa da companhia. Independente disso, ao longo de pelo menos doze anos (entre 1955 e 1967), foram constantes as nomeações da Bangu nesses jornais, dando destaque aos aspectos anteriormente elencados.

Uma das frases recorrentes que saíam nas colunas sociais era que “com a Bangu nasceu a moda brasileira do algodão”, aliada à figura de José Ronaldo, considerado o criador desse estilo. Ele, por sua vez, afirmava que fora Jacques Fath quem interpretou a moda brasileira (FOLHA DA MANHÃ, 09.jan.1955), pela primeira vez, ao valorizar os tecidos brasileiros. Finalmente havia-se captado o “encanto bem brasileiro” associado às “características marcantes da radiosa juventude feminina brasileira” (FOLHA DA MANHÃ, 22.jan.1956, p. 47)

A ideia principal sempre presente era a de que o algodão promoveria “a criação da moda nacional” e, não só isso, que havia “acentuada predominância nacional na fabricação dos tecidos de algodão”, pondo fim a uma fase na qual o brasileiro renegara o produto nacional:

[...] antigamente o brasileiro vivia com os olhos voltados para os inumeráveis produtos de origem estrangeira, todavia, hoje em dia como que se operou uma autentica revolução na nossa indústria têxtil, liderada pela Bangu. O que ontem parecia impossível hoje é a mais autentica realidade: a Bangu lançou no mercado nacional e internacional a mais variada coleção de tecidos que se podem rivalizar com os produtos das nações que sempre estiveram à frente da indústria têxtil. (FOLHA DA MANHÃ, 26.fev.1957, p. 7)

70 Foi realizada também consulta no jornal *O Globo*, no Rio de Janeiro, mas segundo seu departamento de pesquisa, não existem matérias sobre a empresa durante o período estudado. Embora o fato tenha parecido estranho, já que a empresa estava sediada no Rio de Janeiro, consideraram-se suficientes as matérias jornalísticas apuradas nos jornais paulistas e nas revistas de circulação nacional.

111. Nesta e na próxima página, imagens de diferentes matérias publicadas pela Folha de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, sobretudo em colunas sociais, em clima de euforia, elogiavam o desempenho das indústrias têxteis brasileiras, principalmente a Bangu. Diferentes personalidades, sobretudo artistas estrangeiras contratadas pelas indústrias para atuarem na divulgação de seus produtos, eram fotografadas apreciando os tecidos.
Fonte: Folha de São Paulo.

Os concursos de miss, por sua vez, provocavam a produção de um discurso quase pedagógico, já que, em virtude de sua quantidade e de sua extensão geográfica, permitiam, de certa maneira, levar informação de moda a qualquer lugar do Brasil. Com eles, as moças passavam a interessar-se “pela produção nacional de tecidos” e a ter conhecimento que era possível vestir-se bem usando a moda brasileira do algodão. Acreditava-se que “quase imperceptivelmente a Bangu está introduzindo a moda brasileira de tecidos de algodão”.

Eles serviam também para divulgar a moda nacional no exterior, já que as misses vencedoras ganhavam um prêmio de viagem, quando levavam roupas feitas com tecidos *Bangu* por José Ronaldo. Segundo a *Folha da Manhã* (20.mar.1955, p. 3), “ela [a vencedora] traz na alma o entusiasmo irradiante pela vida e pelas coisas desta terra [Brasil]” e “vai falar, na Europa, da graça feminina brasileira”. Na década seguinte, esse discurso persistia e a Miss Bangu 58 (há assincronismo na matéria) foi “encantar Paris com sua mocidade e graça bem brasileiras” e exibir nossos estampados, do gosto dos costureiros de Paris, que se seduziam por “nossos coloridos de marcante individualidade e encanto”. Ela colocava em contato “dois mundos de elegância, de um que lança a moda com outro que a adapta, personaliza e praticamente recria, numa formulação cheia de lances novos e inesperados” (FOLHA DE SÃO PAULO, 17.abr.1960, p. 3).

Essa relação intensa com os estrangeiros, tanto para a divulgação do produto nacional quanto para a legitimação que eles poderiam trazer às nossas criações, é, sem dúvida, o discurso mais presente e intenso acerca do qual se revelaram muitas estratégias, como a contratação de artistas, a vinda de estilistas, a opinião de especialistas etc. Nesses contatos, a partir dos quais eram trazidos ao público as opiniões dessas personagens, sempre se revelavam a surpresa e o estranhamento que eles tinham frente à produção nacional, como o “entusiasmo por nossos coloridos” expresso por Jarma Lewis (FOLHA DA MANHÃ, 11.dez.1955, p. 3). Além de adorar “a doçura e as cores dos algodões [sic]” e a “riqueza dos estampados”, Susan Hayward revelava o desejo de adquirir cortes de “tecidos brasileiros”, pois já os tinha visto em atrizes como Elaine Stewart, Ginger Rogers, Ann Miller e Ronda Fleming (FOLHA DA MANHÃ, 12.ago.1956, p. 49). Jinx Falkenburg, que recebeu nos Estados Unidos algodões diretamente das mãos de Herbert Moses, “ia agradecendo, amarfanhando e acarinhando entre as mãos e seus grandes e belos olhos arregalavam-se com os estampados – essa alegria de cores, esse ritmo de nuances, em que tem sido ricas as mais recentes coleções da Bangu” (04.mar.1956, p. 45).

112. Edith Head visitou o Brasil em 1955 e também serviu de porta-voz da qualidade dos tecidos brasileiros, afirmando que os utilizaria em seus próximos filmes. Fonte: Folha de São Paulo.

Os tecidos, segundo os editoriais, não eram apreciados somente pelas estrelas ingênuas, pelas mocinhas, mas também pelos profissionais consagrados. Quando Edith Head⁷¹ (1897-1981) visitou o Brasil, afirmou que nos Estados Unidos já se falava “da natural elegância da mulher brasileira”. Segundo a *Folha da Manhã* (21.ago.1955, p. 41), ela apreciava “a pujança do colorido dos algodões Bangu” e mostrava-se “impressionada com o colorido dos estampados”, prometendo, inclusive, que usaria no figurino de seus próximos filmes algodões estampados brasileiros. Elogiando especificamente nossas criações gráficas, em 1968, Réal, estilista da atriz Brigitte Bardot (1934), afirmava: “Sou um entusiasta da estamparia brasileira”, consciente que estava, segundo a *Revista Manchete* (14.dez.1968, s/p), de que não podia competir com ela, criava uma moda para o espírito do verão carioca com sabor francês.

Personagens da indústria da moda europeia também eram convidados periodicamente para opinar sobre a produção da Bangu. Jean Desses, Zoé Fontana e Simonetta, por exemplo, visitaram a Fábrica Bangu “e se encantaram com tudo que tiveram a oportunidade de observar nos diversos departamentos”. Segundo a *Folha* (30.nov.1958, p. 3), “os estampados tão cheios de alegria que retratam tão bem a flora

⁷¹ A mais famosa figurinista norte-americana, que concorreu ao Oscar 35 vezes e ganhou 8. No filme da Pixar *Os Incríveis*, a estilista Edna Moda é inspirada em sua imagem e comportamento.

e as tonalidades da nossa natureza igualmente despertaram o interesse dos famosos visitantes.” A Bangu, acerca dos tecidos que produzia, destacava a necessidade ou o costume de explicitar a aprovação de nossa produção industrial pelos estrangeiros, pois eles estariam legitimados a confirmar também nossas particularidades expressivas:

a tropicalidade existente nos estampados brasileiros, a exuberância de cores empregada nos tecidos confeccionados no país já ultrapassaram as nossas fronteiras. São já conhecidos na Europa e os grandes nomes da alta costura que ainda não haviam trabalhado em contato com esses tecidos, ao chegar ao Rio logo têm a curiosidade de ver de perto o material com que realizam suas “toillettes”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 30.nov.1958, p. 3)

Apesar de transcorridos muitos anos, a associação dos tecidos brasileiros a uma linguagem exótica parecia ser ainda importante. Na matéria intitulada *Moda Brasileira do Algodão Bangu*, a entrevistada, editora da revista norte-americana *Life*, explicava a razão pela qual a moda brasileira dos tecidos Bangu havia sido muito elogiada e agora era vendida nas principais lojas de Nova Iorque:

Um número crescente de figurinistas americanos está encontrando inspiração nas belezas naturais do Brasil e nas suas obras de arte. A **moda indígena no Brasil** reflete-se nos tecidos locais, dos quais os mais famosos são os tecidos Bangu, agora já encontrados nos Estados Unidos. [...] E a jornalista observa sobre os tecidos que eles evocam, em suas cores, na nitidez de seus desenhos e na sua exuberância a herança de um passado colonial e barroco, a afirmação de um presente [ilegível] e de um futuro pleno de perspectivas. A moda ganha assim os principais centros de todo o mundo – depois de Paris e Moscou, o algodão Bangu leva a elegância da mulher brasileira ao grande mundo da moda norte-americana. (FOLHA DE SÃO PAULO, 03.abr.1960, p. 3, grifos nossos)

A participação da indústria nacional no comércio de outros países também rendia discursos de afirmação da qualidade dos tecidos com ênfase no avanço e progresso. Quando a Bangu participou da *Feira de Tecidos em Milão*, considerada à ocasião uma das mais importantes do mundo, manifestava-se o entusiasmo pela criação de nossa indústria têxtil, o que “valeu como uma reafirmação, no mundo elegante da Europa, da classe internacional dos nossos tecidos” (FOLHA DE SÃO PAULO, 05.fev.1961, p. 5). Já nos Estados Unidos, o *Magazin Macy’s*, “que é o maior do mundo”, passava a vender as coleções de estampados Bangu.

Este auspicioso acontecimento para a moda brasileira, que eleva também o operariado nacional, constituiu mais um marco para a indústria de tecidos de algodão do país. [...] provando que os estampados Bangu se nivelam hoje aos melhores produtos internacionais, razão pela qual dominam inteiramente a elegância no Bangu. (FOLHA DE SÃO PAULO, 14.mai.1967, p. 5).

Para contribuir na na solidificação do conceito dos tecidos brasileiros, especialmente dos estampados, surgiram as descrições das visualidades, cuja característica dominante era o enaltecimento de nossa natureza tropical. Essa visualidade, por sua vez, relacionava-se simultaneamente a referentes físicos da natureza, mas também a conceitos que se tornariam símbolos de nossa personalidade. “Que estampados! Opulenta misturas de cores e nuances, imagens e beleza”; “com estampagens vivas – grandes flores – que se misturavam deliciosamente com a graça exuberante de seu tipo bem latino, muito tropical”; e panos estampados que “sugerem alegria, mocidade, vida” em “padronagens de cores vivas e belas” que “atuam como decoração e inundam o ambiente com as cores maravilhosas dos estampados de tonalidade tropical” (FOLHA DA MANHÃ, 06.mar.1955, p. 3). Os algodões caracterizam a “feminilidade brasileira”, pois “refletem a vivacidade de nosso temperamento” e também “estão na moda vibrantes estampados e estampados exóticos” (FOLHA DA MANHÃ, 22.jan.1956, p. 47). Em reportagem da *Revista Manchete*, descrevendo as criações de uma boutique carioca, o algodão para vestidos é descrito em suas cores: “os amarelos, os vermelhos, os beges e os tons de vinho se misturam numa autêntica *féerie* tropical” (19.jan.1974, p. 124).

113. As estampas de Camilo Nader começaram a ter grande destaque no início da década de 1970 e o criador caracterizou-se pela reincidência na temática tropical. No final da década, em Editorial de Moda da Revista Vogue de 1978, em um número especial dedicado à moda brasileira, Camilo Nader prossegue com seu argumento nacionalista e utiliza-se da expressão Tropical/Tropicalíssimo! para apresentar a canga de sua criação

Os nomes dados aos tecidos fazem essa mesma menção à nacionalidade, enfatizando os ambientes praianos, como Copacabana, Itaipu, Arpoador, Cabo Frio, festival, Guarujá, Olinda, Sepetiba, entre outros, e são descritos normalmente com “cores vivas”, em que “predominam flores grandes” ou que utilizam combinações de “folhas e folhagens”, sem que se tenha localizado qualquer descrição mais técnica ou de referências estéticas, que permitam compreender o desenvolvimento desses padrões, tanto em termos de processo, quanto de produto final.

Apesar de a Bangu ser uma grande anunciante, outras empresas caminharam na mesma direção a partir da década de 1960, enfatizando as qualidades dos tecidos e dos produtos nacionais, como a Têxtil Santa Ângela, que contratou Camilo Nader para o desenvolvimento de estampas, destacando “só tecidos brasileiros nesse encontro de audácia com bom gosto” (FOLHA DE SÃO PAULO, 06.dez.1970, p. 54),

UM TOM BRASILEIRO NA COLEÇÃO PUCCI

Dois brasileiras — Pia e Lúcia Maranhão — participaram dos recentes desfiles em que Emilio Pucci mostrou suas criações para primavera-verão 68. E o público presente ao castelo do grande figurinista, em Florença, pôde ver, pela primeira vez, uma mulher negra desfilando para Pucci. Ele teria se encantado com um retrato

114. A Revista Manchete em 1968 deu grande destaque ao desfile de Pucci no qual desfilaram duas brasileiras.

A essa participação a revista chamou “um toque brasileiro” nas coleções internacionais do estilista, demonstrando alinhamento com as propostas de exaltar a nação presente em muitos discursos midiáticos. As fotografias publicadas, procuram associar a imagem do estilista ao Brasil.

Fonte: Revista Manchete.

e a Santa Constância, que contratou Ronaldo Esper para fazer uma coleção de inverno inteiramente confeccionada “com tecidos brasileiros” (FOLHA DE SÃO PAULO, 04.mai.1969, p. 30). Emilio Frederico Schuberth, estilista italo-alemão, também esteve na VIII Feira Nacional da Indústria Têxtil – Fenit a convite da América Fabril e, no Brasil, desfilou “36 modelos em tecidos brasileiros”. Genaro de Carvalho foi contratado pela Companhia Dedoro e muitas outras ações foram divulgadas.

As empresas utilizavam-se também do poder legitimador dos indivíduos estrangeiros em contraposição às nossas características. A Renner, em sua publicidade, evidenciava que era reconhecida em Londres, e que o célebre alfaiate Reginald Armstrong “surpreendia-se” com a nossa qualidade. Dava destaque à “nossa maneira de vestir”, querendo dizer, de certa forma, que se diferenciou daquela do velho mundo:

O expressivo sucesso internacional conquistado pelos modelos Brasil que Renner enviou a Europa para julgamento de especialistas mundialmente famosos, reunidos em Paris, veio provar a excelência das criações dos maiores alfaiates brasileiros, a elegância dos homens deste país e a oportunidade da iniciativa RENNEN definindo em termos finais a moda brasileira para homens. (FOLHA DE SÃO PAULO, 06.set.1962)

115. *Embora a imprensa tenham começado a divulgar a indústria têxtil nacional a partir da década de 1950, em matéria publicada pela Revista Manchete de 1974, o algodão, como produto nacional merecedor de grande orgulho, continuava a ser bem nomeado. Era comum, à época, insistir na importância do Brasil no cenário internacional.*
Fonte: Revista Manchete.

**O MUNDO
TEM FOME DE
ALGODÃO
BRASILEIRO**

Outras importantes ações em prol da valorização da indústria e do trabalho nacional tinham lugar garantido nesse período, demonstrando certo alinhamento no comportamento do empresariado em geral. A capacidade do Brasil para conquistar alta produtividade de fibras de algodão foi associada às nossas estampas, quando se afirmou, por exemplo, que “é nos estampados de algodão que está o charme da moda brasileira”, em reportagem da *Revista Manchete* (1974) intitulada *O mundo tem fome do algodão brasileiro*. A realização da Fenit, com certeza, simbolizava esse elo, já que era o lugar ideal para apresentar todas as dimensões da indústria têxtil: “[A Fenit]

foi a apresentação do progresso de nossa indústria têxtil que, pela sua disseminação em todo o país, o valor de sua produção e o número de operários que emprega, pode ser apresentada como a primeira de nossas atividades manufatureiras” (REVISTA TÊXTIL, julho, 1963, p. 10). Na feira, a aquisição de equipamentos estrangeiros por nossos empresários⁷² podia demonstrar que a tecnologia se modernizava, o que era razão de destaque: “A indústria modernizada poderá, desta maneira, mostrar na Fenit um progresso condizente com a realidade brasileira” (FOLHA DE SÃO PAULO, 13.ago.1969, p. 10).

As Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo também se dedicaram a construir essa mesma imagem, adicionando às estratégias já realizadas pela Bangu, quase duas décadas antes, ações de desenvolvimento técnico, como a realização do primeiro⁷³ concurso de desenho de estamparia em 1973. Nesse ano, com o objetivo de incentivar a criação de desenhos nacionais já que o Brasil importava⁷⁴, segundo a IRFM, 80% dos desenhos que estampava, realizou-se no clube Harmonia, em São Paulo, uma festa para 650 pessoas com o objetivo de entregar prêmios no 1º Concurso Nacional de Desenho de Estamparia para Tecidos Conde Francisco Matarazzo Jr.

A temática sugerida pelos organizadores é bastante ampla, pois tem como referência os diversos aspectos da vida brasileira – nossa condição de país tropical, folclores, fauna e flora nacionais – compreendendo-se na enorme gama de motivos a serem aproveitados a criatividade de cada candidato, só limitada por imperativos estéticos relativos às tendências, estilos, formas geométricas, cores da moda, etc. (FOLHA DE SÃO PAULO, 8.nov.1973, p.41)

Puderam participar alunos de cursos de artes e afins, e

[...] foram vencedores Newton Issao Okida da Faculdade de Arquitetura de Santos, Maria Esther Ploteiro de Mello da Escola Contemporânea de Arte, Gaspar Saldanha da Escola Superior de Desenho Industrial da GB, Dulce Fernandes Barata da Escola Girassol de Campinas (que ainda abiscoitou um prêmio suplementar) e Laura Akie Hayashibara da Universidade de Mogi. (FOLHA DE SÃO PAULO, 19.set.1973, p. 32)

72 Até cerca de 15 anos atrás, era comum que as empresas têxteis que comprassem equipamentos aproveitassem a realização de feiras para recebê-los. Esses eram emprestados aos fabricantes para sua exibição durante os eventos, normalmente com uma indicação de que aquele equipamento estava vendido a determinada indústria.

73 Pelo que foi possível apurar, esse foi, pelo menos, o segundo concurso, já que a Fenit havia organizado outro em 1967.

74 Segundo a mesma reportagem, em contratos de exportação, era obrigatório que o desenho fosse desenvolvido no país, mas não foi possível apurar nenhuma informação adicional, ou seja, que comprove ou não que essa lei foi cumprida.

As ações que se desenrolaram durante as décadas de 1950, 1960 e 1970 provavelmente pretendiam estimular o consumo dos tecidos de algodão que concorriam, cada vez mais, com os sintéticos. Desde que a Rhodia instalara no Brasil a produção do nylon (1955) e do tergal⁷⁵ (1961) (BONADIO, 2005), uma mudança importante das preferências dos consumidores pôde ser notada. Os sintéticos tinham vantagens funcionais, como o fato de não amassarem, por exemplo, e também, passaram a ser apreciados por melhorarem o desempenho dos pigmentos e corantes usados na estamparia, sendo produzidos tecidos mais coloridos e detalhados, enriquecendo a composição visual.

Segundo Bonadio (2005), a Rhodia desenvolveu suas campanhas para promover a divulgação dos sintéticos no país, que era dominado pelo comércio de algodões. As ações discutidas ao longo de sua tese provaram que o conceito de brasilidade foi importante para o sucesso do empreendimento e, nesse sentido, cabe notar que essa expressão diferencia-se substancialmente da ideia de nacionalidade que as empresas brasileiras (lembrando que a Rhodia é de origem francesa) divulgavam. Nesse caso, brasilidade pode ser compreendida como um adjetivo de aderência e não de genuinidade.

Resumidamente, a estratégia de divulgação da Rhodia baseava-se na criação de modelos por estilistas brasileiros e de estampas por artistas, sem haver uma predominância de um estilo em particular (ainda que o moderno se sobressaia), conforme é possível observar por meio dos registros fotográficos. O mais importante era a associação da brasilidade às criações, construída tanto por esses elementos objetivos quanto por um processo de divulgação de uma dimensão que nenhuma empresa têxtil brasileira havia realizado anteriormente:

Em 1960, a empresa francesa implementa no país uma política de publicidade calcada na produção de editoriais de moda para revistas e de desfiles, os quais conjugavam elementos da cultura nacional (música, arte e pintura), a fim de associar o produto da multinacional à criação de uma “moda brasileira”. (BONADIO, 2005, p. 10)

As criações da *Rhodia* não serviam diretamente à comercialização, mas apenas à divulgação da marca. As coleções eram divulgadas no exterior, difundindo a ideia da existência de uma estética brasileira que havia sido desenvolvida por artistas consagrados por sua participação nas bienais de arte e também em exposições internacionais:

⁷⁵ Nome comercial dado pela *Rhodia* ao tecido produzido com a fibra de poliéster que a tornou mundialmente conhecida.

Grandes artistas plásticos brasileiros assinam os estampados da Coleção “Brazilian Style”. Representando todas as tendências atuais da pintura, gravura e desenhos nacionais, do primitivo ao abstrato, os estampados são inspirados, na maioria dos casos, em temas brasileiros ou orientais. (REVISTA TÊXTIL, agosto/1964, p. 6)

Os principais artistas⁷⁶ eram: Aldemir Martins (1922-2006), Antonio Maluf (1926-2005) e Roberto Burle Marx (1909-1994), que tinham passado como professores ou alunos pelo IAC, e também Alfredo Volpi (1896-1988), Antonio Bandeira (1922-1967), Carlos Lemos (1925), Carlos Vergara (1941), Carmélio Cruz (1924), Carybé (1911-1997), Danilo Di Prete (1911-1985), Fernando Lemos (1926), Francisco Brennand (1927), Genaro de Carvalho (1926-1971), Glauco Rodrigues (1929-2004), Heitor dos Prazeres (1898-1966) Hércules Barsotti (1914-2010), Ivan Serpa (1923-1973), João Suzuki (1935), Kenichi Kaneko (1935), Lívio Abramo (1903- 1992), Luigi Zanotto (1919-1989), Lula Cardoso Ayres (1910-1987), Manabu Mabe (1924-1997), Manezinho Araújo (1910-1993), Nelson Leirner (1932), Samico (1928), Tomoshige Kusuno (1935), Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Willys de Castro (1926-1988). As obras desses artistas, apesar de diversas, têm algumas características contributivas para a brasilidade têxtil: temas nacionais, aproximação com a abstração ou concretismo e, finalmente, experiência com arte têxtil (sobretudo tapeçaria) ou gravura.

A contratação do trabalho de artistas para a criação das estampas pela *Rhodia*, ainda que estas especificamente não tenham sido produzidas em escala industrial, dão indícios de um importante movimento a favor da união da produção artística ao produto industrial. É certo que esse procedimento não se generalizou, mas contribuiu para a compreensão desse espaço como um lugar de expressão cultural e de divulgação das indústrias, o que pôde ser verificado na instauração de concursos de criação de estampas por designers brasileiros, cuja temática, constantemente, deveria dirigir-se à identidade nacional.

Nesse sentido, é possível que tal ideia não tenha sido adotada pelos indivíduos em sua maioria, mas se fortificou porque foi complementada por diferentes ações que visavam valorizar a indústria brasileira. A organização de concursos de desenho de estampas, desfiles e matérias em jornais sobre artistas-desenhistas e outros eventos contribuiu para que a ideia se tornasse mais generalizada e acatada do que, na verdade, parece ter sido. Devido às características do produto industrial, o significado se apresenta num

⁷⁶ A relação dos nomes é reproduzida integralmente da tese de doutoramento de Patrícia Sant’anna à qual foram adicionados nomes identificados em outros trabalhos. Não se desejou investigar de forma mais profunda todos os artistas participantes. Para maiores informações consultar Bonadio (2005).

Joia

Brazilian Primitive

CADERNO ESPECIAL — SETEMBRO 1965 — Nº 145

NÃO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

ESCALA DE COMUNICAÇÃO E ARTE/URP
BIBLIOTECA
CLASS 000 3
145 857 1965

116. Editorial avulso da Rhodia, coleção *Brazilian Primitive*, do verão 1965/1966. Diferentes artistas colaboram com desenhos para estampas e para modelos, mas há a predominância, na ambientação, de referências africanas.

DA CIAESA, ESTAMPADO
DE LULA CARDOSO
AYRES.

FABRIL, ESTAMPADO
DE F. BRENNAND.

VESTIDO RHODOSA
DE SÔNIA COUTINHO
COM ESTOLA
DRAPEADA, TECIDO
DA SABA, ESTAMPADO
DE JOSÉ CARLOS.

VIGOROSO NO DESENHO,
SÓBRIO NA LINHA,
O VESTIDO RHODIANYL
DE SÁBRINA, TECIDO
DA YASMINA,
ESTAMPADO DE LULA
CARDOSO AYRES.

PIJAMA "L'HÔTESSE"
RHODIANYL
ACOMPANHADO DE
CASACO ESTAMPADO
TERGAL DE MAC-RAE,
TECIDOS DA
IBIRAPUERA E COTESP,
ESTAMPADO DO
CASACO DE GENARO
DE CARVALHO.

SALA-CALÇA E SARONG
RHODALBA DIAFIX-
STELLA DA SÁBRINA,
TECIDO DA TEXTILIA.

COLEÇÃO VERÃO 1965/66

universo que parece homogêneo, onde a soma de análises individuais de cada indústria em particular, não permitiriam, se fosse o caso, derrubar o entendimento geral sobre o avanço da indústria têxtil brasileira permeado por uma criação especial.

A Rhodia parecia garantir também que a moda brasileira se integrasse a um sistema global, já que pertencer ao sistema da moda europeu continuava a ser importante. O jornal afirmava que

[...] a Cia. Brasileira Rhodiaceta tem contribuído para a formação de uma moda brasileira [...]. A moda brasileira caracteriza-se por coloridos leves ou violentos, mas não há predominâncias de cores escuras. Aproveita como fonte de inspiração muitos aspectos da arte artesanal do país: bordados do Norte, flores, frutos. O uso das mais variadas sementes em botões, pulseiras, broches e colares acentua as características de inspiração popular. (FOLHA DE SÃO PAULO, 16.ago.1964, p. 18)

Finalmente, deve-se destacar que a Rhodia estendia o conceito de brasilidade também às suas manequins, elevando aquilo que muitas vezes depois foi denominado beleza da mulher brasileira.

Representando o “melting-pot” brasileiro por seus tipos diferentes, simbolizando a beleza de nossas mulheres, resultado da mistura de nacionalidades que estão colaborando para a formação de nosso país os manequins da seleção Rhodia Têxtil são selecionados entre os melhores do país e sobressaem por sua graça, elegância e beleza. (REVISTA TÊXTEL, agosto/1964, s/p)

Sem sombra de dúvida, a estratégia adotada pela Rhodia foi muito bem acolhida pelos consumidores, e, no seu rastro, outras empresas têxteis brasileiras, especialmente tecelagens e estamparias, desenvolveram argumentos muito similares para justificar suas coleções. Posicionaram-se, tal qual a companhia francesa, em defesa da moda e da cultura brasileiras.

A América Fabril, no final da década de 1960, lançou a coleção *Nacional*, onde afirmava produzir “moda brasileira para a elegância da mulher brasileira”. Seguiu os passos de outras indústrias, como a Votorantim (tecelagem) que em 1960 havia lançado uma campanha publicitária que, mês a mês, publicava anúncios dedicados a uma cidade brasileira, exaltando suas qualidades tidas como naturais ou sua produção cultural moderna.

Os anúncios de tecidos finos estampados (*surah*⁷⁷ *imprimé* ou cetim de algodão) exibiam padrões florais sem exceção. A base do argumento era sempre a mesma, exaltando “a graça e a beleza da mulher brasileira”, e, para atendê-la, “os tecidos

77 Tecido muito fino, normalmente de seda ou *rayon*, que pode ser usado para gravatas e vestidos, por exemplo.

VOTORANTIM inauguram novas padronagens em festivas cores para a elegância feminina”. A depender da cidade cenário da publicidade, “a moda brasileira para a mulher brasileira” poderia ser de “padronagens maravilhosas e cores vibrantes” para a cidade maravilhosa (Guanabara), “padronagens arrojadas e cores vibrantes” para São Paulo e Brasília etc. Aliás, a inauguração de Brasília é o toque diferencial ao discurso dos tecidos, nomeando a coleção como *A Alvorada da Moda Brasileira*. A cidade foi descrita como “sonho realizado, guardado em sua arquitetura, plantada no chão virgem do chapadão goiano, a beleza emerge de um estilo novo”. Enfim, condensavam-se a natureza e a cultura.

Estilistas, por sua vez, contavam com as estampas, mas sobretudo com a ideia da indústria nacional, ainda que não seja possível saber até o momento em que medida a própria imprensa não era a criadora desse tipo de apelo. Na edição de 18/06/1964 da *Revista Manchete*, por exemplo, o lançamento da linha *Imprensa* do estilista Ugo Castellana reforçava todo esse imaginário: “Dos 28 modelos apresentados, 16 eram confeccionados em tecidos nacionais comprovando o elevado prestígio dos nossos tecidos nas coleções de alta costura” e “Castellana não criou uma linha para os grandes centros europeus, mas especialmente para a mulher brasileira que pela manhã vai às compras, à tarde toma chá com as amigas e dedica as noites para o cinema ou teatro” (p. 50). A linha *Imprensa* tinha os modelos nomeados com o título de veículos da mídia nacional, como *Jóia*, *Shopping News*, *Manchete*, *TV Excelsior*, *Edição Extra* etc.

Em 1960, para citar outro importante exemplo, a Companhia Deodoro Industrial, localizada no Rio de Janeiro, contratou o artista Genaro de Carvalho (que também havia desenvolvido estampas para a *Rhodia*), para criar estampas para uma coleção intitulada *Brasiliانا*. Segundo o encarte publicado na *Revista Manchete* em 1960, “Genaro de Carvalho, o genial artista brasileiro de prestígio internacional, buscou, no calor das cores tropicais, e na magia da alma brasileira, inspiração para as belíssimas padronagens exclusivas que a Cia. Deodoro Industrial apresenta em sua fabulosa Coleção Brasileira”. O editorial prosseguia afirmando que se tratava de uma coleção com 90 estampas e 630 variantes (7 cores por desenho), todos “baseados em temas nacionais, especialmente para a mulher mais elegante do mundo: a brasileira ... você!”. A produção era toda realizada em um parque industrial moderno, e visava propiciar “à mulher brasileira padronagens que por sua expressão nacional, em formas e cores, possibilitassem a criação de uma nova linha de elegância inteiramente brasileira”.

Esta é a coleção nacional:
tecidos novos, cores vivas,
desenhos turbulentos
e, própria para cada momento.
A coleção nacional
da América Fabril
é a moda brasileira para a
elegância da mulher brasileira.

117. Anúncio publicado pela América Fabril, década de 1960, para divulgar a Coleção Nacional. Tal coleção, que conta pelo menos com mais cinco anúncios, foi dedicada à mulher brasileira oferecendo-lhe "desenhos turbulentos". A marca utilizada utiliza como símbolo uma estilização da flor do algodão em sua identidade visual.

F AMÉRICA FABRIL

**coleção
nacional**

A ALVORADA
DA MODA
BRASILEIRA

brasília é mulher...

...é feminina, é graça, é leveza. É o sonho realizado, guardando em sua arquitetura, plantada no chão virgem do chapadão goiano, a beleza imensa de um estilo novo. Brasília é mulher... Brasília é feminina... Brasília é a inspiração dos TECIDOS VOTORANTIM, que lançam a MODA ALVORADA, a nova moda para a mulher mais bela do mundo, a mulher brasileira, em padronagens arrojadas e cores vibrantes.

tecidos VOTORANTIM

118. Anúncio publicado pela Votorantim, década de 1960, para divulgar a Coleção Alvorada. Este anúncio compõe uma série, sendo que cada um dedica-se a uma capital brasileira, exaltando particularidades locais e associando essas características aos tecidos nacionais. A primeira publicidade é a de Brasília, capital que acabava de ser inaugurada e colaborou no clima de euforia do progresso e desenvolvimento.

COLEÇÃO BRASILIANA

criação Genaro de Carvalho

COMPANHIA DEODORO INDUSTRIAL

119. Nesta página e na anterior (em detalhe), encarte para diversas publicações divulgado pela Companhia Deodoro em meados da década de 1960, dando grande destaque à coleção Brasileira desenvolvida por Genaro de Carvalho, que já era artista consagrado por suas criações consideradas tipicamente brasileiras.

O circuito cultural não ficou de fora da construção desse imaginário, pois, afinal, eram os artistas os únicos (em teoria) capazes de conceber soluções estéticas realmente brasileiras. “Os grandes artistas brasileiros entraram definitivamente no mundo da moda feminina, criando estampados representativos de todas as tendências atuais da pintura, gravura e desenho nacionais. Do primitivo ao abstrato, os estampados são inspirados, na maioria dos casos, em temas brasileiros ou orientais.” (FOLHA DE SÃO PAULO, 16.ago.1964, p. 18) Em sentido oposto, o ambiente cultural consagrado, convalidaria a distinção e o valor artístico de nossos tecidos: Bardi⁷⁸ tentaria, em 1972, por meio de uma exposição com 60 estampas de artistas brasileiros realizada no MASP, comprovar a vocação industrial de nosso país e sugerir também a formação de um Museu da Técnica⁷⁹.

⁷⁸ Bardi tentou, uma vez mais, dar destaque à moda que poderia vir a ser produzida no Brasil, afirmando que, apesar de no momento o acervo não ser muito grande, ele contaria com doações futuras e, assim, já era possível dar início a um projeto de Museu do Costume. Foi nessa ocasião que parte das roupas que pertenciam à Divisão Têxtil da Rhodia e que tinham tomado parte dos desfiles (1965-1971) passaram a fazer parte do acervo do Museu (FOLHA DE SÃO PAULO, 27.dez.1972, p. 33).

⁷⁹ Em suas falas Bardi se refere tanto à necessidade de implantar o Museu da Técnica quanto o do Costume ou da Moda.

O país já era visto como uma nação industrial e o estado de São Paulo tinha um papel fundamental nesse processo. Na verdade, ainda que as ações possam parecer isoladas, desde a primeira edição da Fenit, que aconteceu em São Paulo em novembro de 1958, a nova produção de tecidos vinha sendo divulgada adequadamente. A Feira teve o objetivo de promover a indústria têxtil brasileira como negócio – foi patrocinada pelo Sindicato das Indústrias de Fiação e Tecelagem de São Paulo e não por uma instituição cultural –, e talvez por essa razão o destaque dado à nacionalidade estética possuía mais características de ações de marketing do que de ideologia cultural. Pretendia também, ao reunir uma multiplicidade de expositores concorrentes, desenvolver no país um espírito comercial sadio, “na demonstração da capacidade criadora do homem brasileiro, do avanço tecnológico, como também do aproveitamento da contribuição universal da ciência e do trabalho” (REVISTA TÊXTIL, maio, 1961, p. 3).

Embora não esteja em primeiro plano nesta pesquisa, esse evento pode ser considerado um acontecimento formal na constituição da ideia de progresso e desenvolvimento industrial têxtil, que se apoiou na criação e divulgação de uma possível identidade brasileira que congregava produtos, processos e pessoas, já que também eram enaltecidas, durante o evento, “a beleza de nossas mulheres, resultado da mistura de nacionalidades que estão colaborando para a formação do nosso país” (REVISTA TÊXTIL, agosto, 1964, p. 21). Como pôde ser visto, o evento viria a apresentar esses conceitos não só de maneira objetiva, mas também subjetiva, a partir de um discurso produzido ao seu redor, nos eventos paralelos e na movimentação que estimulava as indústrias para que estas participassem da Feira, seja como expositoras, seja como visitantes.

Em reportagens dirigidas, publicadas na *Revista Têxtil* desde maio do mesmo ano, o evento foi anunciado nas mesmas bases que legitimavam a produção nacional até então, ou seja, pedindo emprestado algo da Europa. Em 20 mil metros quadrados, no Parque do Ibirapuera, a Fenit teria, segundo a *Revista Têxtil* (maio, 1958) a “presença de técnicos franceses e ingleses e de altos nomes da alta costura europeia” (p. 23), que viriam para prestigiar a indústria têxtil nacional. Segundo a mesma publicação,

[...] será essa a primeira feira comercial já realizada no Brasil, pois objetivará apresentar aos comerciantes e aos consumidores as realizações da indústria de fiação e tecelagem, abrindo caminho para a ampliação do mercado interno e também para a divulgação das últimas conquistas desse setor de nosso parque industrial. (p. 23)

O objetivo da Feira era atrair comerciantes e o público em geral. O evento apresentou um conceito muito profissional, com diferentes ações de marketing, como a eleição da *Miss Algodão* e, em edições posteriores, a visita de celebridades e da *Miss Brasil*, a organização de shows, e até mesmo o sorteio de um carro.

A organização do evento destacava a Fenit como evento de negócios, constituída como uma vitrina de todos os segmentos do universo têxtil, a partir da qual os comerciantes de todo o país teriam acesso à informação necessária para comprar e desenvolver produtos. Destinada aos produtores nacionais, o discurso enfatizava tudo o que “a indústria têxtil produziu, com todos os aperfeiçoamentos técnicos e artísticos” (REVISTA TÊXTIL, 1960, abril, p. 2), atribuindo ao produto nacional adjetivos positivos. Além disso, a Feira também deu um passo adiante no sentido de enaltecer indivíduos que, nas indústrias, tiveram um importante papel progressista. A medalha “Têxtil do Ano”, em diferentes edições, foi dada ao empresário gaúcho J. Renner e a Eugenio Belotti, do Moinho Santista, por exemplo.

Caio de Alcântara Machado (1926-2003), idealizador da Feira, estava certo de que esse evento deveria gerar negócios e destacar-se por seu caráter comercial, assim como as feiras de Milão, Lyon e Leipzig. As primeiras duas edições indicaram que se tratava de um negócio com boa perspectiva, mas somente na 3ª edição, em 1960, a Feira consolidou-se, segundo a *Revista Têxtil*. Já na 6ª Fenit, que recebeu 517 mil visitantes, não havia dúvida de nosso avanço:

Foi a apresentação do progresso de nossa indústria têxtil que, pela sua disseminação em todo o país, o valor de sua produção e o número de operários que emprega, pode ser apresentada como a primeira de nossas atividades manufatureiras. (REVISTA TÊXTIL, setembro/1963, p. 10)

A postura das indústrias que exibiam seus produtos correspondia ao mesmo discurso de progresso e se identificavam algumas provas da junção da sensação de avanço com novidade estética. Segundo o Sr. Gastão Leonidas de Camargo⁸⁰ que, à época pertencia à diretoria da Votorantim, era participar da Fenit era uma questão de prestígio que, de certa forma, comprovava que aquelas indústrias eram as mais modernas do país. As Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, por exemplo, por meio

80 Em entrevista concedida em Sorocaba (SP), em 03 de maio de 2012. O depoente é Químico Industrial e trabalhou no setor têxtil - estamparia da Votorantim - entre 1946 e 1981. Sua formação específica deu-se fora do Brasil, tendo participado de treinamentos na Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha e Suíça, lugares de onde provinham as máquinas da empresa ou os insumos químicos utilizados na produção de tecidos estampados.

do discurso proferido pelo Sr. Garibaldi Dantas para a abertura do *Festival de Moda em 1960*, afirmaram que o

Festival de Moda é o primeiro encontro dos novos padrões de panos de algodão e de outras fibras com o grande público consumidor, que a eles acorre, na ânsia de sensações estéticas novas, da curiosidade pelas ousadas e modernas criações artísticas da grande indústria a serviço da graça e da versatilidade da indumentária moderna. (REVISTA TÊXTIL, 1960, setembro, s/p)

Formalmente, a Fenit identificou a importância da necessidade do desenvolvimento do desenho têxtil no Brasil no ano em que celebrou sua décima edição. Anunciou em 1967, a realização do I Concurso de Estamparia, “a fim de promover o desenho industrial”, que foi realizado com o patrocínio do Sindicato das Indústrias de Fiação e Tecelagem em Geral do Estado de São Paulo (REVISTA TÊXTIL, agosto, 1967, p. 2).

O júri foi composto por Guy Lafontaine e o Professor Pietro Maria Bardi, pela *Revista Joia*, Fernando Lemos e Alexandre Wollner, pela Associação Brasileira de Desenho Industrial – ABDI –, e Alexandre Chafic Maluf, pelo Sindicato. Foram apresentados 460 trabalhos dos quais apenas 40 estiveram expostos durante a Feira. Dentre os premiados na primeira e na segunda edição que, com as mesmas diretrizes se dirigia “aos artistas plásticos e ‘designers’”, estão os nomes de Amélia Amorim Toledo e Atilio Baschera Netto⁸¹.

Além da Fenit, que reunia expositores de diferentes portes, as indústrias maiores seguiam a mesma linha de raciocínio e organizavam eventos particulares, como os realizados pela Bangu no Rio de Janeiro desde a década anterior. Em São Paulo, as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, por exemplo, firmaram parceria com o empresário têxtil Marcel Boussac e deram origem à coleção de tecidos Matarazzo-Boussac para 1960/1961.

A coleção foi lançada em Paris e no Brasil ao mesmo tempo e, pelo menos entre nós, também comercializada, o que significava “uma grande antecipação” sobre todas as demais coleções brasileiras. Segundo a *Revista Manchete*, essa coleção demonstrava o aprimoramento de nossa alta costura e o desfile distinguiria “definitivamente a legítima moda brasileira no cenário internacional”, além de estimular a criação de moda brasileira. O algodão era dominante na coleção, os desenhos originais – em si mesmos as tendências de moda, pois eram desenhados por artistas franceses –,

81 Há muitos anos o designer mantém uma loja de tecidos de decoração na região dos Jardins (AGain), em São Paulo. Dentro de sua linha de produtos, ele mantém os tecidos que nomeia Brasil e que se caracterizam pelas estampas com temática tropical.

e as qualidades e variedades superiores, afirmava a *Revista Têxtil*. A inspiração eram as flores exóticas que sugeriam “férias ensolaradas”, desenhos polinésios e peruanos muito coloridos, o *ton-sur-ton*, além dos florais puramente femininos (REVISTA TÊXTIL, abril, 1960, p. 22).

Apesar de toda a argumentação que enaltecia a produção nacional, do ponto de vista estético, o que contribuiu enormemente para o discurso positivo e até mesmo diferencial dessa coleção perante as demais foi o fato de ter sido desenvolvida com uma interferência estrangeira direta, que destacava a antecedência e a qualidade como diferenciais perante indústrias puramente nacionais, ou seja, frente àquelas que não dispunham dessa parceria. A Coleção Lyon-Paris, segunda ação da empresa, permitiu às IRFM reproduzir coleções iguais às produzidas pelas fábricas de Lyon.

O viés adotado pela companhia, provavelmente para diferenciar-se da Bangu, foi o paralelismo entre suas coleções e as europeias, afirmando insistentemente na colaboração mútua e na anterioridade, já que a busca de referências estrangeiras parecia muito importante ainda. A coleção de tecidos estampados 1964/1965, por exemplo, nomeada *Impression de Paris*, “reúne tecidos e estampas dos mais tradicionais criadores da França e Itália” (REVISTA MANCHETE, 18.jun.1964, p. 49).

O desenvolvimento rápido de produtos também parece ter esbarrado no constante constrangimento tecnológico que ainda persistia na década de 1970, pois, com equipamentos ultrapassados, era difícil produzir tecidos equivalentes aos estrangeiros. No caso da estamparia, por exemplo, era raro que as fábricas possuísem equipamentos de impressão com mais de seis cores, como apontou a desenhista Sylvia Gueller (FOLHA DE SÃO PAULO, 10.ago.1975), impossibilitando a impressão de determinados padrões.

A defasagem tecnológica foi apontada por levantamento oficial de 1962, quando constatou-se que 67% dos teares tinham mais de 30 anos de uso e essa era uma das causas dos problemas da produção brasileira, que sempre parecia ultrapassada tecnologicamente. Para auxiliar no desenvolvimento tecnológico (o que sem dúvida implica no aprimoramento do produto), visando a melhoria dos produtos brasileiros, por meio do Decreto nº 53.585, de 21/02/1964⁸² e revogado apenas em 1991, foi

82 O Decreto pode ser consultado na íntegra na página do Senado (www.senado.gov.br) no link relativo à legislação e normas.

instituído por João Goulart (1919-1976) o Grupo Executivo da Indústria Têxtil – Getec –, mais tarde transformado no Grupo Setorial VI do Conselho de Desenvolvimento Industrial, cuja intenção era modernizar o setor sem ampliar a capacidade produtiva.

O Getec, conforme indicam suas competências nomeadas no Artigo 2º do decreto anteriormente apontado, voltava-se prioritariamente para atender as necessidades camada da população com mais baixa renda. Dessa forma, foi criado nas seguintes bases: reconhecia-se a capacidade nominal das indústrias brasileiras em atender à demanda interna; havia deturpação de oferta, pela qual os consumidores de baixa renda não tinham produtos a consumir; era justo e necessário colocar em funcionamento os equipamentos ociosos considerados obsoletos e instalados em regiões mais interioranas do país, uma vez que estes seriam suficientes para produzir os tecidos de qualidade ideal para a população de baixa renda; era necessário criar medidas para afastar a crise⁸³ do setor, que se revelava no desalinhamento entre a oferta e o consumo; era necessário utilizar o algodão produzido no Brasil; e, finalmente, o Estado atenderia às empresas, mas estas deveriam corresponder aos esforços do governo, principalmente no que tangia à tentativa de melhorar a qualidade de vida dos trabalhadores.

Segundo explicou o Sr. Gastão de Camargo, as indústrias eram obrigadas a destinar 10% de sua produção (em metros), aos tecidos populares, que, na Votorantim, era denominado “chita popular”. Ainda que o depoente não saiba ao certo como isso era controlado, estima que fossem enviados relatórios de vendas a algum setor governamental, que se certificaria de que essa produção estava sendo atendida.

Em termos estruturais esses tecidos tinham uma caracterização mínima que provavelmente corresponde ao tecido tipo 1 produzido pela Cedro e Cachoeira (Tabela 3, p. 207), entretanto, em termos de desenhos, era livre. Explicou o Sr. Gastão de Camargo que para esses tecidos a Votorantim utilizava-se de cilindros previamente gravados para outros tipos de tecidos, mas que não exigiam muito cuidado na produção, nem tinham muito gasto de insumos. Do desenho original,

83 Deve-se entender que o Getec, a princípio, foi criado para administrar uma crise do setor, interpretada pelos industriais a partir de sua dificuldade de colocar determinados tipos de produtos no mercado consumidor. Não se encontrou nenhum estudo a respeito das espécies produzidas e das vendas realizadas, contudo, a partir do cruzamento das fontes verifica-se que o Brasil tinha grande capacidade para produzir tecidos populares e que estes, ao redor da década de 1960, já não eram apreciados pelos consumidores, que começavam a preferir os sintéticos. Embora não se possa afirmar com exatidão, é possível especular que esse grupo pretendia forçar a distribuição dos tecidos populares de algodão da indústria nacional.

entretanto, eliminava-se cores e cilindros, barateando a produção mas procurando não descaracterizar os motivos estampados por completo.

Ainda segundo o Sr. Gastão de Camargo, para as indústrias a produção do tecido popular era um estorvo, já que elas eram obrigadas a produzir o tecido popular, vendê-lo ao preço tabelado de 2,40 cruzeiros o metro e este tecido era revendido ao consumidor, em rede de distribuição implementada pelo governo, por 2,80 cruzeiros o metro. Esse produto, dessa forma, significava menor lucro para a indústria.

Não se localizam, contudo, fontes que indiquem que o Governo, além de medidas econômico-financeiras de desenvolvimento de mercados e de expansão de consumo como, inclusive, a abertura de linhas de crédito específicas para a produção e a comercialização dos tecidos populares, tenha se preocupado com a qualidade estética (ou até mesmo material) do produto que incentivava produzir, como ocorrera e ainda vinha ocorrendo na Inglaterra. Também não se distingue nenhuma referência, além das formais e de identificação do país de produção, sobre o desenvolvimento do projeto para os têxteis que tenha partido do governo.

A indústria têxtil nacional estava habituada, definitivamente, a adquirir padrões no exterior ou adaptar/copiar desenhos estrangeiros, preferencialmente aqueles mais fáceis de serem comercializados. A título de exemplo, explicou o Sr. Gastão de Camargo, diretores da Votorantim viajavam pelo menos duas vezes por ano a Paris e a Milão para adquirir desenhos diretamente nos estúdios de criação. Compravam muitos desenhos, inclusive os que não produziriam, para evitar que concorrentes brasileiras adquirissem desenhos com o mesmo estilo. Chegando no Brasil, a equipe de gravação da fábrica - que chegou a ter mais de trinta funcionários -, adaptava os desenhos para as condições aqui existentes, como os perímetros dos cilindros ou o número de cores que seriam estampados. A fábrica contava com um estilista francesa (segundo o depoente durante a década de 1960), que escolhia as combinações, determinava as cores, os padrões etc., mas a palavra final era dada por uma comissão liderada pela diretoria da empresa.

De maneira geral, Morales, Basto e Aquino (1970) acreditam que entendia-se que havia impedimentos de absorver os custos de um setor de desenvolvimento dentro de uma indústria, e, ao mesmo tempo, vigorava a crença de que o design estrangeiro seria indiscutivelmente melhor, devido à dificuldade de atualização do criador brasileiro. Nesse contexto, o Ministério da Indústria e do Comércio organizou um

120. Ficha de produção da Companhia Cedro e Cachoeira do ano de 1958, onde se vê o início do processo de sistematização da cópia. À esquerda da ficha a referência utilizada como modelo e à direita o desenho nacionalizado. Fonte: Museu Décio Mascarenhas.

[illegible]

Segundo foi possível apurar nas fichas de desenvolvimento e de produção da Cedro e Cachoeira, a adaptação procurava aproximar-se o máximo possível do desenho de referência, mas, pode-se considerar, ainda o melhorava, já que normalmente reduzia o número de cores e simplificava o desenho. Essa

adaptação, contudo, não era feita impunemente, pelo menos se a cópia procedia de um tecido já produzido por uma fábrica brasileira. Conforme aponta o memorando da Companhia Cedro e Cachoeira de 1961 de remetente ilegível e que se destinou ao gerente geral da empresa,

[...] as características dos tecidos não constitue privilégio mas, a imitação de desenhos, conforme se vem praticando em desenhos da Nacional de Estamparia é vedado quando os desenhos são registrados na Propriedade Industrial⁸⁴ e todas as grandes estamparias, como a Matarazzo, Nacional de Estamparia Bangú e outras o fazem quando se trata de desenhos inéditos.

Me lembro que, na gerência do Dr. Alexandre, a C.C. pagou, uma indenização de 80 contos de reis por ter imitado desenhos que estavam registrados. (ILEGÍVEL, 19.out.1961)

Os tecidos mais disseminados eram desenvolvidos numa perspectiva totalmente diferente da vigente na atualidade, principalmente no que se refere à inserção de novos consumidores em anos recentes. Classificados em três classes distintas (A, B ou C; 1, 2 ou 3) diferenciavam-se por sua estrutura de tecimento, sendo os mais baratos de pior qualidade, como se pode verificar. Esses tecidos, na década de 1960, já eram “pano superado e nunca mais voltará a ser o que era antes. O sustentáculo da C.C.⁸⁵” (carta, 19.out.1961), o que comprova a mudança do padrão de consumo.

Entendia-se, contudo, que esses tecidos eram planejados para um tipo de consumo, sendo que às pessoas mais pobres destinavam-se mercadorias de qualidade muito inferior e somente os mais caros recebiam investimento de desenhos. Basicamente, pelo que pôde ser observado a partir da documentação analisada na Companhia Cedro e Cachoeira, a classe de tecidos distinguia-se pelo número de fios por centímetro, ou seja, deixando o tecido mais ralo ou mais denso, indicando que a população mais pobre consumia um produto pior.

Enquanto os tecidos mais baratos reproduziam padrões antigos ou básicos e que raramente se modificavam, como listas e xadrezes, ou ainda eram apenas tintos ou alvejados,

[...] as empresas que produzem tecidos classe A importam os patterns de estudios franceses e italianos, no mesmo momento em que os compradores europeus e americanos fazem sua escolha. Com isto, a produção é planejada de maneira que os tecidos cheguem no mercado juntamente com o início da divulgação dos lançamentos internacionais nas revistas e outros veículos de comunicação. (MORALES; BASTO; AQUINO, 1971, p. 23)

84 Foram consultados pessoalmente os arquivos do Instituto Nacional de Propriedade Industrial – INPI no Rio de Janeiro, mas não se localizaram quaisquer patentes ou documentos referentes aos tecidos produzidos nas décadas estudadas.

85 Abreviatura para Companhia Cedro e Cachoeira.

CIA. FIAÇÃO E TECIDOS CEDRO E CACHOEIRA

FABRICAS DE TECIDOS FUNCIONANDO DESDE 1868

ESCRITÓRIO CENTRAL		FABRICAS EM:	
BELO HORIZONTE	ST. BERNARDO PARA. SP	BELO HORIZONTE	BELO HORIZONTE
BELO HORIZONTE	BELO HORIZONTE	BELO HORIZONTE	BELO HORIZONTE
BELO HORIZONTE	BELO HORIZONTE	BELO HORIZONTE	BELO HORIZONTE

QM./JGC.- Sete Lagoas, 19 de outubro de 1961.- "VENDAS"

Ilmo. Sr.
Gerente Geral da
Cia. Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira
BELO HORIZONTE, Mg.

Prezado Senhor,

Remeto-lhe amostras do PC-3, tecido de características, completamente diferentes do PC-2 cuja fabricação V.S. julgou inconveniente por ser parecido com o MH-90 da Nacional de Estamparia.

Convem que o amigo saiba que, características de tecidos não constituem privilégio mas, a imitação de desenhos, conforme se vem praticando em desenhos da Nacional de Estamparia é vedado quando os desenhos são registrados na Propriedade Industrial e todas as grandes estamparias, como Matarazo, Nacional de Estamparia Bangú e outras o fazem quando se trata de desenhos inéditos.

Me lembro que, na gerência do Dr. Alexandre, a C.C. pagou, uma indenização de 80 contos de reis por ter imitado desenhos que estavam registrados.

O custo de PC-3 estampado é de \$1.41,115 e alvejado 37,853.

Incluo as características e cálculo de custo do pano referido.

Sem mais para o momento, subscrevo-me

Seu amigo

ATENCIOSAMENTE

[Assinatura]
Gerente Geral da Cia. Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira

121. Memorando interno da Companhia Cedro e Cachoeira, datado de 1961, onde o responsável pela produção (não identificado na carta), sugere que os desenhos de outras empresas não sejam copiados, dado que a empresa poderia ser punida, como já teria acontecido em anos anteriores. Fonte: Museu Décio Mascarenhas.

122. Anúncio de desenhista têxtil com experiência no exterior oferecendo seus serviços. Publicado pela Revista Têxtil na década de 1960. Fonte: Revista Têxtil.

Os designers *free-lancers* ou contratados, sobretudo se tinham alguma experiência no exterior a trabalho ou a estudo, também eram muito bem cotados e uma alternativa relevante à compra de amostras, já que, nesse caso, os desenhos eram fornecidos prontos (arte-final) e já adaptados, além de possuir o aval de um especialista.

Na mecânica de elaboração de patterns, o esquema mais comum é cada indústria ter um atelier de desenhistas, sem nenhuma formação específica, que se limitam a modificar estampados já produzidos no exterior. Estes estampados chegam aqui através de publicações especializadas ou através de viagens que elementos graduados da própria indústria fazem aos Estados Unidos e Europa, onde compram retalhos de tecidos que lhe agradam.

Os modelos sobre os quais são feitas as modificações tanto podem ser recentes como terem sido criados anos atrás. Muitas vezes um mesmo pattern é reeditado com pequenas modificações.

Em nenhum momento deste processo o consumidor é consultado. Às vezes a escolha é acertada. Outras, redundam em fracasso e, conseqüentemente, em dificuldades na colocação no mercado.

A seleção é feita sobre critérios cristalizados no tempo e no espaço. Este procedimento pode ser considerado válido para a maioria das indústrias que produzem tecidos intermediários. (MORALES; BASTO; AQUINO, 1971, p. 25)

Na década de 1970, no entanto, Morales, Basto e Aquino (1970) indicaram que, para os tecidos mais caros, “todo e qualquer abstrato, livre ou geométrico, é bem aceito, desde que seja moda” (p. 5), dando indícios de que o gosto e o consumo não têm nada natural — e, portanto, não podem ser interpretados como particularidades do Brasil —, mas são conduzidos pelos formadores de opinião em geral. Sobre a tendência vigente, afirmam que “é grande a incidência dos temas figurativos florais. Os tratamentos [que aqui quer dizer o estilo de desenho] são os mais livres possíveis, bem como a combinação de cores. Toda ousadia é bem-vinda” (p. 5), o que conduz à ideia de que o público mais exigente em termos de qualidade de produto já pedia desenhos modernos, em diálogo com as correntes estéticas que mais se faziam presentes nas artes e no design industrial em geral mesmo no Brasil.

Por outro lado, quando as autoras se referem aos estampados de tipo C, ou seja, os mais baratos, nos quais a estampa tem a incumbência de melhorar o acabamento do produto,

“os temas não mudam: são sempre florais. O tratamento [ou estilo de desenho] é realista e procura transmitir uma sensação de tridimensionalidade. As cores são sempre as mesmas, as mais próximas do original: pétalas cor-de-rosa e folhas verdes” e ainda “nesta faixa não ocorrem abstratos livres: somente os geométricos de organização precisa e evidente como o ‘pois’” (p. 6).

Tabela 3: Estruturas de tecimentos utilizadas nos diferentes tecidos produzidos pela Cedro e Cachoeira. Quanto menor a densidade de fios, pior é a qualidade do tecido.

TECIDO	BARATO	MÉDIO	CARO
trama/cm	44	44	50
urdiume/cm	19	19	22
produção	6,69 m/h	6,20 m/h	5,20 m/h
largura final	67 cm	80 cm	80 cm

Comparando a produção dos tecidos da Cedro e Cachoeira da década de 1930 até os da década de 1980, verifica-se um importante avanço de linguagem gráfica, proporcionado provavelmente pelo aprimoramento da tecnologia têxtil e de gravação/impressão, já que, como visto, ao longo de todo esse tempo, manteve-se viva a ideia da reprodução de padrões já existentes. Quando se chega à década de 1950, como poderá ser visto, mesmo numa indústria como a Cedro, mais dedicada aos produtos populares, já se tinha pleno domínio das técnicas de gravação e de impressão, de onde se pode supor que a continuidade de produção de padrões simplórios só pode ser uma opção do fabricante, que ainda tinha algum mercado para isso. Deve-se lembrar que todas as indústrias eram obrigadas a destinar parte de sua produção aos tecidos populares (que, no caso da Cedro e Cachoeira, era nomeado como tipo 1) e, sobre os quais, havia uma caracterização mínima definida pelo Getec.

Nas páginas seguintes, assim, podem ser observados detalhes dos padrões produzidos pela Companhia Cedro e Cachoeira, onde é possível observar a evolução e a transformação da técnica de impressão, o que possibilitou a melhoria da qualidade dos desenhos estampados e, inclusive, novas possibilidades expressivas.

Os primeiros *pattern-books* da C.C.C, que datam de 1936, trazem exemplos com nítida economia de cores, traços grossos, excesso de hachuras e *pinning*⁸⁶ em substituição a cores adicionais, na medida do possível, o abandono do registro, ou seja, priorização de desenhos cujas cores não se tangenciam, e impressão em cores sóbrias ou comuns como vermelho, azul, mostarda e verde escuro. Os desenhos não querem dizer nada, sendo normalmente abstratos, não têm nenhuma temática nem apontam nenhuma opção estética, pois seus traços apenas correspondem às próprias característica da gravura em metal. Embora existam alguns florais, eles são representativos e chapados, não se executando ainda desenhos com volumes.

Na década seguinte, com destaque na documentação de 1944, verifica-se o aprimoramento do desenho que ficou mais fino e delicado, muito provavelmente em decorrência da melhoria dos processos de gravação e impressão, mas também a linguagem fica mais relevante, e percebe-se o sentido da coleção nos padrões em sequência. As cores ainda não pareciam ser dominadas, já que não se exploram os volumes nos elementos nem tampouco o *ton-sur-ton* ou outras composições que demonstrem que existe um planejamento prévio.

Não há documentação sobre a década de 1960, mas, na década de 1970, há um essencial avanço cromático, de representação e de controle dos traços. Os desenhos tornam-se mais dominados ou delicados e as cores são mais planejadas por meio do uso de tonalidades ou de exploração de composições cromáticas não puras, mostrando o domínio da química têxtil também. Outra questão importante do período é que, embora muitos desenhos sejam elaborados a partir de referência prontas, algumas fichas utilizam-se de pedaços de artes-finais elaboradas em guache, o que comprova a existência de um profissional de criação, que utilizava as ferramentas mais comuns para o desenho disponíveis no período. Comparando essas artes-finais com os primeiros desenhos da década de 1930, constata-se a grande evolução da qual o desenho de têxteis beneficiou-se ao longo do tempo.

86 Efeito gráfico de impressão obtido por meio da utilização de pranchas encravadas com pontas similares a pregos que, quando entintados e pressionados sobre os tecidos, produz um efeito de pequenas pintinhas. Esse efeito gráfico também reproduz a ideia de volume, por simular efeitos de luz e sombra.

123. Estampas datadas de 1936, nos pattern books da Companhia Cedro e Cachoeira. Observar alguns detalhes aqui destacados, mas que aparecem em outras imagens não reproduzidas:

- a) Problemas no registro e encaixe das cores, por isso a predominância de desenhos onde as cores pouco se tangenciam;
- b) Fundo bastante predominante na estampa;
- c) Imagens sem outline;
- d) Contornos e imagens pouco detalhadas;
- e) Utilização aleatória de cores.

124. Estampas datadas de 1944, nos pattern books da Companhia Cedro e Cachoeira. Observar alguns detalhes aqui destacados, mas que aparecem em outras imagens não reproduzidas:

- a) Tentativa de representação de volumes, ou por pinning ou por diferença entre as cores;
- b) Traços que pretendem trazer expressividades e diferenciar os desenhos e estilos entre si;
- c) Início de utilização de cores de forma planejada, como verdes para folhas e dois tons para flores;
- d) Aparecimento de detalhes e elementos miúdos;
- e) Tangência entre cores, sem haver ainda perfeição no registro.

d) O desenho possui estilo, uma expressividade própria, que o diferencia de outros que tenham a mesma temática.

Finalmente, em alguns exemplos do ano de 1982⁸⁷ verifica-se importante avanço de linguagem que não foi notado nos períodos anteriores. As composições visuais contam não só com todos os avanços acumulados, como o desenho é explorado em suas texturas, pela variedade de traços e também pela incorporação da temática, que permite que o tecido seja compreendido como uma narrativa, o que faz todo o sentido quando se pensa em imputar significados aos têxteis.

126. *Pattern book da Cedro e Cachoeira de 1982, onde já é possível identificar grande progresso na técnica da estamparia e, também, da tecelagem, já que a qualidade do tecido é bem melhor que a de décadas anteriores.*

87 A pesquisa tem seu recorte temporal finalizado em 1979. Optou-se por complementar com algumas estampas datadas de 1982, na ausência de documentos do final da década anterior, para demonstrar grande avanço no desenho e na estamparia como técnica de grande possibilidade expressiva. Como do ponto de vista histórico as mudanças não são abruptas, estima-se que essas informações possam ser válidas para compreender o final da década anterior.

Não se pode considerar o processo de aprimoramento do projeto um atraso em relação aos similares estrangeiros de forma absoluta. Isso porque as fontes estrangeiras consultadas representam provavelmente os tecidos de melhor qualidade produzidos naqueles contextos, enquanto os *pattern-books* da Cedro e Cachoeira, ao contrário, reúnem amostras de tecidos populares, com pouco investimento no seu desenvolvimento. A partir da entrevista concedida pelo Sr. Gastão de Camargo, foi possível perceber, inclusive, que as grandes indústrias têxteis daquele momento, lutavam pela conquista de um público consumidor que exigia qualidade em seus produtos, e essa qualidade era buscada no aprimoramento tecnológico, na gestão empresarial moderna - como a participação em feiras e a publicidade em revistas, por exemplo -, e, também, na qualidade estética de seus produtos. Esses produtos, e não os tecidos populares, eram os que caracterizavam cada indústria a ponto de, conforme explicou o depoente, a marca da fábrica estampada na orela ser um argumento de venda importantíssimo que atestava a procedência.

Como foi dito, imagina-se que somente os tecidos considerados finos tenham sido os que receberam, em seu tempo, o adjetivo de brasilidade e de nacionalidade, e que as chitas, como as conhecemos hoje, somente tiveram sua aderência a esses atributos em anos mais recentes. Ainda que esse tema não seja o objeto desta investigação, pode-se especular que essa interpretação à questão do que viria ser um tecido brasileiro correspondente à nossa identidade nacional tenha sofrido alguma influência da oposição que se estabeleceu entre cultura popular e cultura de elite a partir da década de 1960 e 1970⁸⁸. O que é possível imaginar por essa diferenciação, portanto, é que a chita era um produto planejado para o mercado popular, já que todas as indústrias têxteis desde 1964 estavam obrigadas a destinar parte de sua produção aos tecidos populares e, a partir de uma nova interpretação da cultura brasileira, ela foi associada a uma produção que legitimou-se como nacional.

Os tecidos brasileiros produzidos a partir da década de 1950, que incorporam ou pelo menos reivindicam a linguagem expressiva à qual se associa nossa identidade, possuem uma visualidade que se relaciona intimamente a uma estética que

88 Segundo explica Mota (2008), essa tendência para a interpretação da cultura brasileira associada à cultura popular, teve a influência de Gilberto Freyre (1900-1987).

reincidentemente é tomada como a legítima cultura brasileira. Entende-se geralmente que tais estampas possam representar tanto nosso modo de ser quanto nossa natureza tropical e que, em alguma medida, associem-se ao nosso passado.

O que a pesquisa realizada demonstra, contudo, é que tal linguagem, ainda que possa ser considerada como algo “natural”, já que não há evidências de sua imposição oficial ou obrigatória, foi planejada por diferentes sujeitos, sendo o resultado das condições específicas do processo de industrialização, do desenvolvimento das artes no país e, por fim, das condições econômicas e sociais às quais fomos submetidos ao longo de nossa história.

Diagrama 5 (próxima página): Relações entre as principais teorias ornamentais e pressupostos da história articulados durante o desenvolvimento desta tese e sua aplicação no contexto brasileiro.

Da origem à originalidade

A existência de um discurso que afirma que os tecidos brasileiros são alegres e floridos, porque são representantes de nosso modo de ser que também, na maioria das vezes, remete, à nossa condição tropical ou a possíveis raízes arcaicas, é fato inegável. A verificação da correspondência entre os tecidos e os discursos, dessa forma, permite balizar tais afirmações e inverter a ordem do pensamento e, inclusive, trazer à tona outras possibilidades, criadas por diferentes sujeitos, demonstrando que não existe uma única versão estética dos tecidos brasileiros.

Os criadores, definidos como artistas, artífices ou designers, são caracterizados por suas prioridades, moldando, cada qual à sua maneira, uma forma nova de interpretar o Brasil e de plasmá-lo nos tecidos estampados.

A dimensão do problema

Durante as décadas de 50, 60 e 70 do século XX, a produção industrial têxtil de tecidos estampados insistiu na existência de tecidos com estampas brasileiras. Foi provavelmente a partir da década de 1970 ou posteriormente, entretanto, que se difundiu o entendimento que os tecidos produzidos pela indústria, nomeados como estampa brasileira, seriam prioritariamente as chitas. Esses tecidos foram louvados por terem sido associados às classes populares, que os utilizavam pelo menos desde o século XVI em seu cotidiano por não acederem aos tecidos finos. Pode-se entender, por esse prisma, que tais espécies acabaram por serem liberadas de seu uso prático, sendo agora dominadas apenas por suas funções simbólicas (HOBBSAWM; RANGER, 1997).

Esta tese, na contramão dessa ideia, aposta que os tecidos brasileiros, tomados estrategicamente como tal, não incluem as chitas em seu repertório. Ao contrário, refere-se bem mais aos tecidos considerados finos e que se relacionam a uma linguagem, técnicas e processos modernos à ocasião de sua produção, isso porque, entende-se, pretendia-se valorizar a indústria têxtil nacional entre os consumidores e equipará-la aos concorrentes estrangeiros e, ao mesmo tempo, se houvesse uma valorização de nossa indústria, esse valor seria transferido à nação de modo mais abrangente.

A difusão da ideia teria acontecido por meio do auxílio dos meios de comunicação de massa, sobretudo as revistas, jornais e o rádio, muito eficientes na divulgação de ideologias nacionalistas (ANDERSON, 2009) e a partir da década de 1950, também a televisão. Foram eles que construíram as principais descrições para os estampados brasileiros, que acompanhavam a divulgação do avançado estágio de progresso da indústria nacional. Disseminou-se o entendimento de que o que possibilitava uma criação genuína e identitária e, portanto, exclusivamente nossa, era a autonomia produtiva. Os mais interessados nesse processo de sedimentação de sentidos era o governo, que visava ao desenvolvimento econômico e social do país, e a indústria, que pretendia lucrar mais com a ampliação das vendas pelo domínio do mercado consumidor.

sob medida

Naturais ou sintéticos, acolhedores quentes ou deliciosamente frios, os tecidos nacionais são fabricados sob medida para o bom-gosto de uma população cada vez mais elegante. E graças à sua excepcional qualidade, também conquistam prestígio e arrecadam divisas no exterior.

Uma das principais razões do alto nível atingido pela indústria têxtil brasileira é a acirrada concorrência. Grandes e numerosas marcas dão o melhor de si para conquistar um mercado sempre mais exigente. E que, por isso, fazem anúncios sempre melhores, apresentando produtos sempre melhores. Reproduzindo com exatidão perfeita as cores e padrões dos produtos que anunciam, Manchete, Fatos & Fotos, Jóia, Enciclopédia Bloch e Sétimo Céu formam um grupo de revistas sob medida para quem fabrica tecidos ou confecções. Por isso, cada número que vai para as bancas — e para centenas de milhares de residências — vale por um desfile da moda mais avançada.

BLOCH EDITORES
a medida exata do seu mercado

fatos e fotos
ENCICLOPÉDIA

127. Anúncio publicado em diferentes revistas da Bloch Editores na década de 1970, para incentivar a indústria têxtil nacional a divulgar seus produtos por meio da publicidade em revistas. O anúncio utiliza-se da mesma estratégia de convencimento que os anúncios de tecidos, ou seja, baseia-se na grandeza, na modernidade e no potencial econômico do país e de suas indústrias.

A hipótese central desta pesquisa é a de que a indústria têxtil brasileira, durante as três décadas analisadas, foi considerada símbolo de progresso e de modernidade do país e, como tal, auxiliou na construção da identidade nacional, apresentando-se como possuidora de uma visualidade própria alinhada com alguns dos discursos de nacionalidade que, naquele momento, eram vigentes ou importantes de serem retomados. Apesar de já haver um evidente incentivo ao conceito positivo e à imagem da indústria nacional desde meados do século XIX, esse discurso político só migrou para a caracterização estética dos produtos industriais têxteis na década de 1950 e o fez por meio de conceitos diversos de cultura brasileira, cultura popular e, mais recentemente, cultura de massas.

A indústria pode ter sido a escolhida para estar à frente dessa missão tornando-se uma de suas principais protagonistas, porque a industrialização é o elemento desencadeante do progresso no entender de grande parte dos conceitos nacionalistas adotados. Entretanto, acredita-se que a identidade nacional reivindicada a partir dos tecidos produzidos nessas indústrias configura-se bem mais como uma construção discursiva com muita força em seus aspectos verbais, mas apresenta fragilidades em formulação estética.

Assim, a relação estabelecida entre a indústria têxtil e os ideais nacionalistas não deve ser considerada um acaso, nem tampouco a participação dos veículos de comunicação como transmissores dessas ideias. Interessante, contudo, é a particularidade dos acontecimentos e da relação entre as diferentes instâncias, que deram ao nacionalismo nas estampas brasileiras, características muito particulares.

128. Matéria sobre moda publicada na Revista Manchete em 1974, nomeada Um estilo tropical.

Além de ilustrar a reportagens com roupas que tendem ao uso de formas e de estampas consideradas tropicais por suas cores e expressividades, utiliza-se de uma modelo negra.

Fonte: Revista Manchete

**129. Padronagem típica do Arts & Crafts
Movement desenvolvida por
William Morris em 1883.
Fonte: Victoria and Albert Collection.**

**130. Estampa clássica francesa
Toile de Jouy .
Fonte: <http://www.musee-impression.com/sud/toilejouyZoom.html>.
Acesso em 07.fev.2011.**

Estampando identidades

Não há como dimensionar o tamanho da diferença em termos estéticos dos tecidos ditos brasileiros daqueles produzidos no Brasil que não postulavam esse adjetivo, pois esses exemplares não tomam parte desta investigação. Isso pode ser compreendido, de antemão, como um dado importante para a argumentação: os discursos produzidos sobre os tecidos brasileiros são tão ou mais importantes que eles mesmos, pois não fossem os discursos, esse imaginário provavelmente não teria se constituído de maneira tão evidente.

Os meios de determinar a nacionalidade de um artefato costumam ser objetivos. O país de origem ou de produção é, sem dúvida, um quesito importante; a nacionalidade ou a tecnologia na qual se baseia a criação e o desenvolvimento também o é; e, finalmente, o repertório cultural que serve de estímulo à criação, e que surge tanto como referente (no sentido das ciências da linguagem) quanto como metodologia, pode ser fundamental. Esse pensamento racional deixa de fora, contudo, a dimensão simbólica – que é, de fato, o lugar onde a produção de imagens adquire significados –, na qual reside a afirmação política e ideológica conquistada por esse empreendimento. Nesse caso, como poderia afirmar Belluzzo (1988), ela vai muito além de sua obra, pois trata de fazer equivaler, em termos de valor, os fins simbólicos e práticos dessa produção.

O Brasil não inaugurou a estratégia de atribuir valores identitários aos artefatos têxteis, tanto no que tange aos tecidos etnográficos quanto aos históricos⁸⁹. Sobre estes últimos, notadamente os produzidos pela indústria, desde que em meados do século XIX as indústrias francesa e inglesa concorriam no mercado internacional de tecidos, definir uma identidade para os produtos, apoiada em diferenciais possíveis de serem visualizados, tornou-se importante. Assim, enquanto os ingleses destacavam-se por sua excelência técnica e por uma linguagem plástica que tinha como pano de fundo a intenção de integrar a arte à indústria, os franceses, ao contrário, valorizavam a criação artística autônoma e dirigiram-se ao mercado de luxo que já havia sido planejado por Colbert, criando uma condição favorável para que as vanguardas artísticas participassem do desenvolvimento industrial, o que acabou – em virtude de sua possibilidade de constante atualização –, por perpetuar o valor da criação francesa em produtos de moda até aos dias de hoje.

⁸⁹ Os estudos sobre têxteis os classificam em arqueológicos, etnográficos e históricos. Os tecidos que aqui são estudados, dessa forma, pertencem à última categoria, ainda que possam ser considerados modernos.

131. À direita, desenho de S. Burylin, representando um homem com a enxada, a engrenagem e outros elementos do trabalho.
Fonte: knitforvictoryblog.blogspot.com/2009/12/soviet-textiles-from-1920s. Acesso em 07.fev.2011.

No ambiente da *Wiener Werkstätte* ou da *Bauhaus*, por outro lado, os têxteis propostos revelavam as aspirações teóricas formuladas no interior desses ambientes, quase uma política do design, por meio da racionalização extrema da criação de tecidos. No caso russo, apenas para citar mais um exemplo, os tecidos pós-revolução queriam romper com o passado czarista e, nesse momento, aplicaram-se os conceitos construtivistas, erigindo, nos têxteis, monumentos-propaganda de ideologia política (YASINSKAYA, 1983).

132. Abaixo, estampa *Leaves*, c.1923. Desenho de Maria Likarz, considerada a maior criadora de padrões têxteis para a *Wiener Werkstätte*.
Fonte: <http://viennatextiles.blogspot.com/2010/04/womens-work-maria-likarz-strauss-and.html>. Acesso em 07/02/2011.

Finalmente, no seio de muitas culturas ancestrais, produções têxteis de grande destaque decorativo tinham particularidades expressivas e características tão marcantes e distintivas que possibilitam, até hoje, identificá-las. No Oriente, na América Central, no Leste europeu e em muitas outras regiões, encontram-se exemplares têxteis com ornamentações simbólicas que remetem a períodos pré-industriais e que permitem, devido à sua linguagem, ou seja, à articulação de seus recursos de produção, a identificação de sua origem e, não só isso, estamentos, como quem podia usá-los e em quais circunstâncias ou cerimônias. No princípio produzido por técnicas artesanais, muitas vezes esses têxteis, apesar de terem tido sua produção sistematizada ou mecanizada e industrializada, ainda hoje, são representantes de sua cultura. Certamente adquiriram conotações folclóricas (no sentido de serem associados a tradições) por não terem sido renovados esteticamente, com a intenção de manter vivo seu significado original, remetendo a significação constantemente ao passado, às vezes imortalizado, e não ao futuro. Por essa razão, são muitas vezes incorporados à moda contemporânea, intitulado-se em termos estilísticos por sua região geográfica de origem e nomeados em termos gerais como tecidos étnicos.

133. Tecido estampado russo da época czarista.
Fonte: <http://www.melaniefalickbooks.com/news/2007/11/15/russian-textiles.html>. Acesso em 09.fev.2011.

134. Estampa criada pelo Atelier Martine (c.1923).
Fonte: Metropolitan Museum of Art.

135. Padronagem de Félix Aubert, França, 1899.
Fonte: <http://thetextileblog.blogspot.com>. Acesso em 09.fev.2011.

O caso brasileiro, no recorte da pesquisa, como pôde ser percebido, não tem correspondência com os anteriormente descritos, porque o conteúdo a ser transmitido pelos tecidos estudados não pretendeu representar um posicionamento comercial (como no caso francês ou inglês), um pressuposto teórico do design ou das artes (como no caso austríaco ou bauhausiano), nem tampouco uma ideologia política (como ocorreu na Rússia). Não se tratou também da recuperação de uma produção artesanal filiada a qualquer ancestralidade, muito embora em alguns momentos tenha havido a tentativa de identificá-la (a ancestralidade) para que fosse usada como ponto de partida para a criação industrial. Resumidamente, entende-se que o que se pleiteava a partir do estabelecimento de uma linguagem plástica que identificasse os tecidos a ponto de configurar um estilo brasileiro não era necessariamente afirmar a nacionalidade de um produto, mas a identidade da nação, conceito cujo domínio não é considerado concreto, mas imaginado (ANDERSON, 2009) e, por isso, em constante renovação.

Não se busca, nesta pesquisa, comprovar a existência ou não da identidade brasileira ou tampouco afirmar ou refutar a ideia de que os tecidos brasileiros estampados, dentro do recorte previamente definido, representam-na, pois se entendeu que esse já é um dado *a priori*, do qual a pesquisa partiu. Pretende-se comprovar que o discurso sobre a estética adotada nos têxteis comungava “os pressupostos ideológicos que jazem na base de formulações sobre o que seja uma cultura (‘brasileira’, ‘nacional’, ‘popular’, de massa etc.)” (MOTA, 2008, p.60), desenvolvidas pelo pensamento social brasileiro e que já haviam sido exploradas, inclusive, pelas artes plásticas, e, por essa razão, foi retomado para suportar tais mensagens. Portanto, independente da capacidade significativa das composições visuais ou inclusive de sua legitimidade em termos de origem etc., tais tecidos puderam ser assumidos como estampas brasileiras, pois cumpriram esse papel.

Destaca-se a intenção de investigar e melhor conhecer a associação dessas reflexões ao produto industrial com o intuito de promovê-lo ou vice-versa, e a maneira de fazê-lo, pois, como poderá ser visto a seguir, o ideário de modernidade nos tecidos, para ser erigido, utilizou-se de uma construção ideológica que parece, por vezes, isenta à transição de uma era populista e desenvolvimentista ao Estado autoritário que, segundo Mota (2008), fez da cultura e da política componentes do mesmo processo, a ponto de promover outra visão sobre a realidade latente.

Resumidamente, parte-se do princípio que a visualidade desses tecidos, em suas temáticas, cores, linhas, formas e texturas pretendiam-se signos de uma identidade cultural diversificada – apesar do paradoxo do termo – e produtos próprios de nossa cultura histórica e moderna, ou seja, que resgatava o ancestral (já que isso está embutido no discurso sobre a cultura brasileira predominante) e o atualizava por meio da inserção do Brasil na modernidade. A base dessa argumentação por parte dos interessados atende à lógica de que, durante o período estudado, os tecidos são de fato um produto da indústria nacional (produzidos no Brasil por operários brasileiros e utilizando matéria-prima local ainda que com tecnologia predominantemente importada) e não sucumbem ao domínio estrangeiro, mostrando-se como uma estética própria e particular que coincide com nossas necessidades e com nosso modo de ser.

Essa estética, do ponto de vista dos produtores do discurso, foi conquistada – e aqui a palavra é usada em seu sentido estrito, pois pelo discurso nacionalista, pretendeu-se fazer entender que houve uma luta simbólica para que se validasse –, porque não mais éramos dominados pelas referências estrangeiras, o que nos permitia a criação autônoma, e também porque já tínhamos condições técnicas modernas de produção, o que nos livrava da necessidade da importação. Viveu-se durante o período estudado, portanto, um momento de modernidade e progresso que devia ser explicitado em todas as expressões artísticas, como a literatura, as artes plásticas, o cinema, a música entre outras.

Os tecidos, nesse contexto, puderam ter um desempenho duplamente midiático devido à sua natureza imagética: em si mesmos, como suportes de informações estéticas, e por meio deles, quando a indústria, a imprensa e o governo insistiam em solidificar a imagem positiva da produção industrial brasileira (ORTIZ, 1985). Do ponto de vista prático – que engloba a dimensão econômica e tecnológica da indústria –, o produto nacional pode ser analisado de maneira concreta e objetiva (como foi visto), mas no que tange aos aspectos estéticos que embutem um debate identitário, essas relações podem e devem ser bem mais discutidas, pois são sujeitas, sobretudo, ao debate sobre a identidade e a cultura nacional que os tecidos poderiam suportar.

Considerando que a hipótese formulada afirma que os tecidos foram interpretados com base em discursos construídos, independentemente das imagens às quais se referiam, as questões que devem ser analisadas, a fim de comprovar ou refutar a

hipótese inicialmente postulada, dirigem-se à verificação da correspondência entre os tecidos e os discursos, ou seja, verificar em que medida ocorre o paralelismo entre significações, sem querer validar, como já foi dito, a eficiência ou não dos signos imagéticos utilizados. Embora possa parecer uma tarefa fácil, já que, em princípio, poder-se-ia pensar que cada figura estampada corresponde a um signo dos discursos sobre a nação e, portanto, caracterizar-se-iam analogias entre o verbal e o não verbal, a questão colocada, por dirigir-se a um produto industrial, extrapola a imagem plasmada e se dirige à sua formulação. É por essa razão que se entende que a nacionalidade atribuída aos têxteis estampados é bem mais discursiva do que plástica e que envereda por conceitos internos e externos à expressividade analisada. Acredita-se não ser possível, pelo simples confronto entre os discursos verbais e visuais, validar ou refutar a questão posta inicialmente.

A pesquisa demonstrou que não existiu uma solução plástica homogênea, capaz de sedimentar, na prática, um estilo brasileiro em termos de estamparia têxtil. A explicação encontrada para a atribuição de adjetivos similares a tecidos distintos é que diferentes sujeitos produtores ou criadores, segundo seus interesses e aspirações, formularam propostas estéticas variadas para atender, em certa medida, à ideologia nacionalista vigente, que era populista, desenvolvimentista etc., sem que necessariamente houvesse uma filiação política e ideológica. A descrição sobre as estampas, assim, inseriram os tecidos num contexto no qual o patriotismo ou a euforia acerca da grandiosidade da nação — na tentativa de dar um único nome a todas as práticas mencionadas —, estava muito presente na vida cotidiana, porém parece claro que a criação era integrante do próprio discurso somente quando o sujeito criador fazia também parte da *intelligentsia* e acreditava que seu produto também era um transformador da sociedade. É por essa razão que se acredita na necessidade de caracterizar os criadores de acordo com os compromissos que estabeleciam para si: pensando na inserção de sua criação no debate político, estão os artistas (intelectuais); pensando no mercado, estão os designers (industriais); pensando na linguagem, estão os artífices. Assim, as diferentes soluções plásticas, provavelmente decorreriam da utilização de referentes de brasilidade e de processos de significação distintos, apresentados por artistas, designers ou artífices segundo suas motivações. Todos eles, do seu ponto de vista, estavam tentando aproximar-se de nossa identidade.

Assim, com o objetivo de sistematizar a análise, a metodologia da pesquisa procurou:

- a. levantar as principais ideologias e argumentos nacionalistas, tanto os que se desenvolveram nos contextos do avanço das ciências sociais no Brasil, quanto aqueles que sustentaram propostas nas artes plásticas que também atendiam a anseios similares;
- b. identificar sujeitos criadores interessados em aderir a tais ideologias sem que, necessariamente, se comprovem seus interesses políticos;
- c. verificar a existência ou não de uma estética particular que atendesse a essa finalidade promovida por cada um desses sujeitos, ou seja, que se pronuncie como parte da ideologia nacionalista, ainda que não necessariamente se mostre politizada;
- d. identificar quais os elementos visuais, em termos temáticos, que essa estética articulava e qual a expressividade que eles assumiam quando eram confrontados com o imaginário acerca da identidade nacional que vigorava durante o período abarcado por esta pesquisa.

Levantadas e apresentadas essas informações que são exploradas à luz do(s) conceito(s) de nacionalidade então vigentes, é que se procura compreender, do ponto de vista formal e com o uso de conceitos internos às obras, a produção nacional têxtil identificada como brasileira.

O mapeamento dos principais argumentos presentes nas ideologias nacionalistas, com ênfase sobre a ideologia da cultura brasileira, comprovou o destaque que a questão desenvolvimentista e de progresso da nação tinha no período, validando, uma vez mais, o problema colocado na tese. Não se prioriza nenhuma abordagem, mas se procura demonstrar que o discurso vigente tinha uma missão de edificação e, ao mesmo tempo, de reforço, apontando a nacionalidade como desafio e necessidade e concomitantemente como fato dado.

Estabelecidas as bases sociais nas quais emergiram as distintas produções, buscou-se construir uma reflexão que não tenha uma tendência sociologizante, isto é, que tome o social como definidor de tudo, como se a única saída fosse produzir tecidos que atendessem esteticamente aos pressupostos nacionalistas ou que se opusessem a eles.

Tomou-se o caminho inverso, ou seja, procura-se entender como sujeitos comprometidos ou descomprometidos em diferentes níveis com o discurso nacionalista ou com ideologias de cultura brasileira desenvolveram propostas gráficas para suas estampas que, de certa forma, correspondiam a esses tempos, e, portanto, enquadravam-se nessas propostas de maneira que a adesão a elas não significasse, necessariamente, politização ou ideologia por parte dos criadores. São exploradas, assim, a prática projetual bem como as soluções plásticas encontradas para a elaboração de produtos condizentes com aquela sociedade no entender dos seus criadores. Deve-se ter em mente que todos eles, sem exceção, colocam seus processos e criações como elementos que corroboravam a nacionalidade em desenvolvimento.

Nesse amplo e variado campo, os designers foram os criadores a serviço da indústria. Os artistas, atendiam às necessidades da intelectualidade e, os artífices, da tradição. Por essa razão, estabeleceram-se diferentes critérios de análise das produções. Pensando na produção industrial, essa foi colocada ao lado dos similares estrangeiros para que se verifique, em termos plásticos, em que medida (nesse caso) ocorreu ou não a identidade nacional têxtil; afinal, como pôde ser observado nas colocações anteriores, a produção industrial era totalmente baseada no modelo estrangeiro, não tendo sido notada, até então, qualquer participação autônoma de criadores nacionais ou não. No que tange aos têxteis desenvolvidos a partir de uma proposta artística ou da implantação da cultura do design, esta é estudada do ponto de vista de sua originalidade temática e/ou expressiva, procurando identificar os conceitos intelectuais que ela articulava, sobretudo, em diálogo com as linguagens artísticas. Por fim, a produção dos têxteis estampados por indivíduos autônomos, vinculados a propostas ornamentais, são compreendidas a partir da justificativa para a utilização e arranjos de elementos de uma cultura ornamental que a precede. Seguindo esse procedimento, pretende-se verificar e compreender em que momento as premissas de originalidade ou ancestralidade são atendidas em cada produção, prerrogativas homogêneas aos discursos que as constituem e as celebram. Cabe lembrar, finalmente, que o foco e o interesse desta pesquisa recai prioritariamente sobre os tecidos produzidos pela indústria, e que as demais produções são consideradas sobretudo do ponto de vista estético para que se possa verificar, a partir da comparação das distintas produções, se houve ou não troca de experiências e de pontos de vista entre os diferentes criadores.

Diferentes conformações de nossa identidade têxtil

Ao longo desta pesquisa, concluiu-se que os tecidos adjetivados como brasileiros, pelo menos os que se utilizaram dessa estratégia como um diferencial, pleiteavam para si uma estética particular que poderia até mesmo querer afirmar a existência de um *estilo brasileiro*.

A respeito do estilo em artes, uma das abordagens mais utilizadas para defini-lo atualmente é a de Gombrich (1979). Para o autor, o estilo representa a organização que uma dada cultura dá aos elementos naturais ou sensíveis que tem à sua volta, sem necessariamente exigir singularidade nem tampouco função representativa com tais elementos.

No caso dos tecidos brasileiros, o que caracteriza o estilo é a sua pretensa qualidade de representante da cultura nacional de modo abrangente. A prerrogativa da função identitária que é dada ao estilo, em nosso caso, é um processo de significação mediada, já que, na verdade, entende-se que a identidade estaria representada pela organização desses elementos de nossa cultura. A seleção incluiria tanto aspectos da sociabilidade brasileira e da história do povo, país e nação, quanto da natureza física que individualiza este país. O universo utilizado como referente, portanto, remeter-se-ia a aspectos simbólicos e práticos da nação, do país e da cultura nacional. Tanto uns quanto outros foram utilizados, nas propostas analisadas, de maneira distinta conforme os interesses dos sujeitos que as desenvolveram.

Os sujeitos identificados podem ser, grosso modo, divididos em três grupos, conforme o partido projetual que decidiram adotar: *artífices*⁹⁰, artistas e designers.

Os *artífices* são os criadores que não são filiados à intelectualidade artística nem tampouco trabalham na perspectiva dos interesses da indústria, o que lhes permite, de certa forma, uma atuação independente dos interesses de grupos. Isso não quer dizer que tenham produzido tecidos estampados, utilizando técnicas manuais ou que dominem a técnica por completo, apenas utilizam-se das linguagens entendidas como artesanais ou puras em suas propostas, ou seja, seus produtos caracterizam-se pela adoção de uma linguagem expressiva.

90 Chegou-se à conclusão da existência de três abordagens para o mesmo problema dada a necessidade de atribuir à pesquisa um critério de interpretação contemporâneo, que leva em consideração, no pensamento em design, aspectos das condições de produção, circulação e consumo de mercadorias. Ao comparar diferentes produtos, que embora recorressem a um mesmo universo simbólico tivesse condições de produção e circulação muito distintas, poderia originar uma análise inválida a qualquer contexto.

São nomeados como artistas os indivíduos conectados, de alguma maneira, aos equipamentos culturais, como os museus, a esfera artística legitimada e os sistemas de ensino das artes e do design, sendo considerados também como intelectuais. Nesse caso, os exemplos encerram-se no IAC/MASP⁹¹ e nos artistas plásticos ligados aos têxteis no período citado, sobretudo aqueles que orbitaram ao redor de Bardi.

Finalmente, os designers são, na verdade, sujeitos anônimos entendidos também como industriais e, desse grupo, tomam parte tanto os dirigentes das indústrias quanto as associações interessadas, os empreendimentos relacionados ao desenvolvimento industrial e os serviços técnicos especializados que dirigem ou que promovem a indústria. Optou-se por incluir nesse grupo aqueles artistas que eventualmente trabalharam para as indústrias, pois, como se sabe, por mais que possam ter emprestado seu prestígio às empresas, o produto ainda assim era um produto industrial. Portanto, generalizá-los como anônimos fez com que não se perdesse a intenção de caracterizar plenamente o criador industrial. No recorte temporal desta pesquisa – décadas de 1950, 1960 e 1970 –, os diferentes grupos anteriormente nomeados manifestam-se no campo da criação de tecidos brasileiros, sendo que somente os designers (industriais) atravessam todo o período, já que as outras iniciativas não se mantiveram ativas de maneira consistente.

A distinção entre os grupos pode ser explicada somente a partir da premissa de que cada um deles possuía diferente entendimento do que vinha a ser a cultura brasileira, mas principalmente em virtude do tipo de comprometimento que tinham com o mercado ou com o interesse em atendê-lo, ou ainda como se dirigiam a ele. Essas questões são capazes de explicar as diversas interpretações dadas à cultura brasileira no que tange à sua tradução em um sistema visual aplicado em tecidos para o uso prioritário na moda e no vestuário, lembrando que nenhuma delas se mostra excludente no que toca ao discurso das outras. Também não se deve associar qualquer possível legitimidade que uma determinada temática ou expressão possua em maior grau em relação a outra como um indício de um maior comprometimento com as ideologias do nacionalismo ou da cultura brasileira que seus criadores pudessem ter, pois essa relação ainda fica em aberto nesta tese. As escolhas, *a priori*, foram decorrentes de uma relação do produtor com o mercado.

91 Todas as vezes que a pesquisa refere-se a ações ou eventos associados ao IAC e/ou ao MASP, em conjunto, utiliza-se o termo IAC/MASP. Quando a intenção é tratar somente do Instituto, utiliza-se o termo IAC.

Assim, a hipótese que se defende é, que embora a ideia de unidade nacional cultural domine a formulação estética para a estamparia têxtil dita brasileira durante o período estudado, os sistemas de criação (ou projetos) que deram origem aos diversos produtos explicam facilmente as diferenças entre as expressividades adotadas. No âmbito dos artistas (intelectuais), o desenvolvimento de uma linguagem adepta da modernidade artística, que pregava a independência cultural, e, ao mesmo tempo, a utilização de expressões contemporâneas, explicam a produção coordenada por Bardi no IAC/MASP e, mais tarde, inclusive na Rhodia. Os artífices, representados por iniciativas de alguns criadores particulares, mesmo possuindo dimensão aparentemente mais limitada, puderam recorrer ao desenvolvimento de um repertório ornamental relacionado com origens pré-descobrimento, sobretudo ligado às culturas indígenas. Como autônomos, vinculavam-se ao sistema ornamental, elegendo referências que acreditavam possuir uma linguagem brasileira, adaptando-as à estamparia, mantendo o exotismo como essência do trabalho. Os designers (industriais) e seus parceiros, por fim, enfatizavam a tecnologia e a capacidade produtiva, resgatando o simbolismo distante da natureza tropical como elemento de conexão simbólica. Assim, a indústria parece ter vinculado à comercialização de tecidos a ideia de que utilizava todas essas linguagens, mas pelo que se observa, elas eram empregadas de maneira bem mais diluída e integravam-se mais facilmente ao circuito da moda internacional.

A proposta dos artífices: tradição

136. Acima, nesta coluna e à direita, montagem com estampas produzidas pela ANA - Arte Nativa Aplicada, provavelmente destinadas à decoração de interiores. Fonte: http://celsolima.zip.net/arch2011-02-20_2011-02-26.html. Acesso em 02.01.2012.

137. À direita, em preto e branco, propostas de estampas realizadas por Elenise Casale, com ênfase na cultura brasileira. Fonte: Folha de São Paulo, 16.ago.1976.

138. À direita, vestido pintado à mão (1962) pelo criador Canalonga, em homenagem à cultura brasileira. Embora não seja uma estampa, mas um tipo de tingimento (tie-and-dye), a revista utiliza os termos de estamparia e tecido nacional.
Fonte: Revista Manchete.

A utilização de repertório imagético fundamentalmente ornamental caracterizou a produção de estampas dos artífices. Iniciando essa identificação no trabalho de Theodoro Braga, ela também foi comum a John Graz e às tentativas independentes e tardias (ao redor da década de 1970) dos criadores voltados para produção de menor escala ou, pelo menos, não filiada a indústrias de grande atacado, de maneira que pode ser considerada uma produção experimental ou autoral. Nesses casos, a título de critério de categorização, toma-se o quesito da permanência ou do destaque do nome dos criadores nos produtos criados, diferentemente do que acontece no anonimato industrial.

No período estudado, salpicaram iniciativas de construção de uma linguagem para o design têxtil que valorizasse nossa identidade cultural, como é o caso de Casale, da Arte Nativa Aplicada – ANA – e até mesmo de Zuzu Angel (1921-1976). Pode-se afirmar, a partir da pesquisa realizada, que a maioria das propostas, ou pelo menos aquelas que foram mais perenes, destinavam-se aos tecidos de interiores e decoração, provavelmente em função da possibilidade de, nesses casos, adotar partidos não tão voláteis quanto os da indústria do vestuário, ainda que nas roupas elas também tenham sido presentes.

Independente da repercussão desses trabalhos, da sua finalidade prática ou da dimensão dos negócios, eles são aqui considerados por somarem ao desenvolvimento da imagem brasileira em questão. Parece que esses exemplos foram os responsáveis por adicionar ao nosso design têxtil os conceitos de raiz artesanal do trabalho e da pesquisa étnica e antropológica de base para a criação, aspectos que aparentemente foram negligenciados pela maioria da produção industrial.

A necessidade dessa abordagem, era justificada em face, uma vez mais, do predomínio de uma cultura estrangeira entre nós. O Itaucultural⁹², por exemplo, assume esse partido:

Maria Henriqueta Gomes fundou a Arte Nativa Aplicada, em 1976, ao constatar que todos os padrões produzidos pela indústria têxtil brasileira naquele momento eram simplesmente copiados de fora. Desde então, a empresa trabalha com referências iconográficas extraídas do artesanato indígena, da arte rupestre, da flora brasileira e da literatura de cordel, entre outros temas.

92 <http://www.itaucultural.org.br/consumo/paratodos/foto21.htm>. Acesso em 09 jan. 2012.

O que há em comum, em termos plásticos, nas propostas identificadas, ocorre por meio de temáticas recorrentes. De alguma maneira retomavam ou afirmavam resgatar uma ornamentação genuína, que teria sido praticada por nossos ancestrais, sobretudo os indígenas, e, em menor medida, nossas raízes africanas. Isso acontecia não só por uma questão de seleção de elementos ou de grafismos, como muitas vezes eram chamados pelos discursos, mas também pela utilização de expressividades que remetiam a técnicas de estampa também artesanais, principalmente o *batique* que tem origem oriental e se conecta com nossa cultura apenas recentemente.

Pode-se constatar, portanto, que, apesar do discurso do resgate e da valorização cultural, existia certa permissividade expressiva, que possibilitava tornar relevante e atraente as referências iconográficas utilizadas. Essa abordagem atualizava e renovava constantemente o tema que, em si mesmo, era recorrente, e também acrescentava às propostas a marca dos designers, artistas ou artífices que trabalhavam com esses temas e empresas, valorizando o projeto resultante. Como explicou o Ita Cultural a respeito da ANA,

As referências servem de base para uma releitura livre feita por designers. Tecidos dos índios ipuriná adaptados por Renata Tassinari; dos kadiweus, por Valéria Mendonça; dos caiapós, por Suzana Gruber; e ainda arte rupestre da Ilha dos Corais, Santa Catarina, design de Elisa Gomes; e da Serra da Capivara, Piauí, design de Deborah Baldacconi e Daniela Leonard.

Alguns poucos exemplos aqui reproduzidos permitem compreender, se analisados, a criação gráfica que acompanha o discurso da identidade cultural. Nas estampas selecionadas para identificar a produção dos artífices, onde aparece uma estampa de bananas (136) – que, aliás, é uma fruta exótica e não pertence à mata nativa brasileira –, o tratamento dado ao contorno dos elementos é oriundo da técnica do *batique*, e, o efeito de *dégradé* na mesma série, é conquistado pelo *tie-and-dye* e o mesmo ocorre com o vestido tingido (embora nomeado como estampa), criado por Canalonga, estilista carioca, que produziu uma coleção “inteiramente pintada a mão, nas cores das araras e papagaios brasileiros” (REVISTA MANCHETE, 22 jun. 1962, s/p). Tais técnicas de estampa promovem expressividades conhecidas entre nós e relacionadas ao artesanal e, por isso, foram reutilizadas na serigrafia para contribuir na articulação dos códigos e na formação do sentido dos textos visuais.

As tatuagens indígenas ou as pinturas e os relevos das cerâmicas foram trazidos também como elementos decorativos para o design têxtil planejado pelos artífices.

139. Detalhe do maiô estampado por Elenice Casale para o verão de 1976/1977. O tema, segundo a criadora, são as máscaras dos indígenas brasileiros. Fonte: Folha de São Paulo.

Nesses caso, observou-se a utilização de um improvável arranjo diagramático, como o do *patchwork*, promovido por máscaras e grafismos indígenas no traje de banho visto em detalhe ao lado (139), pois, considerando o tipo de utilização do campo visual pelos indígenas, mais comum em cestarias, tatuagens etc., não foi possível encontrar exemplos dessa distribuição que simula o aleatório, no qual o fundo sequer aparece. Naqueles casos, o mais comum ou marcante é justamente o efeito do positivo-negativo e da imagem e contraimagem conquistadas na relação figura-fundo.

Uma vez que este não é o foco da tese e a busca de fontes e imagens em maior quantidade requereria uma metodologia de outro tipo, este tópico resume-se a pontuar essas abordagens, que surgem afinal como predominantes. Resumidamente pode-se afirmar que a contribuição dos artífices para o design têxtil, no sentido da definição de parâmetros para um estilo brasileiro, foi:

- A utilização de elementos considerados primitivos, que se digam recuperados de produções autóctones.
- A utilização de expressividades artesanais, como o efeito do batique, do *tie-and-dye* e até mesmo da linhas irregulares da xilogravura ou do trabalho gráfico manual, mesmo que essas não se relacionem com as linguagens artísticas primitivas no Brasil. As expressividades foram recuperadas, mas a técnica de impressão pode ser fotomecânica como a serigrafia, por exemplo.
- Preferência por elementos e discursos relacionados à cultura indígena e, em segundo lugar, à cultura afro-brasileira.
- Pouca relação com o discurso sobre o vestuário, o que favorece a utilização dessas propostas gráficas para a decoração de interiores e para tecidos utilizados como acessórios, moda praia e similares.
- Justificativa da existência de pesquisa de base, prioritariamente etnográfica.
- Criação justificada e interpretada em face da necessidade de divulgar uma arte ou um design brasileiros, na maioria das vezes associada a um criador, o que faz com que essa produção tenha autoria e seja valorizada pela distinção que ele lhe agrega.

A proposta dos artistas: modernidade

**140. Detalhes das estampas criadas para o desfile Moda Brasileira.
Fonte: Revista Habitat.**

141. Detalhe de estampas produzidas pela Rhodia ou com seu apoio, já que apareceram em editoriais associados à marca. Os detalhes foram ampliados dos editoriais de moda localizados ao longo da pesquisa em diferentes publicações.

Pelo menos parte dos artistas plásticos brasileiros que se dedicaram também ao desenvolvimento de estampas e que estavam filiados ao IAC/MASP comprometeu-se, com a fundação do desenho industrial de produtos brasileiro, já que essa era uma preocupação constante de Bardi, que pode ser considerado precursor e líder intelectual desse segmento. Resumidamente, as propostas para o desenho industrial tendiam a utilizar referências temáticas, materiais e técnicas oriundas do universo cultural brasileiro, mas, ao mesmo tempo, com algum desejo de adotar uma linguagem plástica moderna, alinhada com os valores artísticos em voga no período. Isso permitia a inserção do projeto do produto no debate sobre as questões práticas envolvidas nos sistemas de produção, tanto de seus benefícios para a sociedade, quanto de seus prejuízos a ela, observada prioritariamente sua cultura.

Aparentemente, os princípios que norteavam a apropriação dada por Lina Bo Bardi (1914-1992) à cultura brasileira para o desenvolvimento de artefatos explicam não só o apoio que o MASP e o IAC davam à moda, como também a linguagem que foi adotada em estampas, tecidos e roupas produzidas pelas instituições.

Lina acreditava que o artesanato como cultura popular (e não o folclore, de caráter inalterável em seu entender) revelava o saber fazer e a moral envolvidos no desenvolvimento da linguagem expressiva. Resumidamente, o modo de fazer e a sua razão de fazer eram parte integrante da demanda pelo artefato e também de sua produção.

Essas postulações esclarecem que não se deve associar as estampas produzidas no IAC/MASP, bem como os modelos aos quais se integravam, a uma utilização simplesmente temática de elementos da cultura brasileira. Nesse caso, a constituição do repertório visual ocorria de maneira conscientemente simplificada, opondo-se, inclusive, à disseminação das imagens que a indústria de massas produzia, comprovando a modernidade do debate intelectual travado naquela ocasião, que buscava, acima de tudo, a originalidade na abordagem da cultura.

A padronagem para o desfile de moda brasileira, obtida tanto por meio da pintura manual quanto pela estamperia (que, pelo que se pôde entender, foi realizada em empresas parceiras e, portanto, pelo menos parcialmente industrializada) e pela padronagem de tecimento executada nos teares manuais e também em indústrias, pode ser considerada de dois tipos em virtude das técnicas ornamentais utilizadas. As tecidas, ou seja, o *woven design*, recuperaram a questão ornamental,

sobretudo quando se fala dos exemplares de inspiração marajoara ou dos motivos geométricos, e as pintadas ou estampadas utilizaram-se de elementos representativos (mas não figurativos), como o papagaio (pipa), a sereia do mar de inspiração nos ritos do candomblé ou mesmo os antúrios. Em ambos os casos, acredita-se que não se pretendia propor um processo de figuração buscando ser solucionado de modo realista, mas simplesmente explorando o interesse estético que a cultura, como produção humana, suscitava. A abordagem essencialista de determinadas manifestações ou expressões garantiria a atualização e a modernidade das propostas:

Seja como resistência à onda modernólatra decorrente da cultura pós-industrial, seja como rechaço formal ao figurativismo, a essencialidade do primitivismo responde de maneira formidável às novas exigências da arte. [...] De Frank Lloyd Wright até a Bauhaus (penso na pureza da pintura quadrangular de Josef Albers e nos tecidos de sua companheira Anni⁹³), exemplos que se alimentam das formas da arquitetura asteca, para fazer do ângulo reto, da bidimensionalidade e da planimetria princípios quase sagrados da produção artística do período. (SCHWARTZ, 2007, p. 278-279)

A produção da década de 1950 no IAC retomou, do ponto de vista das referências visuais, questões que já haviam sido tratadas nos têxteis por Carlos Hadler, Theodoro Braga, Eliseu Visconti, Antonio Gomide e Regina Graz, mas não adquiriu, sem dúvida, a mesma visualidade. A simplificação das formas e sua funcionalidade como premissa não estavam presentes nas propostas anteriores, que ainda não levavam em consideração o conforto de uso, a preocupação com a produção seriada e as decisões que tornassem o projeto acessível à população, questões próprias de uma sociedade industrializada ou em fase de industrialização. Assim, esses conceitos, que acompanhavam os discursos sobre a visualidade por não ser esta gratuita no projeto, foram postulados pelo círculo de Bardi, tendo em mente que a máquina e a tecnologia não representavam a solução de todos os problemas, e o projeto, como etapa reflexiva, era algo artístico em sua totalidade. Luiza Sambonet (1952, p. 63) explicita tais ideias ao afirmar que no IAC/MASP buscava-se

Uma moda que representa, pelo contrário [referindo-se à utilização de referências estrangeiras], um esforço racional para se obter uma moda racional, e portanto, autêntica, correspondente ao 'tipo brasileiro', à formação típica do país, num sentido cultural e somático: uma moda apropriada às condições específicas da produção brasileira, da economia em geral, além das variações climáticas e de estação. Uma moda conveniente a nossa paisagem, tão rica de inspirações,

93 De quem Klara Hartoch teria sido aluna.

142. Genaro de Carvalho fotografado em seu ateliê enquanto cria composições visuais para suas tapeçarias. O título da matéria, “Genaro de Carvalho prende o sol com lãs”, contribui para sedimentar a associação da criação brasileira aos elementos tropicais. Ainda que as criações de Genaro de Carvalho possam ser consideradas peças de artesanato, como profissional sua imagem mais forte é a de artista.

Fonte: Revista Manchete.

conveniente ainda aos hábitos sociais, ao modo de viver, de trabalhar, de se divertir [...]. Uma moda, enfim, correspondente à complexa estrutura cultural brasileira, formada por camadas substancialmente diversas entre si, mas que tendem concorrer todas à formação de um aspecto único, que é, justamente o nosso país.

Os nomes dados às estampas e às criações revelam que as propostas daqueles anos 1950 no IAC e no MASP eram abrangentes, coincidindo, uma vez mais, com a ideia de Lina, que considerava tomar o africano, o indígena, o sertanejo, o proletário e o pobre como os brasileiros. Sendo essas as suas referências sociais, a busca de roupas — padrões e volumes — que acatassem a reivindicação do despojamento e da simplicidade inerentes a essa população parece coerente com as soluções visuais dadas às criações. A adaptação ao clima e à terra são justificadas em face do uso, ou seja, atendendo a um preceito contemporâneo do desenho industrial, de balizar-se pelas demandas do usuário.

Diferentemente do que se esperava da indústria, que era vender grandes quantidades de tecidos, o desenvolvimento de tecidos pelos intelectuais vinculados ao casal Bardi trazia implícita uma preocupação com a estética, mas especialmente com o destino artístico do país no que tangia ao desenho industrial, pois Bardi acusava a população, inclusive os ricos, de ter mau gosto. Tanto o projeto educativo do Museu, quanto as propostas inovadoras de criação em moda, que indiscutivelmente não dialogavam com a voga europeia, traziam implícita a preocupação de conservar e valorizar a cultura brasileira diante do processo de internacionalização da produção e do consumo. Aparentemente, os aspectos selecionados de nossa cultura e o modo de fazê-lo podem não ter tido o alcance desejado naquele momento.

Numa descrição bastante superficial dessa produção, pode-se afirmar que a influência das linguagens artísticas modernas desenvolvidas na Europa é marcante, principalmente em função da utilização de uma expressividade que pode chegar a ser considerada relacionada às artes primitivas, inclusive porque, essa produção reclamou a participação da cultura indígena na escolha de nomes para as estampas e referências para a criação. O termo primitivo como classificador de um estilo é, obviamente, uma categoria extra-artística que, na verdade, revela-se como um fato político ao impor a visão do mundo ocidental dito civilizado sobre tudo aquilo que seria alheio à ele.

A linguagem plástica adotada, assim, é marcada por ser muito reduzida também em função dos meios de reprodução utilizados, e condenou os tecidos a uma exagerada simplicidade se comparados aos produzidos pela indústria. Como pode

**143. Detalhes das fotografias publicadas pela Folha de São Paulo em 1972, para a matéria sobre a exposição no MASP acerca das estampas e modelos brasileiros. A matéria, intitulada São Paulo poderá ter um Museu do Costume, detalha a coleção Rhodia doada ao MASP que conta, segundo o jornal, com estampas “de artistas famosos” que utilizam-se de “tendências artísticas que vão do primitivismo ao op-art passando pela Art Nouveau”.
Fonte: Folha de São Paulo.**

ser esperado nesse contexto, concorrendo à ocasião com uma moda altamente detalhada pela tecnologia de impressão que já dominava a produção europeia e norte-americana, tais tecidos mostravam-se bem menos atraentes para a imprensa e de difícil aceitação pelo público. Não se pode afirmar, contudo, que o insucesso desse tipo de empreendimento tenha sido decorrente somente da rejeição da criação pelo público, mas também em virtude da descontinuidade desse tipo de proposta (já que o IAC fechou as portas porque não conseguia empregar seus alunos nas indústrias) e também porque apenas a imprensa especializada ou notícias pontuais dedicaram-se a disseminar esse tipo de criação. Deve-se considerar que os meios existentes para o desenvolvimento e a produção em escala de propostas como aquelas não tinham recursos para alcançar grande público, condenando aquele tipo de experiência a uma abrangência limitada, o que provavelmente também contribuiu para sua pouca disseminação.

Sabe-se que a partir de então Bardi não mais se dedicou sistematicamente à moda. Uma nova aproximação sua ao universo têxtil se daria alguns anos depois, quando algumas peças da coleção da Rhodia foram doadas ao MASP em 1972. Segundo Sant’Anna (2010), essa coleção documentada é composta por 79 peças - um número bem inferior ao que de fato havia sido produzido para as ações desenvolvidas pela Rhodia - que teriam sido selecionadas por Bardi na intenção de dar origem a um museu do costume (mas pelo que se percebe por meio de diferentes fontes, que pensasse a moda prioritariamente como desenho industrial) no Brasil.

Essas peças de roupa que a Rhodia divulgava em diversas coleções, foram desenvolvidas a partir de premissa similar utilizada na coleção Moda Brasileira, então desenvolvida no IAC/MASP. Como relatado no capítulo sobre a história do projeto de têxteis no Brasil, as coleções eram elaboradas por estilistas e artistas plásticos convidados para a criação de estampas que serviam aos desfiles e demais exposições, com a intenção de promover as fibras sintéticas. Talvez tenha sido a primeira vez que, no Brasil, a publicidade ou a mídia se encarregaram de levar ao grande público o nome de criadores de estampas.

A repercussão dos eventos patrocinados pela Rhodia foi tão massiva e de desdobramentos tão longínquos - como o caso das diferentes indústrias citadas nesta tese que investiram no desenvolvimento de temas e coleções brasileiros -,

que comprova o poder de disseminação de conceitos de moda pela mídia. Além disso, percebe-se que ao deter imagens mais importantes para a mídia (coloridas e extravagantes) e ao fazer-se presente maciçamente nos meios de comunicação (desfiles, matérias e editoriais), o conteúdo veiculado pelas revistas, televisão e jornais torna-se verdade indiscutível. Assim, talvez hoje seja possível afirmar que a Rhodia no Brasil é muito importante não só pela inserção das fibras sintéticas (seu objetivo) no mercado interno, como pela difusão de um conceito nacionalista de moda brasileira (sua estratégia).

Não se pode deixar de considerar que as fibras sintéticas, devido à sua capacidade de refletir a cor, favoreciam as estampas produzidas pelas indústrias que trabalhavam com essas matérias. Desse modo, ainda que as criações da *Rhodia* não tenham sido comercializadas, sua influência na indústria de sintéticos e também na de fibras naturais provavelmente rompia com a tradição visual dos algodões, o que teria provocado uma renovação de padrões como aponta Bonadio (2005). Segundo seus entrevistados, a partir das divulgações da Rhodia, houve a adoção de “padrões predominantemente geométricos, os quais dialogam diretamente com as novas produções da moda parisiense e, em especial, com a arte abstrata e concretista” (p. 84), como seria o caso do trabalho de Waldemar Cordeiro, sem deixar de lado artistas também consagrados pelo figurativismo, como Aldemir Martins ou Heitor dos Prazeres.

Isso quer dizer que em termos de linguagem, muitas das estampas sem dúvida também chocariam o consumidor comum, caso não viessem acompanhadas de um discurso tão intenso de nacionalismo (nesse caso, propagandístico por meio da Rhodia), mas legitimado pela produção dos artistas e por toda a mídia. Entretanto, o que é muito relevante de ser analisado é que aparentemente, também pela primeira vez em relação ao nosso design têxtil, a criação foi consubstanciada a um tema e este, explorado de diferentes formas por um ou mais artistas, o que constituía uma coleção. De certo modo, esse discurso que explica a coleção pode, por si só, ser convincente da adequação daquelas criações naquele momento histórico e, ao mesmo tempo, permite explicar a simultaneidade de uma série de propostas diferentes entre si. O editorial da *Rhodia Brazilian Look* de 1963/1964 é um bom exemplo dessa argumentação:

A NOVA capital do Brasil tem servido ultimamente de tema para muitas atividades. Agora é a Moda que foi buscar inspiração em suas linhas arrojadas e modernas. A túnica símbolo com desenho de Lívio Abramo para a Coleção

‘BRAZILIAN LOOK’ 1963/64 nos é aqui apresentada [...] a moda brasileira contemporânea criada por figurinistas nacionais e internacionais em tecidos estampados por famosos artistas plásticos [...]. (s/p)

Independentemente da qualidade artística ou não das propostas, estas foram assumidas irrestritamente, e prova disso é que, anos mais tarde, a coleção foi doada ao MASP e sobre ela se reiterou o discurso de modas e estampas brasileiras. Isso comprova que, para ser aceita pelo público, a linguagem deve ser adequada e coerente com uma proposta visual, mas que também a produção de informações sobre ela tem um peso importante.

As ações da Rhodia têm sua importância reconhecida e hoje não há a possibilidade de falar da história da moda no Brasil sem passar por elas, razão pela qual entende-se que seria relevante, em novos estudos, aprofundar o conhecimento a respeito das propostas gráficas estampadas apresentadas em nome da Rhodia. Embora tenham sido buscadas fontes que pudessem contribuir na análise plástica das estampas criadas para as distintas ações, até o momento, as descrições localizadas assumem um viés descritivo e generalista mesmo quando se procura argumentar a respeito da forma e do conteúdo dessa experiência, como, por exemplo:

No princípio das ações de Livio Rangan [o publicitário responsável pelas ações da Rhodia], notamos a maciça presença de artistas de inspiração concreta, então linguagem mais proeminente no campo das artes do país. Ao longo da década, outras correntes artísticas foram convidadas a participar da criação de estampas para a Rhodia. Isto significa que artistas de paragens como arte popular, expressionismo abstrato, a *Pop Art*, entre outras, estavam envolvidos na construção de novas experiências de estampagem. (SANT’ANNA, 2010, p. 261)

É bem provável que a irradiação das ações da Rhodia tenha sido tão grande a ponto de dar um novo rumo à criação da estampa brasileira, como destaca Sant’Anna ao afirmar que esses tecidos “foram responsáveis, na década de 1960, por moldar o gosto e a experiência estética vestimentar no país” (2010, p. 16). Esse teria sido o momento que, pela primeira vez no Brasil, a moda e os seus consumidores teriam entrado em um contato mais estreito com o universo das artes plásticas, uma vez que os principais criadores de estampas contratados pela empresa francesa eram artistas já consagrados. Talvez, no âmbito do design (ou seja, os tecidos de fato estampados pelas empresas têxteis), não se tenha chegado exatamente aos mesmos resultados, pois, como se sabe, as demandas do mercado podem ter selecionado aquilo que era do campo do espetáculo daquilo que seria absorvido pelas massas. Dentro do segmento industrial, a participação de artistas serviria apenas como modelo para repetição e não como norma (BELUZZO, 1988).

144. Carmelio Cruz, em 1973, pintando estampas para tecidos e lenços. Segundo a reportagem publicada pelo jornal Folha de São Paulo, as estampas feitas à mão valorizavam a roupa pois a tornavam diferente. Segundo o Sr. Gastão de Camargo, ele mesmo mandou estampar na orela dos tecidos produzidos pela Votorantim a expressão “estampado à mão”, pois em um determinado momento a característica artesanal foi muito valorizada entre os consumidores. Carmelio, distinguido artista plástico segundo o jornal, utiliza-se de formas geométricas e cores exóticas para suas criações originais e únicas. Fonte: Folha de São Paulo

Tal qual se considerou na abordagem a respeito da contribuição dos artífices para o desenvolvimento do design de têxteis no Brasil, a produção dos artistas também somente foi pesquisada a título ilustrativo, para que se possa perceber sua presença, ou não, no trabalho realizado pela indústria.

Aparentemente ela foi bem mais marcante que a primeira, talvez em função da midiatização bastante intensa de sua produção. Em termos plásticos e conceituais, pode-se dizer que essa abordagem assumiu as seguintes formas:

- A estampa nunca é ornamental, ela é necessária, tem relação com o produto e com a criação.
- A utilização de linguagens expressivas modernas, inclusive do abstracionismo, considerando que, como estratégia de codificação de linguagens visuais, seus arranjos são bem mais difíceis de serem compreendidos e aceitos. Trata-se, portanto, de um desafio em termos estéticos.
- A utilização, se necessário e pertinente, de técnicas e linguagens modernas, que abandonam o fazer e a linguagem artesanal.
- A existência de uma proposta conceitual para o design e para a arte brasileiros, que subjaz à criação. Entende-se que a partir de conceitos e razões são desenvolvidos os temas e as propostas gráficas.
- A predominância de uma relação íntima entre a sociedade e a criação. Estas não são desconectadas e os dilemas culturais, políticos, sociais e econômicos estão presentes na criação ou em seu discurso.
- A necessidade urgente de modernizar o país, pois é o design ou a criação a serviço da sociedade.
- O tecido e a moda sempre são um produto para a divulgação deste país, sua produção cultural, beleza, riqueza e modernidade.
- A autoria particular (nome do criador), coletiva (artistas brasileiros) ou de ideais (artistas concretistas, por exemplo) sempre é reverenciada, bem como a sua associação a eventos e acontecimentos culturais.
- A associação com a indústria é bem-vinda, sempre tendo a produção artística algo a agregar-lhe.

A proposta dos designers: antropofagia

145. Detalhes de diferentes tecidos estampados produzidos pela indústria nacional durante o período estudado.

As imagens foram retiradas de publicidades, matérias de moda, encartes e outros. Não existe qualquer ordem cronológica na disposição das estampas, e pretende-se demonstrar que a linguagem dita brasileira, que permeou a seleção desses tecidos, é múltipla e muito similar aos tecidos produzidos em outros lugares do mundo.

O critério de seleção das imagens pautou-se pela referência ao nacional tanto pelas criações de roupas, quanto pelos tecidos em si mesmos. Deve-se destacar, entretanto, que a partir da pesquisa em revistas de moldes (como a Manequim), a maioria dos modelos no período pesquisado, quando produzidos em tecidos de algodão, recorria a tecidos lisos ou com estampas muito simplórias. Coube majoritariamente aos sintéticos (produzidos em tecidos de malha e por isso menos utilizados nesse tipo de publicação), a caracterização do tecido estampado.

O setor industrial, como se viu, não incorporou os novos desenhistas industriais que o IAC formava. As escolas técnicas do Cetiqt (RJ) ou do Senai (SP) também não contemplavam o design têxtil em seu currículo e, até onde foi possível apurar consultando pesquisas prévias, nenhuma ênfase era dada a esse segmento na Escola Superior de Desenho Industrial – Esdi – (RJ) ou na FAUUSP (SP), ainda que a partir da década de 1960 estes tenham sido os locais nos quais o ensino do design foi efetivamente formalizado no Brasil.

Apesar dessa carência formativa onde, por princípio, seria o espaço legitimador das profissões, as indústrias brasileiras professavam a existência de estampas brasileiras desde a década de 1950. Não se verificou nenhum exemplo concreto de que a indústria prescindiu, em qualquer tempo, de referências de outros têxteis, nem tampouco se sabe quando profissionais já considerados designers passaram a ser contratados pelas indústrias⁹⁴. No caso da Companhia Cedro e Cachoeira, cujas folhas de pagamento de diferentes décadas foram analisadas⁹⁵, somente no ano de 1982 aparece uma primeira menção ao departamento de criação e a inserção de um único nome, sem diferenciar, contudo, o nome dado à atividade profissional. Esse pode ser um indício de que o designer têxtil tardou muito a ser incorporado pela indústria têxtil brasileira.

Caracterizando esse conjunto de fatores como um ambiente hostil à criação, resumido na inexistência de formação adequada, ambiente cultural empobrecido e concorrência com o modelo estrangeiro praticamente desleal (ao levar em consideração o valor simbólico daquelas criações), o discurso proferido em si mesmo identifica a demanda por um projeto específico, denotação clara de que já existia consciência projetual, apesar de aparentemente não haver projeto no sentido contemporâneo do termo (DUBUISSON; HENNION, 1996).

A mídia enaltecia os alegres estampados dentre outras expressões produzidas por nossas indústrias, ao mesmo tempo em que buscava a legitimação estrangeira, com a intenção de demonstrar que o que aqui se desenvolvia era diferente, autêntico e nacional, mas ao mesmo tempo seria bem aceito na Europa e nos Estados Unidos, e, sobretudo, era admirado pelos estrangeiros. Essa legitimação era abrangente, já que se valorizavam não só as estampas, mas também a qualidade material dos tecidos,

94 Ethel Leon menciona em sua dissertação de mestrado que alguns ex-alunos do IAC realizaram projetos de tecidos dedicados à decoração, especificamente o mobiliário.

95 Esses documentos não são seriados, de modo que é possível apenas ter uma ideia de quando surge a área de criação dentro da Companhia Cedro e Cachoeira.

aspecto que não havia sido tão explorado pelo discurso de Bardi, provavelmente em função da natureza de seus eventos e da estrutura de produção com a qual o museu pôde contar quando da realização do desfile Moda Brasileira em 1952.

Tomando como ponto de partida esse fato, pensando que desde o fim da década de 1970 até hoje já se transcorreram pouco mais de trinta anos, e que a questão do tecido brasileiro foi adquirindo ao longo desse tempo novos sentidos, é necessário articular duas questões. A primeira é que os tecidos que hoje muitas vezes são considerados brasileiros por terem sua origem no uso popular e associados a um ambiente rural dentre outras conotações, são as chitas. A segunda refere-se ao fato de que os tecidos enaltecidos pelos industriais no período estudado não tinham nenhuma relação com a chita, como pôde ser apurado a partir das fontes disponíveis. Ao contrário, diferenciavam-se dela de forma tangível, tanto pela qualidade material quanto pela visualidade, pois os tecidos finos e modernos sobre os quais as insistentes publicidades se debruçaram a partir da década de 1950 requisitavam constantemente o atributo da elegância e da modernidade.

Assim, o que se percebe é que no momento em que a chita era um tecido muito consumido, podendo ter alcançado 80% do mercado de tecidos estampados no Brasil⁹⁶, ela não usufruía das benesses do discurso nacionalista. Provavelmente, a adjetivação positiva dava-se somente em relação aos tecidos considerados de boa qualidade material (tipo de fibra, de tecimento, de acabamento etc., bem superiores aos tecidos tipo C); portanto, a relação que atualmente se faz ao associar a chita ou tecidos populares à brasilidade não mantém relação com a intenção ou a estratégia discursiva nacionalista à qual esta tese se refere. No filme *Zuzu Angel*, por exemplo, em uma fala da estilista, ela identifica a utilização de “florzinhas” nas estampas de seus vestidos como algo desconectado daquele momento político. Se houver fidelidade histórica entre sua questão ou visão sobre a moda e a justificativa para a nova elaboração de estampas dirigidas aos problemas decorrentes da ditadura, comprovado estaria que sua abordagem sobre a moda brasileira poderia ser uma das nascentes dessa conexão.

É mais prudente e necessário, portanto, levar em consideração duas situações muito distintas, tanto de criação ou projeto, quanto do próprio processo de imputação das conotações de brasilidade ou nacionalidade, embora muito pouco se pôde apurar a

96 Desde a década de 1940 e até meados 1960, pois a partir de então, esse mercado começou a diminuir como apontam os memorandos da Companhia Cedro e Cachoeira.

respeito do procedimento interno de projeto em têxtil em qualquer dos segmentos, já que não se localizaram registros sobre o procedimento do trabalho de criação e gravação de matrizes. A partir das informações obtidas por meio da pesquisa na Cedro e Cachoeira, pela monografia de Morales, Bastos e Aquino (1971) e pelos depoimentos, é que se entende que a utilização de modelos estrangeiros e a sua adaptação para as tecnologias aqui disponíveis definiu a metodologia projetual ao longo de todo o período estudado. Obviamente, todo o contexto desfavorável ao desenvolvimento de produtos no setor têxtil, tema que já foi amplamente tratado, são dados que permitem validar a afirmação que à ocasião recorria-se predominantemente ao repertório imagético importado (obtido por viagens, publicações e outros meios de contato) e também a desenhistas estrangeiros para criar tecidos para serem produzidos no Brasil e, em algumas ocasiões muito específicas, a artistas de prestígio. Esse procedimento teria sido determinante para a caracterização de todas as espécies têxteis às quais hoje nos dirigimos: as chitas, representantes de uma adaptação barata, e os *imprimés* ou simplesmente estampados, a versão nobre do tecido nacional.

É por isso que é possível explicar a cópia ou reprodução como seletivas, ou seja, voltavam-se ao mercado que se pretendia atingir, já que determinados padrões, especialmente os modernos e que prescindiam dos florais, não eram muito desejados pelo mercado popular (MORALES; BASTOS; AQUINO, 1971). As chitas também, pelas suas características materiais (trama aberta e fios grossos), não funcionam como bom suporte para a impressão de traços finos ou de elementos pequenos. Dessa maneira, tanto o tipo inferior de tecido (se comparado à referência inglesa), quanto o barateamento necessário do processo de estamparia (número de cores da máquina, qualidade da gravação do cilindro, preparação de cores etc.), que tornassem possível produzir tecidos acessíveis às classes mais baixas, influenciaram no processo de adaptação que, como foi visto nas fichas de produção estudadas, caracterizava-se principalmente pela simplificação dos grafismos. É bem provável também que a tendência inicial de se estampar elementos pequenos deva-se à dificuldade de chapar⁹⁷ as cores com qualidade. Isso só aconteceu pelo menos depois da metade da década de 1960, quando o domínio da técnica tornou-se mais consistente.

97 Imprimir grandes áreas contínuas com uma mesma cor, sem retículas.

146. À esquerda, chita de tipo 1, a mais barata (1958). À direita, detalhe, mostrando a abertura da trama e a má qualidade técnica da impressão, grosseira e sem respeito ao registro, ou seja, encaixe perfeito entre as cores, demonstrando falhas importantes de qualidade do tecido.

Fonte: Acervo Museu Décio Mascarenhas.

No acervo do Museu Décio Mascarenhas, onde se encontram as fichas dos produtos, a sistematização do processo de cópia direta é comprovado por meio do espaço reservado nas fichas às estampas originais e à cópia ou, segundo as fichas, *original* e *reprodução*. Pelo que se pode perceber nas fichas da década de 1970, os desenhos nacionalizados possuem os traços engrossados, os detalhes aumentados, o número de cores diminuído com prejuízo para a construção de tonalidades, originando tecidos com desenhos de aparência muito mais simples que, inclusive, acabam tornando-se semelhantes entre si. Também se nota, a partir da comparação dos arquivos ingleses da *Calico Printers Association* com os *pattern books* da Cedro e Cachoeira, que poderia haver um atraso de uma década em relação à cópia dos estilos e dos desenhos, comprovando que no mercado popular a questão da moda ou de uma tendência gráfica para as estampas, ainda nas décadas de 1960 e 1970, não era uma baliza muito importante para o consumo de massa. A partir dessa constatação, não seria impossível postular que o desenvolvimento da moda no Brasil tenha se limitado, durante bastante tempo, às percepções e decisões que envolvem silhuetas, volumes e comprimentos das roupas.

147. Diversas estampas do livro de padrões da Companhia Cedro e Cachoeira. A utilização de poucas cores e variantes similares, dá origem a tecidos muito parecidos entre si. Os recursos de preenchimento de fundo chamado pinning, também foi muito comum na CCC. Apesar da similaridade entre os

padrões, não se pode nomear de estilo aquilo que é decorrente da utilização constante dos mesmos recursos técnicos, neste caso poucos, que limitam as possibilidades expressivas.
Fonte: Acervo Museu Décio Mascarenhas.

C. F. T. C. C.

DESENHO N.º 1383

SECÇÃO DE VENDAS

ENVIADO PELO AGENTE: *comprado*

ORIGINAL

REFERÊNCIA

REPRODUÇÃO

Desenho enviado para gravação em: 23-3-71

Desenho estampado em:

REFERÊNCIA

148. Ficha de produto da Companhia Cedro e Cachoeira do ano de 1971. Note-se a diferença (no detalhe ampliado) entre o original e a reprodução por meio do tipo de tecido utilizado, alteração de cor e problemas de registro das cores.

Fonte: Acervo Museu Décio Mascarenhas.

149. A partir da comparação das imagens (nesta página e na próxima), é possível perceber a similaridade entre elas. Note-se, contudo, que a produção brasileira é bem posterior, demonstrando que a utilização de referências poderia ser atemporal, não havendo necessidade, em determinados mercados – sobretudo os populares –, de seguir os ditames da moda em estampas.

Fonte: Cálculo Printers Association/Blythe House Archive.

C. F. T. C. C.

R

DESENHO N.º 1377

SECÇÃO DE VENDAS (GINA)

ENVIADO PELO AGENTE: *Leife (Cardoso)*

ORIGINAL

REPRODUÇÃO

AMOSTRA

Desenho enviado para gravação em: 15/2/77

Desenho estampado em:

C. F. T. C. C.

Q

DESENHO N.º 1378

SECÇÃO DE VENDAS

ENVIADO PELO AGENTE: *Luiz Goncalves - Recife - exclusão 60 cm*

REFERÊNCIA

REPRODUÇÃO

Desenho enviado para gravação em:

Desenho estampado em:

150. Padrões muito similares aos anteriores, neste caso simplificados.
Fonte: Museu Décio Mascarenhas.

(The Calico Printers' Ass. Ltd., Manchester)

(Turnbull & Stockdale Ltd., Ramsbottom)

151. Imagens da Revista Têxtil utilizadas como referências para o desenvolvimento de padrões. Acima, da Calico Printers Association e da Turnbull & Stockdale e, à esquerda, padrões desenvolvidos por Arnold Lever e apresentados pela revista em 1947 como tecidos modernos.

Fonte: Revista Têxtil.

O mundo é tropical!

Verifica-se que apesar da intenção de conferir certa autenticidade criativa às estampas entendidas como tropicais, pelo menos desde o final dos anos 1930 os florais densos e os coloridos surgiram nas coleções europeias, recebendo praticamente a mesma descrição que pretendia explicar os tecidos nacionais industrializados.

Os tecidos alemães estampados que estão chegando são caracterizados pelas cores brilhantes em combinações altamente originais. Fundos – escuros ou luminosos – não têm importância como antes. Padrões completamente estampados [all-over] são os favoritos. Desenhos florais de todos os tamanhos e formando faixas [stripes] – motivos delicados e geométricos são representados em grande variedade de cores e detalhes. (*The Ambassador*, s/p, 1938)

Roupas com esses tecidos se tornaram muito populares, pois

[...] pelo menos nos últimos 80 anos [em referência à década de 1930], é correto dizer que mulheres de todas as idades, mulheres morando nas cidades e mulheres morando no campo, mulheres no jardim de suas casas e mulheres no fim-de-semana na praia frequentemente escolhiam para vestir um vestido florido estampado. (HARDEN; TURNEY, 2007)

Por fim, a partir da década de 1950 esses tecidos, deixaram de ser, simplesmente, uma roupa de casa, destinando-se a peças mais importantes para serem utilizadas em muitas ocasiões (BOYDELL, 2010). Assim, os vestidos estampados muito coloridos, que eram conhecidos na Inglaterra e nos Estados Unidos como *floral frocks*, também faziam sucesso no Brasil.

Aparentemente o consumo de tecidos estampados de algodão é decorrente de uma ação de marketing desenvolvida na Inglaterra durante a 2ª Guerra, pois as cotas de consumo dificultavam a aquisição de vestidos de *rayon* estampados, que, à época, eram moda. Assim foi criado o *The Cotton Board*, uma associação de dois grupos já existentes, o *Colour Design* e o *Style Centre*, ambos baseados em Manchester, com a intenção de promover os tecidos de algodão e seu uso na moda. O *The Cotton Board* estabeleceu alguns parâmetros de qualidade para o design desses estampados e dedicou-se fortemente a abrir o mercado para esses tecidos (HARDEN; TURNEY, 2007); assim surgiu o *in fine cotton* (BOYDELL, 2010).

New Prints for 1939

Coming German printed fabrics will be characterised by bright colours in highly original combinations. Backgrounds — dark or light — are not of such importance as formerly. All-over patterns are in favour. Floral designs of every size and description — tendrils, leaves — but also floral and similar stripes — fancy and geometrical motifs are represented in great wealth of colour and detail. Mixtures and distressed crêpes, with a great deal of Crêpe lavabel. Below we depict a few characteristic specimens.

De komende Deutsche bedrukte stoffen staan in het teken van levendige kleuren in bonte samenstelling. De fonds — donker of licht — spelen een geringere rol. Vaak bedekt het dessin het geheele oppervlak. Bloemen in vele uitvoering en alle grootten, ranken, bladeren, doch fantasie-motieven en geometrische teekeningen zijn in grooten kleurenrijkdom verlegenwoordigd. Als weefsel vindt men naast mousseline en matcrêpe zeer vaak crêpe lavabel. Onderaan zijn enkele karakteristieke stoffen derzelve afgebeeld.

Les nouveaux imprimés allemands se caractérisent par leurs nuances vives combinées. Les fonds — foncés ou clairs — ne jouent qu'un rôle secondaire. Le motif couvre parfois toute la surface du tissu. Des fleurs sous toutes les formes et de toutes dimensions, des guirlandes, des feuilles, souples figures, des dessins de fantaisie et des motifs géométriques aux nuances très variées et très riches. En fait de tissus, nous voyons, à côté de la mousseline et du crêpe mat, du crêpe Lavabel. Ci-dessous, nous reproduisons quelques uns des motifs les plus remarquables de ces nouveaux tissus.

Die kommenden deutschen Druckstoffe stehen im Zeichen lebhafter Farben in bunter Zusammenstellung. Die Fonds — dunkel oder hell — spielen eine geringere Rolle. Oft bedeckt das Muster die ganze Fläche. Blumen in vielen Darstellungen und allen Größen, Ranken, Blätter, aber auch Streifen — oft durch Blumen oder kleine Figuren gebildet — Fantasie-motive und geometrische Zeichnungen sind in grossem Farbenspectrum vertreten. Als Gewebe findet man neben Mousseline und Matkreppe sehr oft Crêpe-Lavabel. Unten sind einige charakteristische Muster aus den neuen Stoffen abgebildet.

1. J. Göcke & Sohn, vorm. Moritz Ribbert, Akt.-Ges. Hohenlimburg i. W.
2. J. P. Bernberg, Aktien-Gesellschaft, Augsburg
4. S. Gebr. Laurent, Ochtrup i. W.

152. Capa de reportagem sobre a moda de tecidos estampados para o ano de 1939, mostrando que as estampas florais e coloridas são comuns na Europa também.
Fonte: The Ambassador Magazine.

É praticamente impossível analisar a transformação de todos tecidos estampados com motivos florais, em termos compositivos, cromáticos e de linguagem que entre as décadas de 1950, 1960 e 1970 estiveram presentes na indumentária feminina, dada a sua quantidade e variedade, observadas a partir da reunião de imagens de moda do período. Harden e Turney (2007), contudo, apontam algumas tendências gráficas nas décadas, o que permite perceber a existência de uma relação entre a linguagem dos tecidos e a cultura de moda, o que é explicado pela afirmação de Boydell (2010) ao dizer que é o tecido que determina a roupa, logo, mudando a roupa, é necessário mudar o tecido. *Grosso modo*, dessa forma, na década de 1950, os florais são femininos, na de 1960, rejuvenescem e, na década de 1970, libertam-se, tal qual a moda que marcou cada um desses momentos. Nota-se, contudo, que no Brasil essas mudanças são visíveis com atraso suficiente para adiar em até uma década cada uma das interpretações.

Essa transição não foi aleatória e tem suas razões nos mesmos motivos que lançaram desafios à moda. No início da década de 1950, Christian Dior (1905-1957) passou a utilizar os florais nas silhuetas *New Look*, contribuindo para a disseminação dessa moda, reproduzida pelas inúmeras marcas de *prêt-à-porter* e largamente copiada por modistas e costureiras na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. A silhueta feminina resgatada pelo estilista adequava-se perfeitamente a padrões românticos obtidos por estampas florais representacionais, com cores similares ao que é visível na natureza e com fundos predominantemente claros, ou seja, românticos (HARDEN; TURNEY, 2007).

No início da década de 1960, começaram a ter mais destaque cores muito brilhantes em tons fortes e contrastantes e os fundos também passaram a ser coloridos, rompendo com a década anterior, onde o fundo branco ou claro predominou. Isso, para Harden e Turney (2007), pode ter alguma relação com a adoção desse tipo de padronagem pelas mulheres mais jovens, o que acabou estendendo, nas décadas seguintes, o uso dos estampados não só para os elegantes vestidos, mas para a moda de uso diário de maneira geral.

Ao longo desse período, a cultura jovem influenciou a moda, pela sua dimensão e atuação, de maneira antes nunca vista em toda a sociedade. No campo da moda, a abordagem de referências culturais antes abandonadas que, para Harden e Turney (2007), possibilitou, por exemplo, a inspiração no Oriente, em técnicas ou linguagens como o *batique*, o *tie-and-dye* e o *block printing* e motivos diversos, “como a flora

153. Montagem realizada a partir de páginas da revista *The Ambassador* (1957), onde tem destaque as estampas florais naturalísticas e o modelo New Look.

Fonte: *The Ambassador Magazine*.

e fauna exóticas, cores brilhantes e assim por diante” (p. 101), além dos motivos psicodélicos, padrões e cores inspiradas no surrealismo, migraram também para os algodões estampados. Também tiveram grande destaque no período as estampas do italiano Emilio Pucci (1914-1992) que, no Brasil, popularizaram-se no final da década, já apontando os rumos da vibração gráfica da década seguinte.

154. As estampas do final da década de 1960 já são bem mais ousadas que as do início da década. Reportagem publicada pela Revista A Cigarra em 1967 sobre a combinação de estampas modernas.
Fonte: A Cigarra.

A década de 1970, em termos gráficos, enriqueceu o segmento têxtil definitivamente. A maior lembrança da década, contudo, seriam o estilos *hippie* e *cigano* — a cultura da natureza —, que permitiram que os florais da *Liberty*, que no ano de 1975 completavam o primeiro centenário, espalhassem-se pelo mundo ocidental. Para as inglesas Harden e Turney (2007), o destaque que a companhia teve nesse período deve-se a dois fatores: alta qualidade dos tecidos e a atualização constante dos “inofensivos” padrões florais típicos. A principal característica da empresa, que sempre apresentava estampas com flores bem miúdas, para as autoras, significou um reforço da identidade nacional inglesa:

A identidade nacional é formulada por uma série de temas e composições ideológicas que são vagarosamente estabelecidos como um senso coletivo de pertencimento. Como é virtualmente impossível criar uma mentalidade coesa para uma população, temas e composições originam e sustentam generalidades, como valores, linguagem e iconografia. Elementos florais são grande parte disso; eles remetem particularmente à nação e à iconografia da paisagem. Especificamente na Grã-Bretanha, motivos florais remetem não só ao sentido do 'lar', mas também à história da nação, remetendo a tempos quando a Grã-Bretanha era 'Grande'. Assim florais estampados que se relacionam com o 'britanidade' se referem ao século XIX, ao Movimento *Arts & Crafts*, a William Morris, ao colonialismo e a tempos simples. Esse sentido da identidade nacional britânica, que é expressa particularmente através de uma estética 'natural', articula o 'lar' como 'lembança' e isso é um produto da nostalgia, olhando para o passado, um tempo que está perdido. (HARDEN ; TURNEY, p. 113)

A indústria têxtil brasileira, sem dúvida, foi influenciada pela linguagem gráfica que se desenvolveu em outros contextos, os quais inclusive, como apontaram Harden e Turney (2007), podem ter correspondido a demandas identitárias na situação de origem. Esse movimento, contudo, não pode ser creditado apenas à ação brasileira de buscar referências no exterior para aqui reproduzi-las, mas também à postura agressiva dos produtores estrangeiros que, como os britânicos, preocupados com a perda de mercado brasileiro ao final da 2ª Guerra, teciam estratégias para estimular nossas importações, mantendo, entre nós, vivas as estampas produzidas em outros contextos.

Em visita realizada pela comitiva da revista *The Ambassador Magazine* ao Brasil em 1951, esse panorama é claramente apresentado. Os ingleses afirmam o apreço e o conhecimento do mercado brasileiro pelos tecidos ingleses, afirmam que as elites brasileiras de todas as capitais estavam acostumadas a consumir seus produtos, mas que, por outro lado, o país modernizava-se e já tinha condições de produzir tecidos de mais alta qualidade.

De fato, como os registros fotográficos comprovam, comercializavam-se, nas principais lojas do país, tecidos ingleses de algodão e linho, e estes atendiam perfeitamente à ideia projetada da alegria tropical. Flores grandes, cores determinadas (embora as fotos sejam em preto e branco, é possível averiguar o contraste tonal), geometrização de formas e outros tipos de composição visual, que facilmente hoje passariam por brasileiros, tinham destaque nos espaços das lojas finas de tecidos não como tecidos brasileiros, mas ingleses, o que reforçava a necessidade de assumir uma postura ativa na propaganda da produção nacional para derrubar a posição já conquistada pelos ingleses.

155. Registros fotográficos (nesta página e na próxima) produzidos pela The Ambassador em missão ao Brasil em 1951, apresentando tecidos estampados ingleses em exposição no comércio do Rio de Janeiro ou em São Paulo. As imagens evidenciam a grande quantidade de tecidos ingleses

que aqui eram comercializados no período, bem como a similaridade de linguagem expressiva que nossos tecidos desenvolveram a partir de então.
Fonte: Arquivo The Ambassador Magazine.

156. Modelo e detalhe do tecido *Tropique*, desenvolvido pelo casal Ascher. Fonte: Zika and Lida Ascher; fabric, art, fashion.

Por outro lado, a comparação com o modelo estrangeiro era ainda mais próxima e ia além de possíveis influências que chegavam estampadas nas revistas. Durante pelo menos duas décadas – as de 1950 e 1960 –, foi o grande marco de desenvolvimento, em termos de marca, do design têxtil inglês. Artistas gráficos de muito prestígio eram reverenciados em seus países – já que suas indústrias os acolhiam – e também aqui. Além de Arnold Lever (que teria chegado a desenhar estampas sobre os costumes nacionais brasileiros segundo a *Revista Têxtil*), destacavam-se no desenvolvimento de uma linguagem alegre e tropical o casal Ascher, Féliks Topolski, Henry Matisse e Henry Moore, que criavam estampas de ondas, pássaros, folhagens etc. para serem produzidas pelas indústrias britânicas.

A estampa, chamada por Zika Ascher de *Tropique*, representa bem a inspiração tropical, que talvez só tenha sido pensada para justamente atender à demanda dessas indústrias ávidas por garantir as vendas. O artista teria dito que “este [referindo-se a um tecido floral] é predominantemente um desenho para coleções internacionais” (MENDES; HINCHCLIFFE; YAPP, 1988, p. 195). Seu sucesso foi explicado porque “sedas e chifons muito estampados eram populares no verão de 1959, e este padrão vigoroso certamente estava na moda por ser radiosamente colorido e com uma flora muito tropical” (MENDES; HINCHCLIFFE; YAPP, 1988, p. 195).

157. Estampas com temática tropical
desenhadas por designers ingleses.
Ambas as estampas são de criação de
Pat Albeck para a Horrockses (1950)
para o mercado internacional.
Fonte: Horrockses Fashions.

Essas estampas ou roupas prontas provavelmente chegavam ao Brasil⁹⁸ por meio da importação de marcas inglesas, como a *Bourec*, *Sambo* ou *Horrockses*, essa última a mais importante referência em indústrias que estampavam algodões durante aquele período (BOYDELL, 2010), por ter criado sua marca de *prêt-à-porter* a partir da produção de seus tecidos. A *Revista Têxtil*, há muito tempo, já considerava que a *Horrockses* produzia “modelos da elegância atual” (novembro, 1946) e possuía desenhos diferenciados, já que tinha estabelecido sua própria seção de desenhos que fazia motivos inspirados nas ilhas britânicas, em citações shakespearianas ou na África ocidental.

158. Matéria do ano de 1960 publicada na Revista Manchete sobre os novos tecidos da Bangu.
Fonte: Revista Manchete.

O mercado *overseas*, sobretudo a América Latina, era abastecido com desenhos exclusivos produzidos por essas empresas, mas que atendiam a esse gosto, conforme aponta Boydell (2010, p. 81): “Esses desenhos eram caracterizados por suas cores

98 Não há evidências que comprovem que essas marcas especificamente eram comercializadas no Brasil, pois as diferentes reportagens consultadas sobre tais indústrias na Inglaterra referem-se apenas ao mercado *overseas* da América do Sul. A reportagem publicada pela *The Ambassador* sobre o Brasil traz fotografias com outras marcas, mas, por outro lado, a *Revista Têxtil* referiu-se à qualidade dessas marcas bem como aos designers por ela contratados.

brilhantes, flores com traços livres, muitas vezes arranjadas em faixas horizontais coloridas que tinham sido amplamente imitadas pelos rivais da Horrockses” ou com pequenos motivos, raios solares e flores derivadas de hipotrocoide, que “vendiam [para a exportação] porque eram frescas, variadas e perfeitamente projetadas para seu propósito” (p. 82)⁹⁹.

159. A cidade de Bradford, na Inglaterra, foi o lugar onde as estamparias de tecidos que destinavam seus tecidos ao mercado exterior floresceram. No Arquivo da Bradford Textile Archive, a pasta que reúne amostras de tecidos destinados à América Latina - Brasil, Argentina, Venezuela e outros -, durante a década de 1940, apresentou este exemplar cuja orela tinha os dizeres CORES FIRMES, valor muito comum entre os nossos tecidos. Fonte: Bradford Textile Archive.

É bem provável que, ao final dos anos 1970, as importações já tivessem diminuído substancialmente, tanto por razões políticas e tarifárias, quanto pela capacidade que a indústria têxtil e do vestuário local desenvolveu para atender à demanda interna quantitativa e qualitativamente. Contudo, muitas reportagens sobre os últimos lançamentos das butiques cariocas no período indicam que a importação de tecidos e de roupas prontas, para a clientela de luxo, permanecia.

A visualidade dos tecidos brasileiros industrializados

A partir da hipótese colocada por esta tese, portanto, diferentemente do que ocorreu nas propostas lançadas tanto por artífices quanto por artistas, não se acredita na existência de ocorrências suficientemente fortes para deixarem um legado que digam respeito à formulação de uma teoria estética que subsidiasse, na indústria, a criação

⁹⁹ Sabe-se obviamente que essa é uma explicação insuficiente para justificar um gosto particular como preferência de consumo, mas é relevante verificar a opinião da autora a fim de referendar a ideia de um exotismo construído.

de padronagens brasileiras. Como dito inicialmente, é provável que grande parte da produção de sentido obtida pelas expressões de estampas ou tecidos brasileiros tenha sido conquistada bem mais pelos discursos produzidos a seu respeito — estes sim muito bem fundamentados —, do que propriamente pela significação das imagens como código visual. Seriam imagens que possuem alto nível de investimento de linguagem verbal para a produção de seu sentido¹⁰⁰.

Esse tipo de associação entre imagens estampadas e nosso ambiente e cultura, acredita-se, só foi possível porque, embora o Brasil pudesse manter-se alheio ao que havia de mais atual em termos de reflexão sobre a produção de tecidos, já compartilhava o entendimento da padronagem têxtil como uma linguagem expressiva e com potencialidade comunicativa, como já vinha sendo indicado pelos estudos ornamentais¹⁰¹. A produção de conhecimento sobre isso no país até pode ser considerada inexistente ou pelo menos desconhecida, contudo, a análise dos tecidos demonstra um grande avanço na percepção das estampas, lembrando que, inicialmente, a *Revista Têxtil* criticava os padrões modernos e ignorava os geométricos, demonstrando sua desatualização para tratar de temas de criação. Nas décadas de 1960 e 1970, as revistas de variedades interpretavam as estampas e cores na forma de uma linguagem, diferenciando os florais românticos dos modernos, por exemplo.

A tarefa de desenvolver uma análise formal e interna dos tecidos no Brasil enfrenta um primeiro dilema, que é o de acreditar ou não nas fontes consultadas. Isso porque, enquanto as publicidades dos tecidos na maioria das vezes mostram estampas simplórias, praticamente reduzidas ao extrato do que poderia até ser chamado de uma tendência de moda, alguns dos editoriais encontrados trazem estampas mais elaboradas, de complexidade estética mais apurada. Assim, embora tais editoriais se refiram a butikues brasileiras, estilistas brasileiros e à moda brasileira em geral, para prepará-los podem ter sido utilizados tecidos não produzidos no Brasil. Ainda que esse dado não seja extremamente relevante e imprescindível para se legitimar o repertório imagético utilizado para definir as características visuais de nossa

100 Enquanto significado diz respeito à interpretação direta do referente, o sentido requer uma interpretação mediada por outros conceitos, quase num sentido metafórico. Esse argumento é tratado por Vygotsky (1896-1934) na obra *A formação social da mente* (Martins Fontes, 1991).

101 No capítulo dedicado ao ornamento, pode-se verificar as diferentes premissas e abordagens tomadas pela prática e pela crítica ao ornamento ao longo do tempo.

estamparia, a pesquisa realizada aponta grande predominância da associação de atributos de brasilidade – alegria, colorido, exuberância etc. –, à definição das estampas brasileiras.

**160. Vestido e estampa “bem tropical”
anunciados em reportagem da Revista
Joia ao final da década de 1950.
Fonte: Revista Joia.**

Contudo, nota-se claramente a transformação dos partidos estéticos ao longo das três décadas estudadas, bem como a incorporação – daí a questão da antropofagia como a proposta industrial – das referências estrangeiras aos recursos e às condições técnicas no país, entendendo que também existiam resistências por parte dos consumidores, o que não pode ser excluído da compreensão da conformação da obra como sugeriria Miceli (2003). A partir da década de 1950, os padrões florais mostram uma evolução muito significativa, no sentido de que outros pontos de vista dos elementos são colocados, em oposição às preferências anteriores, de vista superior ou lateralidade; ganham volume pela distinção, em cores ou em hachuras da iluminação à qual cada elemento estaria submetido; da exploração do campo

visual, que deixa de ser tão simétrico e intercalado para ser conformado por diferentes massas, dispersas ou condensadas ao longo do tecido, entre outras marcas da evolução da proposta. Na década seguinte, o ganho é muito grande, principalmente verificável na ampliação da temática, que aceita as experiências gráficas, os padrões geométricos e abstratos, sendo que as cores e as texturas tornam-se também recursos expressivos. Os anos 1970, por fim, exibem tudo o que havia sido conquistado pelo design de têxteis ao configurar-se como uma linguagem, construindo narrativas. Lembrando o capítulo sobre a ornamentação têxtil, verifica-se a plena utilização da expressão gráfica na construção de padrões diferentes que se segmentam para atender a diferentes públicos, tanto em termos de gênero, quanto de faixa etária e de funcionalidade (destino final dos tecidos em seu uso). Em termos de técnica e impressão, não havia muito mais a conquistar, mas a variedade demonstra a plena utilização dos recursos existentes, bem como a transformação do consumidor de tecidos, que provavelmente tornara-se mais informado e capaz de escolher seus tecidos de maneira mais minuciosa.

A análise desse conjunto de imagens, cuja seleção corresponde a critérios qualitativos e não quantitativos, evidenciou alguns aspectos da estamparia brasileira proposta pelas indústrias, que aqui são divididos em décadas – mas se deve lembrar da permeabilidade dos momentos de transição –, conforme o que foi verificado:

- Predominância de padrões florais.
- Estilos expressivos variados, que tanto podem ter traços precisos e cores separadas, quanto sobreposição de cores e traços manuais conquistados por meio de diversas técnicas.
- Geométricos, abstratos e pequenos florais¹⁰² são relacionados à jovialidade e à modernidade, enquanto florais maiores, ao luxo e à tradição.
- Autoria anônima na maioria das vezes.
- Embora se pregue o colorido como distinção, não existe grande ousadia, havendo predominância de combinações similares às cores da natureza.
- Os contornos são raros, provavelmente em virtude da dificuldade com o registro e pela redução do número de cores das estampas, o que simplifica os desenhos.

102 Os pequenos florais são os padrões tipo *Liberty*, que em termos de sentido, são muito associados à moda rural e ao ambiente campestre. Não existe qualquer razão ou conceito científico que tenha sido identificado e que possa explicar tal processo de significação.

Brasil: originalidade e identidade
no design de têxteis

A pesquisa realizada aponta que se desenvolveu certo consenso a respeito da existência de um estilo brasileiro que se manifesta na estampa têxtil tanto por meio de uma linguagem gráfica específica quanto pelas temáticas tratadas. Essa ideia foi instituída em grande parte em decorrência de um discurso afirmativo nesse sentido, adicionado a uma parcela dos tecidos produzidos no Brasil sobretudo a partir de 1950.

Na prática, independentemente da intenção do criador, observa-se que os tecidos destinados à grande massa, ou seja, os que eram produzidos pela indústria, mas que adquiriram a conotação de brasilidade, correspondiam ao gosto que era compartilhado naquele período em grandes centros urbanos do Brasil e do exterior, não possuindo qualquer característica efetivamente singular. Uma vez que na dinâmica industrial todos eles eram produzidos por equipamentos mais ou menos similares, não se verificou nenhuma expressão particular ou diferencial que pudesse ter marcado claramente um território de criação puro e que inclusive justificasse a existência de estilos restritos ou irreproduzíveis em outros contextos, de maneira que a reivindicação de um estilo pode ser considerada inapropriada.

Acerca dos tecidos brasileiros especificamente, o pensamento que nas últimas décadas prevaleceu é de que os padrões genuínos gozam de uma expressividade quase ingênua, explorada por florais figurativos e representacionais, por um colorido radiante e alegre e pela simplicidade dos traços, além de serem impressos em tecidos grosseiros ou rústicos: são as chamadas chitas. Esta tese demonstrou que essa construção identitária é muito mais recente (já que em todas as fontes consultadas ela jamais apareceu nem mostrou resquícios que a identificassem como pertencente a um período anterior) e aparentemente não guarda relação com o objeto da pesquisa, que abarca os tecidos produzidos por uma indústria em desenvolvimento e que pretendia atingir um mercado até então abastecido ou mobilizado pelos tecidos estrangeiros. Sobre esse assunto, seria mais justo propor uma nova investigação, para não chegar a uma interpretação conclusiva a partir de especulações somente.

A ideia de um estilo brasileiro, de todo modo, parece ter sido uma questão que afligiu nossos antecessores que se debruçaram sobre esse assunto, fossem eles designers, artistas, artífices, jornalistas, industriais ou mesmo intelectuais. Isso pode sinalizar que o fato de que conquistar, na História da Arte, um capítulo que se intitule estilo brasileiro, assim como persa, bizantino ou veneziano, por exemplo, poderia ser uma louvável prova de distinção cultural e de civilização em si mesmo.

Historicamente, como foi visto, a prática de reproduzir ou apoiar-se em modelos estrangeiros para a criação artística, e, no que tange aos produtos industrializados, adaptada para o consumo das massas, já que o consumo de elite era suprido pelos produtos estrangeiros, acabou por dar aos primeiros o título da cópia e, aos últimos, de originais, o que fez incidir, sobre os tecidos baseados no modelo estrangeiro, uma conotação pejorativa.

Pode-se, contudo, aprender algo com a Antropofagia de Oswald de Andrade (1890-1954), que abandonou a exigência de produzir algo que seja genuinamente brasileiro e, ao invés disso, utilizou-se da cultura europeia para reeducar a sensibilidade brasileira (ANDRADE, 1972) ou, como preferiria Burke (2003, p.42), seria interessante “pegar as coisas estrangeiras e digeri-las ou domesticá-las”. Esse processo deveria se dar, no entender de Oswald, como um ritual canibalístico selvagem, que, por vingança, alcançava seus deuses pela devoração. Em seu entender, os valores opressivos poderiam ser aproveitados na maneira de contribuição; tratava-se, dessa forma, de uma superação.

A crítica, na verdade, que deveria ter sido feita ao procedimento (ou projeto) – e nesse sentido bem destaca Schwarz (2002) que a cópia incomoda porque revela a nossa defasagem –, deteve-se sobre o produto, ao qual acessamos por meio de sua visualidade. Assim foi sobre ela que se agiu em favor da mudança da percepção dos brasileiros sobre o produto industrial. Uma originalidade ou modernidade estética seria prova visível e irrefutável de nossa autonomia política e intelectual.

Foi necessária a pesquisa sobre a história e a crítica ornamental, para perceber que, na verdade, não há nenhuma razão comunicativa (no âmbito da significação) que justifique que o estilo brasileiro nos ornamentos devesse, necessariamente, desenvolver uma estética com caráter identitário, como parece ter sido o objetivo de alguns e o desejo de outros. Essa opção apenas revela que se entendia que as estampas poderiam portar significados e conceitos expressos à maneira de uma iconografia (PANOFKY, 2002). Considerava-se válida, portanto, a possibilidade de representar graficamente nossa identidade por meio de sentidos que já vinham sendo compartilhados. Por essa razão, acredita-se que a determinação de que cores quentes e florais entre outros cumpririam o papel de tais códigos não surgiu por acaso, mas se alinhava ao privilégio da geografia sobre o tempo, já que o espaço garantia ao Brasil individualidade e originalidade em atendimento à visão dominante durante o modernismo (VELLOSO, 1993). Essa interpretação tornou-se clichê ao final da década de 1960 (SANTOS, 2004) ou até mesmo antes e, portanto, alvo de críticas a partir de então.

Apesar da resistência por parte da indústria e dos meios de comunicação à mudança da perspectiva tropical facilmente consumível, o desenvolvimento do país não podia ignorar a modernização com respeito à formação de uma nova sociedade. Sob a égide do abasileiramento, apostou-se que o país tinha gestado pessoas e saberes melhores que os nativos ou os estrangeiros individualmente, como se fossemos uma nova raça. Não se identificou, no decorrer da pesquisa, que os tecidos transformaram em imagens tal interpretação, mas os discursos sobre eles carregaram tais intenções.

O homem brasileiro, latino pela origem recebeu também, as influências civilizadoras de outras raças. E foi da valorização destas influências que se criou, afinal, o que chamaríamos de personalidade do País.

Esta personalidade se manifesta [...] como expressão de uma consciência nacional. Reafirma-se no modo de falar e escrever; [...] no aparente descaso com que apreende as dificuldades e as resolve, brincando com os problemas – como brinca, à Garrincha e à Pelé [...]. Somos o que somos. E a nossa maneira de ser vitaliza o país.

No campo do vestuário masculino, também, soubemos aprimorar [...] refletindo aquele espírito e acrescentando, às linhas tradicionais, um sentido todo nosso. (REVISTA MANCHETE, 21.abr.1962, s/p)

Se as propostas dos artistas e dos artífices poderiam enveredar por outros caminhos, como o da tradição e do primitivismo (artífices) ou da modernização (artistas), a indústria definiu a sua estratégia de atuação de maneira bem menos combativa, no sentido de adequar-se aos desejos do senso comum. A criação, afinal, não se limitou a encontrar a composição visual mais adequada para os tecidos, mas exigiu a construção de argumentos que seriam debatidos na mesma proporção em que incomodassem a situação vigente; deveriam, portanto, ser pensados a quem se dirigiam. Provavelmente, o produto destinado às massas e produzido pela grande indústria não pretendia entrar em conflito com o *modus operandi* e qualquer discussão a esse respeito pode ter se limitado apenas aos artistas e artífices, mas sobretudo aos primeiros. Deve-se considerar, inclusive, que a busca de raízes expressivas para as propostas gráficas que vinham da indústria não fariam qualquer sentido, pois, as influências estrangeiras e as trocas culturais que poderiam ter determinado a preferência por padronagens específicas, estava sendo considerada, naquele momento, já superada. Os processos de aculturação ou assimilação (BURKE, 2003), foram, portanto, anteriores ao momento da produção industrial moderna.

Por fim, a respeito das motivações para o desenvolvimento de estampas brasileiras, não se pode afirmar que elas existam apenas como um discurso a serviço da política ou do nacionalismo. Entende-se que a necessidade de se inscrever num programa de identidade estética também era uma postulação dos envolvidos no projeto, que já sabiam da necessidade de se utilizar dele para alcançar uma posição determinada no mercado. Para enfrentar a sombra do modelo estrangeiro que, como foi visto, era possuidor de alto valor simbólico (segundo as premissas de Löbach (2001)), tais questões foram sendo colocadas de maneira mais firme, indicando a existência da consciência projetual. Sugerindo que esse seja considerado o momento no qual ela começa a tomar parte do procedimento de desenvolvimento de produtos têxteis, cabe discutir qual a razão de ter sido construído um argumento nacionalista e culturalmente identitário para além das questões políticas, ou seja, pensando o projeto e suas demandas não objetivas.

O que se permite concluir, a partir das fontes consultadas para a pesquisa, é que o apelo nacionalista parecia atender a um desejo latente de equiparação ao produto estrangeiro tradicionalmente associado à qualidade ao refinamento, que se relacionava com a legitimação da capacidade criativa brasileira e não somente com a viabilização técnica. Os anseios de identidade estavam sendo resolvidos por meio de uma criação dita brasileira, independentemente da forma estética que ela adotasse, na qual a opção pelo viés da identidade cultural adquiriu força e alto poder de propagação que podem ter sido, apenas, uma feliz coincidência, já que se alinhava à estética do período.

No intervalo de tempo considerado pela pesquisa, contudo, o procedimento de adaptação de desenhos estrangeiros foi poucas vezes assumido pela indústria, ainda que os documentos consultados demonstrem que isso ocorria. Isso torna muito clara que já se manifestava a percepção acerca da existência de elementos intangíveis no processo de desenvolvimento de criação de novas estampas. Também fica comprovada a problematização como parte do trabalho daquelas pessoas, tornando evidente que o projeto não se limitava mais somente ao desenho, mas engendrava conceitos concretos e abstratos, nesse caso, progresso e identidade, pois eles configuravam a essência do discurso nacionalista.

Pode-se entender, entretanto que, desmistificada a ideia de que as estampas em si mesmas pudessem ter sido portadoras desses significados, tais sentidos eram assim mesmo produzidos. Tentando não atribuir ao discurso verbal todo o crédito nesse processo, o que poderia ser sugerido, nesse caso, como elemento promotor da conexão, apesar da aparente aleatoriedade entre estampas e discursos?

Aceitando as contribuições de Meneses (2003), as imagens, no decorrer da pesquisa e da construção dos argumentos, não foram tomadas nem somente como iconografia nem somente como documentos. Ou melhor, a pesquisa não deveria privilegiar apenas tais aspectos. Com relação às estampas brasileiras, “sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder etc.” (MENESES, 2003, p. 15) tornou-se o problema histórico tratado e muito bem comprovado pelos sentidos desencadeados a partir de então na população. Sua criação associou-se ao progresso e desenvolvimento do país; foi distinguida em termos de elegância por formadores de opinião estrangeiros; foi fundamentada na atividade planejada de pesquisa estética; e de produção cultural autêntica e original que apostava na existência de uma cultura e identidade brasileiras passíveis de serem tornadas imagem (imaginadas) e estampadas nos tecidos, de maneira que é possível afirmar que as estampas brasileiras são agentes de nossa história.

A noção de progresso, segundo Oliveira (2010), deduz-se a partir da comparação do momento presente com aquilo que nos foi precedente, invocando otimismo em relação ao futuro ou “o que somos, ou melhor, *o que estamos sendo*, como nação, não é, apenas, uma resultante do que fomos, mas do que pretendemos e queremos ser” (BERGSON *apud* MOTA, 2008, p. 206, grifos nossos). Se, com respeito ao desenvolvimento tecnológico – no que tange às máquinas, aos equipamentos e às características físicas dos tecidos resultantes –, ele até pudesse ser concreto e palpável, para entender que havia progresso também nas expressões artísticas (nesse caso, nas estampas) é preciso interpretar quais seriam os meios aceitos para demonstrá-lo. No entender desta tese, isso aconteceu por meio da conquista ou da comprovação da originalidade plástica e, em si mesma, ela também corresponderia à identidade. Simultaneamente, o progresso poderia ter sido interpretado também como o meio para atingir a originalidade e a identidade tão desejadas.

Recordando, a investigação tratou de esclarecer que os tecidos produzidos pela indústria estavam em diálogo com a produção estrangeira que lhes foi contemporânea, adquirindo, em termos de expressividade, um ritmo muito similar ainda que com um pequeno atraso. A ideia da criação autêntica mostrava-se como uma herança dos debates intelectuais bem anteriores, que se relacionavam a um ideal de independência cultural, de modo que a cópia era vista como uma consequência do atraso. O progresso, dessa maneira, requisitava a originalidade e a autenticidade criativa, o que, como método, consagra a cientificação do campo artístico por meio da racionalização da atividade criadora.

Cabe perguntar, dessa forma, quais são as razões que condenam determinadas imagens a serem caracterizadas como cópias ou não e qual o prejuízo prático delas o serem ou não. Isso porque, como foi apurado, tanto o procedimento da cópia quanto a verificação da originalidade não eram apurações acessíveis à população. Assim, pergunta-se, quais as razões utilizadas para condenar a cópia e quais os procedimentos utilizados para apurá-la?

É Schwartz (2002) quem afirma que a concepção da cópia implica, necessariamente, o reconhecimento de que existe um original que lhe é precedente e melhor. No conceito do autor, essa análise é psicológica e, na verdade, não possui relações com a qualidade daquilo que é considerado cópia. O problema, explica o autor, é de outra natureza, pois deveria suscitar a discussão a respeito dos constrangimentos que impediram que se produzissem originais, caso estes existissem. Assim, o fato de se verificar a superação da cópia teria mais importância, entre nós, porque marcaria o início do desenvolvimento de nossa consciência projetual do que pela inovação estética que pudesse proporcionar.

Apesar de, intelectualmente, ser possível aderir a essa linha de raciocínio, entende-se que essa reflexão não teria sido compartilhada pela maioria da população que apenas consumiam os tecidos produzidos, seus discursos e o tipo de sociabilidade que eles proporcionavam. As provas do progresso, para serem compreendidas, deveriam estar estampadas nos tecidos originais que, para tal, necessitavam ser identitários, requisito que alinhava a criação ao discurso do nacionalismo, para o qual, em nosso país, a questão da identidade foi um problema importante e tema reincidentemente tratado.

Sendo o nacionalismo argumento e justificativa para a criação de novas estampas e, em si mesmo, o nacionalismo não é um objeto material no mundo real, as estampas produzidas ao longo do período abarcado pela pesquisa e que intencionavam portar tal significado, gozaram de certa liberdade compositiva, pois, na verdade, em raríssimas ocasiões (mas não inexistentes), pôde-se notar algum apelo simbólico, como utilizar o verde e o amarelo na estamparia, por exemplo. Prova disso é que a pesquisa realizada revelou inúmeras padronagens, formas, estilos, composições e até mesmo temas associados ao sentido da brasilidade, tornando impossível apontar a existência, por menor que seja, de uma predominância.

Apesar da variedade visual, o discurso mais enfatizado associava as estampas brasileiras à nossa condição tropical. Essa ideia pode ter se firmado facilmente, uma vez que tem suas origens em uma concepção filosófica que explica a existência de uma linguagem brasileira (notadamente artística) que se constituiu por meio de uma relação (nova, nesse contexto) entre o brasileiro e a sua natureza, contribuindo para o estabelecimento de uma cultura nacional. Esse entendimento era estrategicamente relevante tanto no Brasil quanto no exterior, já que, como afirmou Pedrosa (1998, p. 280), “tudo o que indique primitivismo, romantismo, selvagismo, isto é, no fundo, exotismo” tinha muito mais interesse e era desejado pelos estrangeiros. Pode-se acrescentar que, como imagem, todo o universo de formas e cores associados a esses conceitos também desfrutava de grande apelo midiático.

O que se entende, contudo, é que as características plásticas associadas à estamparia brasileira produzida nas indústrias, embora muito similares às suas concorrentes estrangeiras, puderam coincidir com um discurso sobre a originalidade brasileira muito bem planejado. A ideia parece ter sido muito bem aceita, tornando-se verdade aparentemente indiscutível.

Percebendo, finalmente, que a conexão entre os ideais difundidos e os produtos industriais foi bem mais eficiente do ponto de vista discursivo do que o que pôde comprovar a investigação acerca do processo de trabalho e dos resultados práticos da indústria, postula-se que isso se deva ao fato do desconhecimento, por parte dos industriais e do governo (este como responsável pela educação formal e profissional no país), dos benefícios do projeto para o desenvolvimento industrial da nação. Assim, se a análise dos resultados permite apontar as fragilidades nos

produtos, do ponto de vista estético e prático, isso não foi devido a uma causa única. Em virtude da inexistência de qualquer raiz artesanal têxtil relevante, somada à inserção do Brasil no sistema industrial têxtil de forma tardia e, ainda, acomodada e protegida comercialmente por possuir, ao longo de muito tempo, um mercado interno consumidor que absorvia a totalidade de sua produção, não se manifestou nesse segmento qualquer estímulo à diferenciação. Quando surgiu a necessidade de diversificar os produtos, não havia uma trajetória artística ou uma história artesanal que sustentasse o projeto. A cópia, portanto, foi a alternativa que parecia mais viável e mostrava-se, à ocasião, como um procedimento justo. Instalada na indústria como a maneira mais rápida e menos arriscada de desenvolver novos produtos, a prática da observação e adaptação de modelos passou a ser considerada como atividade projetual, não se desenvolvendo, naquele tempo, as competências necessárias à inovação nos produtos industriais.

A pesquisa revelou, contudo, que, apesar das fragilidades sígnicas e até mesmo históricas nas quais se basearam os atributos de brasilidade adicionados às estampas brasileiras, por meio da insistência dos discursos convergentes, advindos do governo, da mídia, dos industriais etc., o sentido desejado foi eficientemente disseminado. Não poderia ser diferente, já que, como afirma Meneses (2003), “as imagens não têm sentido em si, imanentes”, de maneira que esta tese dedicou-se a compreender a complexa operação na qual reside a identidade brasileira que, nas imagens, não figura necessariamente aquilo que denota. Afinal, segundo Meneses (2003), as imagens não são evidência da história, são a história.

Fontes e bibliografia

Arquivos e bibliotecas

BIBLIOTECA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL - ABIT, São Paulo.

BIBLIOTECA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES, USP, São Paulo.

BIBLIOTECA DA ESCOLA SENAI ENGENHEIRO ADRIANO JOSÉ MARCHINI, São Paulo.

BIBLIOTECA DA ESCOLA SENAI FRANCISCO MATARAZZO, São Paulo.

BIBLIOTECA DA FACULDADE DA ESCOLA POLITÉCNICA, USP, São Paulo.

BIBLIOTECA DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO, USP, São Paulo.

BIBLIOTECA DA FACULDADE DE ECONOMIA, ADMINISTRAÇÃO E CONTABILIDADE, USP, São Paulo.

BIBLIOTECA DA PINACOTECA DO ESTADO, São Paulo.

BIBLIOTECA DO CENTRO UNIVERSITÁRIO SENAC, São Paulo.

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS, USP, São Paulo.

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE QUÍMICA, USP, São Paulo.

BIBLIOTECA DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, São Paulo.

BIBLIOTECA FLORESTAN FERNANDES, FFLCH-USP, São Paulo.

BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro.

BLYTE HOUSE ARCHIVE, Londres, GB.

BRADFORD TEXTILE ARCHIVE, Bradford, GB.

BRITISH LIBRARY, Londres.

FASHION AND TEXTILE MUSEUM, Londres, GB.

INSTITUTO NACIONAL DE PROPRIEDADE INTELECTUAL – INPI, Rio de Janeiro.

MODA MUSEUM, Londres. GB.

MUSÉE DE L'IMPRESSION SUR ETTOFES, Mulhouse, França.

MUSEU TÊXTIL DÉCIO MASCARENHAS, Caetanópolis (Minas Gerais).

NATIONAL ART LIBRARY, Londres, GB.

V&A MUSEUM, Londres, GB.

WHITWORTH ART GALLER, THE UNIVERSITY OF MANCHESTER, Manchester, GB.

Eventos na área

8° NORTH AMERICAN TEXTILE CONSERVATION CONFERENCE, Oaxaca, México (novembro/2011).

EUROPEAN TEXTILES: FROM RENAISSANCE TO CONTEMPORARY. Londres, GB (setembro-dezembro/2010)

TEXTILE DISTRIBUTION NETWORKS (1700-1945), Wolverhampton, GB (setembro/2010).

COLOURS – EARLY TEXTILE STUDY GROUP, Londres, GB (novembro/2010).

PESQUISAS ACADÊMICAS COM COLEÇÕES DE INDUMENTÁRIA – MUSEU PAULISTA, São Paulo (outubro/2009).

Fontes orais

Gastão Leonidas de Camargo, pessoalmente, 2012.

Paulo Cortez, por email, 2010 e 2011.

Philip Sykas, pessoalmente e por email, 2009, 2010, 2011 e 2012.

Ricardo Valle, por email e por telefone, 2011 e 2012.

Sarah e Catherine Wain, pessoalmente e por email, 2009 e 2010.

Bibliografia

ALENCASTRO, L. F.; RENAUX, M. L. Caras e modos dos migrantes e imigrantes. In: ALENCASTRO, L. F. *História da vida privada no Brasil*. Império: a corte e a modernidade nacional (Vol. 2). São Paulo: Companhia das Letras. P. 291-336, 1997.

ALPERN, Stanley B. What Africans Got for Their Slaves: A Master List of European Trade Goods. In: *History in Africa*, 1995: 5-43.

AMARAL, Aracy; HASTINGS, Kim Mrazek. Stages in the formation of Brazil's Cultural Profile. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 21, Brazil Theme Issue, 1995, p. 8-25.

AMARAL, Aracy. Modernidade e nacionalismo no Brasil. In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 2: Circuitos de art na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 375-381.

AMORIM, Inês. Os poderes urbanos face às mutações económicas: a fábrica de algodão de Aveiro 1769/1778. In: *Revista da Faculdade de Letras: História*. Portugal, v.9, 1992, p. 137-172.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: Oswald de Andrade. Obras completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Rita. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 72-76.

APPADURAI, Arjun. *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. New York: Cambridge, 1986.

ARKWRIGHT, Richard. The history of cotton manufacture. Londres: Fisher, Son & Co., 1835.

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

ATTFIELD, Judy. *Wild things. The material culture of everyday life*. Oxford: Berg, 2000.

BARDI, P. M. [Carta] 6 mai. 1952, São Paulo [para] Dr. Alberto Alves Lima, São Paulo, 1p. Solicita apoio para a realização de evento sobre moda brasileira. Acervo documental do MASP/SP.

_____. [Carta] sd out. 1952b, São Paulo [para] diversos convidados, 1p. Convida para o desfile Moda Brasileira a se realizar em 6 de novembro de 1952 e explica a fundamentação do projeto. Acervo documental do MASP/SP.

_____. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986.

BARLOW, Alfred. *The history and principles of weaving by hand and by power*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1878.

BARRETO, José. O discurso político falsamente atribuído ao Marquês de Pombal. In: *Revista de História das Idéias*. Portugal, V. 4, 1982, p.385-427.

BARROS, S. P. A condição social e indumentária feminina no Brasil-Colônia. *Anais do Museu Histórico Nacional*, VIII, p. 117-154, 1947.

BASTOS, Carlos. *Algodão*. Porto: Edição do Grémio Nacional dos Importadores de Algodão em Rama, 1947.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade. Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990, p. 13-30.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. In: *19&20 - Revista Eletrônica de Arte Brasileira do século XIX e Início do Século XX*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm. Acesso em 05 de abril de 2010.

BLACKWOOD, William. *Calico engraving: a practical text-book for students, designers, and all engaged in the textile industry*. Londres: Charles Griffin and Company, 1913.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BONADIO, Maria Cláudia. 2005. *O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade; Rhodia S.A. 1960-1970*. Tese (Doutorado em História). Campinas: UNICAMP, 2005.

BONADIO, Maria Claudia; GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Alceu Penna e a construção de um estilo Brasileiro: modas e figurinos. In: *Horizontes antropológicos*, Jun 2010, vol.16, no.33, p.145-175.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2004.

BOYDELL, Christine. Free-lance textile design in the 1930s: an improving prospect? In: *Journal of Design History*, 1995, p. 27-42.

_____. *Horrockses Fashions*. Londres: V&A Publishing, 2010.

BRAGA, João. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Disal Editora, 2011.

BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais. A longa duração. In: *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. O conceito de desenvolvimento do ISEB rediscutido. In: *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 47, n.1, p. 49-84, 2004.

BRUST, M. Corpo submisso, corpo produtivo: os jesuítas e a doutrinação dos indígenas nos séculos XVI e XVII. In: *Revista Aulas*, 4, 2007, s/p.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2003.

CANABRAVA, A. P. *O algodão em São Paulo: 1861 - 1875*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

_____. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm. Acesso em 10/04/2010.

CARRARA Jr., Ernesto; CARDOSO, Helio Meirelles. *A indústria química e o desenvolvimento do Brasil 1500-1889*. São Paulo: Metalivros, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CERNESSON, M. L. *Grammaire élémentaire du dessin*. Ouvrage destine a l'enseignement méthodique et progressif du dessin appliqué aux arts. Première partie. Dessin linéaire. Paris: Société Centrale des Architectes, Oeuvres de M. César Daly, 1881.

CONRAN, Terence. *Printed textile design*. Londres, Nova Iorque: The Studio Limited, 1957.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. O ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do Museu D. João VI (Dissertação de Mestrado em Artes). Campinas: UNICAMP, 2004.

CÔRTEZ, Norma. Anti-mímesis: despojamento, diálogo e democracia. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 2003, p. 91-109.

CUNHA, Luiz Antônio. *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

DAY, Lewis Foreman. *The anatomy of pattern*. Londres: s/e, 1897.

DE MASI, Domênico. *A emoção e a regra: os grupos criativos da Europa de 1850 a 1950*. São Paulo: José Olympio, 1997.

DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1979.

DELAMARE, François; GUINEAU, Bernard. *Colour. Making and using dyes and pigments*. Londres: Thames and Hudson, 2009.

DELSON, Roberta Marx. *The origin of Brazil's textile industry: an overview*. National overview Brazil, Textile conference IISH, 11-13 Nov. 2004. Disponível em www.iisg.nl/research/textilenational.php. Acessado em 22/12/2007.

DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. In: *Anais do Museu Paulista História e Cultura Material*, jul/dez. de 2006, p. 301-313.

_____. How will we get our workers? A comparative discussion of ethnicity and migration of global textile workers. In: *Comparative paper Ethnicity/Migration, Textile conference*. IISH, 2004b.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DORFLES, Gillo. *O design industrial e a sua estética*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

DRESSER, Christopher. *Modern ornamentation*. London: Batsford, 1886.

DUBUISSON, Sophie; HENNION, Antoine. *Le design: l'objet dans l'usage*. Paris: École des Mines de Paris, 1996.

DURAND, José Carlos. *Moda, luxo e economia*. São Paulo: Babel Cultural, 1988.

EDWARDS, Clive. *How to read pattern*. A crash course in textile design. Londres: Herbert Press, 2009.

FERRARA, Lucrecia D. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2002.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra. Introdução à bibliologia brasileira*. São Paulo: Edusp, 1994.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Ofícios, manufaturas e comércio. In: SZMRECSÁNYI, Tamás. *História econômica do período colonial*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial de São Paulo, Editora Hucitec, 2002, p. 173-194.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo. Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

GALLOWAY, Francesca. *Twentieth century textiles*. Londres: Francesca Galloway, 2007.

GAMA, José Saldanha de. *Estudos sobre a quarta Exposição Nacional de 1875*. Rio de Janeiro: Typ. Central de Brown e Evaristo, 1876.

GARCIA, Miliandre. *A questão da cultura popular*. As políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: *Revista Brasileira de História* [online]. 2004, vol.24, n.47, p. 127-162.

GARCIA, Carol. *Imagens errantes*. Ambiguidade, resistência e cultura de moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

GARRY, L. S. *Textile markets of Brazil*. Washington D. C.: Department of Commerce. Bureau of Foreign and Domestic Commerce, 1920.

GEKAS, Athanasios. *A global history of Ottoman cotton textiles 1600-1850*. Firenze: European University Institute, 2007.

GINSBURG, Madeleine. *La historia de los textiles*. Madri: LIBSA, 1993.

GLAZIER, Richard. *A manual of historic ornament; treating upon the evolution, tradition, and development of architecture & the applied arts*. Prepared for the use of students and craftsmen by Richard Glazier. Londres, Nova Iorque: B. T. Batsford, 1923.

GLEINIGER, Andrea; VRACHLIOTIS, Gleiniger. *Pattern. Ornament, Structure and Behaviour*. In the book series: Context Architecture. Basel: Birkhauser Publisher, 2009.

GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista* (Tese de Doutorado em História). Campinas: IFCH-UNICAMP, 2004.

GOMBRICH, Ernest. *El sentido de orden*. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

GONTIJO, S., & CÂMARA, J. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GRAHAM CLARK, W. A. *Cotton goods in Latin America*. Part II. Brazil, Colombia, and Venezuela. Washington: Government Printing Office, 1910.

GRAHAN, Richard. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil. 1850-1914*. São Paulo: Brasiliense, 1973.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário. Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUELF, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima*. Estética e ideologia na década de vinte. São Paulo: IEB/USP, 1987.

HARDEN, Rosemary; TURNEY, Joy. *Floral frocks*. A celebration of the floral printed dress from 1900 to the present day. Voodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club, 2007.

HARRIS, Jennifer. *Classic textile designs*. Londres: Portland House, 1989.

_____. *5000 years of textiles*. Londres: British Museum Press, 2004.

HENDERSON, James. *A history of the Brazil*. Comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal inhabitants. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1821.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- HOLLEN, Norma; SADDLER, Jane. *Introducción a los textiles*. México (DF): Editorial Limusa, 1994.
- JACKSON, Lesley. *20th Century pattern design*. Textile & wallpaper pionners. Londres: Octopus Publishing Group Ltd., 2002.
- JANUÁRIO, Erlaine Aparecida. Os tecidos e sua função nas Minas Gerais colonial. In: *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista, 2006, p. 178-181.
- JENKINS, David. Textile History: 40 years. In: *Textile History*. V. 39, n. 1, maio/ 2008, p. 4-15.
- JERSTORP, K.; KOLMARK, E. *The textile design book. Understanding and creating patterns using texture, shape, and color*. Londres: A & C Black Ltd., 2000.
- KELLER, Paulo Fernandes. *Fábrica & Vila Operária*. A vida cotidiana dos operários têxteis em Paracambi/RJ. Engenheiro Paulo de Frontini (RJ): Solon Ribeiro, 1997.
- KEYSER, B. W. Ornament as idea: indirect imitation of nature in the design reform movement. In: *Journal of design history*, 11 (2), 1998, p. 127-144.
- KLUCK, Eleanor; Henry. The printed fabric. In: *Everyday Art Quarterly*. Summer/ 1949, p. 6-10.
- KUHLMANN JÚNIOR, Moysés. *As grandes festas didáticas. A educação brasileira e as exposições internacionais (1862-1922)*. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001.
- LAMOITIER, Paul. *La décoration des tissus. Principalement des tissus d'habillement par le tissage, l'impression, la broderie*. Paris: Chez Ch. Béranger, 1908.
- LAPA, José Roberto do Amaral. O interior da estrutura. In: *História econômica do período colonial*. In: SZMRECSÁNYI, Tamás. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial de São Paulo, Editora Hucitec, 2002, p. 163-172.
- LE GOFF, Jacques. *História Memória*. São Paulo: UNICAMP, 1994.
- LEITAO, Débora Kriskhe. Nós, os outros. Construção do exótico e o consumo de moda brasileira na França. In: *Horizontes antropológicos*. [online]. 2007, vol.13, n.28, pp. 203-230.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

LEWIS, Ethel. *The romance of textiles. The story of design in weaving*. Londres: Macmillan, 1953.

LIBBY, Douglas Cole. Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII: novas evidências de Minas Gerais. In: *Estudos Econômicos*. Nº 27, jan-abr/1997, p. 97-125.

_____. Protoindustrialização em uma sociedade escravista: o caso de Minas Gerais. In: *História econômica da Independência e do Império*. In: SZMRECSÁNYI, Tamás. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial de São Paulo, Editora Hucitec, 2002, p. 237-280.

LIMA, Heitor Ferreira. *Formação industrial do Brasil. Período colonial*. Rio de Janeiro: Editora Fundo Universal de Cultura, 1961.

LIMA, Solange Ferraz. O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?). In: *Anais do Museu Paulista História e Cultura Material*, jan./jun. de 2008, p. 151-199.

LÖBACH, Bernd. *Desenho industrial. Bases para configuração dos produtos*. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

LOUREIRO, Felipe Pereira. *Nos fios de uma trama esquecida: a indústria têxtil paulista nas décadas pós-depressão (1929-1950)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História Econômica). São Paulo: FFLCH, 2006.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

LUSSIER, Suzanne. *Art Deco fashion*. Londres: V&A Publishing, 2003.

MADUREIRA, Nuno Luis. *História do trabalho e das ocupações*. Volume I - A indústria têxtil. Lisboa: Editorial Celta, 2001.

MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda. Um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: SENAC, 2007.

MARTINS, Mônica de Souza. *Entre a cruz e o capital: as corporações de ofícios no Rio de Janeiro após a chegada da família Real (1808-1824)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

MASCARENHAS, Geraldo Magalhães. *Centenário da Fábrica do Cedro. Histórico 1872 - 1972*. Belo Horizonte: Companhia Cedro e Cachoeira, 1972.

MELLÃO, Renata; IMBRIOSI, Renato; KUBRUSLY, Maria Emília. *Que chita bacana*. São Paulo: A Casa Museu do Objeto Brasileiro, 2005.

MELLER, Susan; ELFFERS, Joost. *Textile designs*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

MELLO [E SOUZA], Gilda Rocha de. *A moda no século XIX. Ensaio de sociologia estética*. São Paulo: Tese de doutoramento em sociologia. FFCL-USP, 1950.

MELLO, Maria Regina Ciparrone. *A industrialização do algodão em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MELO, Maria Cristina Pereira de. *O bater dos panos*. São Luís: SIOGE, 1990.

MENDES, Valerie; HINCHCLIFFE, Frances; YAPP, Patrick. *Ascher. Zika and Lida Ascher; fabric, art, fashion*. Londres: V&A Publishing, 1987.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

_____. Rumo a uma "história visual". In: MARTINS, J; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 33-56.

MICELI, Sergio. A família Gomide-Graz: artistas-decoradores de elite. In: MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 180-190.

MILLER, Lesley. Extramuros/intramuros: universidades, museus e a história do têxtil. In: *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo, 2006, p. 24-31.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*. Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. Modernismo revisitado. In: *Revista Estudos Históricos*, 1988, 2 ed.: 220-238.

MORALES, Ana Luiza; BASTO, Angela Lemos; AQUINO, Patrícia de. *A indústria têxtil e o designer: a necessidade de uma relação* (Trabalho de Conclusão de Curso). Rio de Janeiro: ESDI, 1971.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. Pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008.

MOTTA, Flávio. *Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil*. São Paulo: FAUUSP, 1957.

NEIRA, Luz García. O design têxtil no Brasil em três tempos. Um estudo exploratório. In: *Anais do 8º P&D*. São Paulo: SENAC, 2008.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. *Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita*. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PARRY, Linda. *Textiles of the Arts and Crafts Movement*. Londres: Thames and Hudson, 1990.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. *Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 1998.
- _____. *Tecidos no Brasil: um hiato*. (Tese de Doutorado em Ciências da Informação). São Paulo: ECA/USP, 2004.
- PEARSE, Arno. *Brazilian cotton*. Report of de journey of the international cotton mission. Manchester: Hudson & Kearns, Ltd., 1922.
- PEDREIRA, Jorge Miguel Viana. Indústria e negócio: a estamparia da região de Lisboa, 1780-1880. In: *Análise Social. São Paulo*, v. XXVI, 1991, p. 537-559.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.
- PEIXOTO, Fernanda. Diálogo interessantíssimo: Roger Bastide e o modernismo. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 14, n. 40 (junho 1999): 93-109.
- PERCIVAL, Maclver. *The chintz book*. Londres: William Heinemann, 1923.
- PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da Arquitetura Brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. In: *19&20*. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_sgp.htm>. Acesso em 10.jan.2010.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. De William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- PLAZA, Julio. *A Imagem digital*. Crise dos sistemas de representação. (Tese de Livre Docência). São Paulo: ECA-USP, 1991.
- POMPAS, R. *Textile design*. Ricerca, elaborazione, progetto. Milano: HOEPLI, 1994.
- PRADO JÚNIOR, Cario. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

REATH, N. A. Printed fabrics. In: *Bulletin of the Pennsylvania Museum*. Nº 95, maio/1925, p. 143-153.

REDGRAVE, Richard. *South Kensington Museum art handbooks*. Nº 6 – Manual of design. Londres: Chapman and Hall, 1880.

REIS, Elisa Maria. O Estado Nacional como ideologia: o caso brasileiro. In: *Revista Estudos Históricos*, América do Norte, 1, dec. 1988. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2166>. Acesso em: 14 Mar. 2010.

RENAU, Nicole. *L'Étoffe au fil des civilisations*. Aix-en-Provence, França: Édisud, 2000.

REZENDE, Livia. *Do projeto gráfico e ideológico*. A impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2003.

RIBEIRO, Maria Alice Rosa. *Condições de trabalho na indústria têxtil paulista*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1988.

RIEGL, Alois. *Problemas de estilo*. Fundamentos de una historia de la ornamentacion. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

ROBINSON, Stuart. *A history of printed textiles*. Londres: Studio Vista, 1979.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. Nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. São Paulo: Rocco, 2000.

_____. *A cultura das aparências*. Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

ROITER, Márcio Alves. A influência Marajoara no Art Déco brasileiro. In: *Revista UFG*, ano XII, nº 8, julho/2010.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Patrícia. *Coleção Rhodia Arte e Design de Moda nos anos sessenta no Brasil* (Tese de Doutorado). Campinas: IFCH-UNICAMP, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. Imagem pré-fotográfica-pós. In: *Revista Imagens*, UNICAMP, v. 3, p. 34-40, 1994.

SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical*. Los médios en la literatura y el arte en América Latina. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Verbuert, 2004.

SCHMIECHEN, James A. Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of

Design in Nineteenth-Century Britain. In: *Design Issues*, Vol. 6, No. 2 (Spring, 1990), p. 58-69.

SCHOESER, Mary. *Fabrics and wallpaper twentieth-century design*. Nova Iorque: E.P. Dutton, 1986.

_____. *World textiles. A concise history*. Londres: Thames & Hudson, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. Rego Monteiro, antropófago? In: MARTINS FILHO, Plínio; TENÓRIO, Waldecy (Orgs.). *João Alexandre Barbosa. O leitor insone*. São Paulo: EDUSP, 2007, p. 277-292.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 29-48.

_____. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2007, p. 11-31.

SEIXAS, Cristina de Araujo. *A questão da cópia e da interpretação do contexto da produção de moda da Casa Canadá, no Rio de Janeiro da década de 50* (Dissertação de Mestrado em Design). Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2002.

SEMPER, Gottfried. *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*. Manuale per tenici, artisti e amatori. Roma-Bari: Laterza & Figli, 1992.

SILVA, Garacilda Alves de Azevedo. *Bangu 100 anos, a fábrica e o bairro*. Rio de Janeiro: Sabiá Produções Artísticas, 1989.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 45, p. 2007, p. 87-106.

SLOBODA, Stacey. The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design. In: *Journal of Design History*, 2008, p. 223-236.

SOARES, Luiz Carlos. A indústria na sociedade escravista: as origens do crescimento manufatureiro na região fluminense em meados do século XIX (1840-1860). In: SZMRECSÁNYI, Tamás; LAPA, José Roberto do Amaral. *História econômica da Independência e do Império*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial de São Paulo, Editora Hucitec, 2002, p. 281-306.

SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor*. Manuel de Araújo Porto Alegre (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2000.

- SCHMIECHEN, 1990STOREY, Joyce. *Manual of textile printing*. Londres: Thames & Hudson, 1974.
- STEVENS, Crosby; SCHOESER, Mary. *The Brodsworth Hall. Chintz*. Londres: English Heritage, 2003.
- STOREY, Joyce. *Manual of textile printing*. Londres: Thames & Hudson, 1974.
- SYKAS, Philip. *The secret life of textiles*. Six pattern book archives in North West England. Manchester: Bolton Museums, Art Gallery and Aquarium, 2005.
- _____. *Identifying Printed Textiles in Dress 1740-1890*. Londres: DATS, 2007.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- TERRAROLI, Valerio. *Skira Dictionary of Modern Decorative Arts 1851-1942*. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- THOMAS, Parakunnel. The beginnings of calico-printing in England. In: *The English historical review*. Nº 154, abril/1924, p. 206-216.
- TOMAIM, Cássio dos Santos. *Janela da alma*. Cinejornal e o Estado Novo. Fragmentos de um discurso totalitário (Dissertação de mestrado). Franca (SP): UNESP, 2004.
- TRILLING, James. *The language of ornament*. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- _____. *Ornament*. A modern perspective. Seattle, WA: University of Washington Press, 2003.
- TRINDADE FERREIRA, Maria Augusta. *Lenços e colchas de chita de Alcobaça*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- UDALE, J. *Textiles and fashion*. Londres: Thames & Hudson, 2008.
- VALLE, Arthur . Repertórios ornamentais e identidades no Brasil da 1ª República. In: *XIII Encontro de História Anpuh-Rio*, 2008, Rio de Janeiro (Anais eletrônicos). Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2008, v. 1.
- VELLOSO, M. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: *Revista Estudos Históricos*, v. 6, nº 11, 1993. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1952>. Acesso em: 01/04/2010.
- VERSIANI, Flavio; SUZIGAN, Wilson. *O processo brasileiro de industrialização: uma visão geral*. Brasília: UnB, 1990.

VÖLKER, Angela. *Textiles of the Wiener Werkstätte 1910-1932*. Londres: Thames & Hudson, 1994.

WAIN, Sarah. *An investigation into an engraver's life* (Trabalho de Conclusão de Curso). Manchester: Manchester Metropolitan University, 2003.

WEID, Elisabeth von der, e Ana Marta Rodrigues Bastos. *O fio da meada. Estratégia de expansão de uma indústria têxtil. Companhia América Fabril 1878-1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Confederação Nacional da Indústria, 1986.

_____. *Fontes documentais para a história de empresas têxteis no Rio de Janeiro: estudo de um caso*. Rio de Janeiro: FCRB, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WHEELER, William. *Tessuti stampati*. Milano: EdiCart, 1999.

WOODHEAD, Kate. La reacción del artista 1880-1939. In: GINSBURG, Madeleine (Org.). *La historia de los textiles*. Madrid: LIBSA, 1993.

WORNUN, R. N. *The exhibition as a lesson in taste*. I***-XXII***, 1852.

YASINSKAYA, I. *Soviet textile design of the revolutionary period*. Londres: Thames & Hudson, 1983.

Periódicos e revistas consultados e utilizados na pesquisa

FOLHA DE SÃO PAULO e FOLHA DA MANHÃ. São Paulo. Acervo on-line disponível em <http://acervo.folha.com.br>.

REVISTA JOIA (nº. 5, nº. 9, nº. 10, nº. 13, 1958; nº. 145, 1965; nº. 156, 1966) Rio de Janeiro: Bloch Editores.

REVISTA A CIGARRA (nº. 9, 1959; nº. 53, 1967). Rio de Janeiro: Empresa Gráfica O Cruzeiro.

REVISTA CRUZEIRO (nº. 5, 1970). Rio de Janeiro: Empresa Gráfica O Cruzeiro.

ALMANAQUE LAEMMERT. Rio de Janeiro. Acervo on-line disponível em www.bn.br.

REVISTA HABITAT (nº. 9, 1952; nº. 11, 1953). São Paulo.

REVISTA MANCHETE (1960, 1962, 1968, 1970, 1974). Rio de Janeiro: Bloch Editores.

REVISTA MANEQUIM (números avulsos de 1970 a 1979). São Paulo: Editora Abril.

REVISTA TÊXTEL (1931-1970). São Paulo.

Catálogos e folhetos

ANTONIO GOMIDE. Quatro décadas de modernidade. *Catálogo da exposição*. São Paulo, Galeria Dan, outubro/novembro de 2001.

ANTONIO GOMIDE. Entre duas guerras e a Revolução de 32. *Catálogo da Exposição*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, de 26 de setembro a 10 de novembro de 1992.

CIBA REVIEW 125. Roller printing. *Ciba Review* 11 (Março, 1958): 2-32.

ELISEU VISCONTI E A ARTE DECORATIVA. Uma exposição organizada por Irma Arestizabal. *Catálogo de exposição*. Rio de Janeiro, Centro Cultural da PUC-RJ, de 16 de agosto a 17 de setembro de 1983.

Filmografia

NINGUÉM SABE O DURO QUE DEI. Direção: Cláudio Manoel e outros. Documentário. Brasil, 2008, 1 filme (86 min.).

ZUZU ANGEL. Direção: Sérgio Rezende. Intérprete: Patrícia Pillar e outros. Warner Bros, 2006. 1 filme (103 min.).