

Design de moda no Brasil: a aventura dos anos sessenta

Patricia Sant'Anna¹

Resumo: A década de 60 é um destacado período para o Design brasileiro, no caso em específico do design de vestuário temos como exemplo as roupas produzidas pela Rhodia para os seus *desfiles-show*. A Rhodia juntou as forças das artes ao seu poderio como empresa química-têxtil internacional e produziu talvez os mais relevantes vestuários de moda até então feitos no país. A presente comunicação pretende demonstrar o contexto artístico-cultural dos anos sessenta e como os artistas transitavam entre arte e design.

Palavras-chaves: design de vestuário – arte e design – moda

A pesquisa sobre a história da moda no Brasil começa a ser escrita a diversas mãos, com contribuições de todo o país². Neste texto procuraremos apresentar uma pequena contribuição a esta história, oferecendo algumas interpretações sobre o contexto da moda produzida nos anos sessenta, mais especificamente a relação dos artistas que trabalharam junto a Rhodia como peças de um processo criativo maior denominado *desfiles-show Rhodia*³. A tentativa deste texto é perceber algumas motivações que levam artistas plásticos de diferentes frentes a atuarem e contribuírem junto ao universo do design de vestuário no Brasil. Essa participação de artistas foi profícua e transformadora tanto do ponto de vista de uma formação do design voltado à moda no Brasil – desenvolvendo uma linguagem de moda nacional que não fosse dissonante das falas internacionais –, bem como uma nova forma de encarar a produção de vestuário nacional, mais industrial e com pressupostos mais modernizantes.

A década de sessenta é um momento *sui generis* na produção do design nacional, pois as questões envolvendo a relação *arte e técnica* eram amplamente discutidas e exercidas por uma grande quantidade de artistas

¹ Doutoranda em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, com o projeto: *Coleção Rhodia do MASP: um estudo sobre o design no Brasil na década de sessenta*. Bolsista FAPESP e professora de Arte Moderna e Contemporânea no Instituto Europeo di Design (IED São Paulo).

² Ver mais sobre o assunto no texto *Moda nos anos 60: desafios metodológicos* (SANT'ANNA, 2006), onde apresento uma breve colocação sobre a historiografia do design e da moda produzida no Brasil.

³ Os *desfiles-show* são desfiles organizados pela *Rhodia* para a promoção do filamento sintético em roupas ligadas à última tendência de moda internacional. Estes eventos eram feitos na FENIT. A partir de 1959 esta feira é organizada por Livio Rangan, pois a mesma é assumida como investimento de marketing pela Rhodia, em conjunto com seu criador original Caio de Alcântara Machado. Ver mais sobre os *desfiles-show* in BONADIO, 2005.

plásticos, arquitetos e designers. Neste período todos os campos do design passaram por transformações profundas, devido às experimentações e questionamentos que todas as manifestações artísticas atravessavam. Por isso, do design de interiores ao *fashion* design, passando pelo design industrial, gráfico e pela publicidade, nada no Brasil permaneceu incólume aos debates sobre os limites da produção artística.

Os artistas envolvidos na produção dos vestuários da Rhodia estavam inseridos não só no mundo das artes nacional e internacional, mas em um contexto mais amplo sobre a produção do design no país. Isto porque a relação estabelecida entre artistas e a Rhodia não eram exclusivas, estes profissionais das artes atuavam em várias frentes artísticas e do design. Porém, ressaltamos que a atuação dos artistas tinha alcances mais amplos e que suas buscas eram basicamente se libertarem de tradições não-modernas. Para compreender tal empreitada temos que apresentar o contexto do universo artístico e do design nacional, por isso, adentramos em colocações a respeito do design mobiliário, das artes gráficas, da relação entre o designer e as grandes empresas (nacionais e internacionais), bem como apontaremos através de uma apresentação sumária sobre o grupo Rex, quais eram alguns dos debates que fervilhavam nas rodas de artistas deste período. Este breve panorama servirá para refletirmos a respeito do momento em que a Rhodia investia nos artistas que trabalhavam em seus desfiles. Este exercício pode já nos apontar as primeiras motivações que levaram artistas e designers não só a concordarem com a empreitada dessa empresa, mas justificarem (tanto a si próprios quanto socialmente) a disponibilização de seus potenciais criativos para um objetivo inicialmente publicitário.

Para a melhor compreensão deste universo contextual de onde a coleção Rhodia se situa, adentremos rapidamente em outras esferas dos anos sessenta. Esta década provinha de uma conformação política de pós-guerra que trazia em seu bojo tanto uma expansão do parque industrial do país, bem como uma política nacionalista bastante forte. Ao mesmo tempo em que se consolidou o sistema de consumo baseado em uma política de obsolescência programada, isto é, “... *fabricar produtos projetados para funcionar por um tempo limitado*” (DENIS, 2000: 151). Portanto, mesmo que a tecnologia já permitisse criar objetos que poderiam durar muito, esse não era o interesse das

empresas, já que a intenção era incitar o consumo. Percebemos claramente que o ritmo de produção (e provavelmente de desenvolvimento dos produtos) já estava seguindo o ritmo da moda.

Artisticamente e culturalmente a década de 60 foi efervescente, contribuindo de maneira criativa e transformadora para as concepções artísticas regentes no mundo ocidental até então. No Brasil vivíamos uma ditadura militar fortemente baseada em pressupostos da direita, ao mesmo tempo em que a produção cultural era hegemonicamente ligada ao ideário *gauche*. Uma realidade de conflitos e tensão era o panorama, já que os artistas a todo o momento se viam não só tolhidos pela censura, mas por dilemas ético-estéticos de adentrarem ou não no sistema da indústria cultural ou produzir *para* e *no* sistema marginal. É neste ambiente bastante específico que temos uma série de quebras de limites tradicionais das artes. Na música temos talvez o mais claro cenário desta realidade rachada entre valores bastante díspares, pois na mesma década temos a Bossa Nova⁴ e a Jovem Guarda, a primeira com transparente simpatia ao universo da esquerda cultural e a segunda com seu distante posicionamento em relação a essa. Ao final da mesma década temos o movimento tropicalista que juntava referências populares a influências internacionalizantes como o rock e a experimentações da música erudita contemporânea⁵. Temos também as atividades teatrais e cinematográficas das mais relevantes e que quebraram radicalmente os valores e contextos artísticos vigentes, como o Cinema Novo, o Teatro Arena e o Teatro Oficina.

Nas Artes Plásticas notamos importantes movimentações ligadas às multiplicidades dos meios expressivos e suportes, ao mesmo tempo em que há um retorno a figuração. A década inicia-se com trabalhos e grupos envolvidos com a abstração (geométrica e informal)⁶ e que lentamente vão avançando em temáticas ligadas a novas experimentações plásticas como a Nova Figuração, o PopCreto, entre outras. Em especial Hélio Oiticica e sua arte que dissolveu

⁴ Esta já consumida pela televisão no programa da TV Record *O fino da bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues.

⁵ Exponentes do Tropicalismo que se relacionaram com os eventos da Rhodia são os Mutantes e maestro Rogério Duprat.

⁶ Na abstração geométrica (entre concretos e neoconcretos) podemos destacar: Samsor Flexor, Alfredo Volpi, Luis Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Hércules Barsotti, Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros. E na abstração lírica ou informal: Manabu Mabe, Antônio Bandeira, Flávio Shiró, Tikashi Fukushima etc. Vários com participações importantes na produção de design no Brasil.

os limites formais, por exemplo, a cor toma conta do espaço em movimentos corporais somente realizados por passistas de escolas de samba: os *Parangolés*. Estes trazem questões internas das artes para o universo popular dos morros cariocas, junta a um só tempo problemas da linguagem pictórica com a arte do povo.

Do ponto de vista do design podemos colocar que o estilo que regia o início dos anos sessenta segue as tendências funcionalistas do design e arquitetura modernas – o Estilo Internacional⁷. Esta disposição dos padrões de design com ideários modernistas também são embrenhados de valorizações simbólicas como a idéia do *'good design'*. No Brasil percebemos uma absorção mais branda desses valores vinculados ao desenho-de-produto, pois, entre outros motivos, tratava-se de uma produção que foi consumida no Brasil pela elite, sobretudo a mais intelectualizada. Porém, de alguma maneira, a confecção de mobiliário e objetos, o design gráfico, a moda, o paisagismo (etc.) nacionais, procuravam uma tônica própria, uma linguagem que fosse interpretada, lida, enfim, reconhecida interna e externamente como própria do Brasil.

O país vivia um contexto político-econômico-social que estava distante do dinamismo europeu ou norte-americano. Isto, no entanto, não impedia, por exemplo, que no ambiente gráfico, o movimento em direção às inovações da linguagem moderna adentrasse claramente no ambiente criativo. Como podemos perceber nas capas de discos feitas por Joselito e Mafra, César G. Villela, ou os livros da editora *Civilização Brasileira* com tratamentos de Eugênio Hirsch, diagramações de Roberto Pontual ou a revista *Senhor* e as atuações de Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Michel Burton entre outros. No âmbito dos cartazes podemos destacar Antonio Maluf e Geraldo de Barros, Willys de Castro fazendo publicidade, Hércules Barsotti e Alfredo Volpi desenvolvendo estampas – junto com muito destes artistas anteriormente citados – para a Rhodia. Ainda traçando o contexto mais amplo do design temos a *Forminform* um dos primeiros escritórios de design do Brasil (fundado

⁷ A idéia inicial de um design no Estilo Internacional é a de criar formas funcionais, estas promoveriam um repertório que seriam facilmente internacionais. A crença que isto diminuiria as diferenças e desigualdades era ponto primordial para os arquitetos e designers envolvidos, pois acreditavam que gerariam uma sociedade mais justa e/ou mais igualitária. Geraria também uma forma de pensar um produto que fosse mais eficiente e barato de se fabricar, conseqüentemente democratizando o mesmo. O que, de certa maneira, aproximou esse ideário das idéias da esquerda. Porém, a ironia foi que essa forma *eficiente* de pensar os mobiliários e os equipamentos cotidianos agradou também às grandes corporações como IBM, Olivetti etc.

em 1958) que tinha como sócios Alexandre Wollner, Geraldo de Barros, Rubem Martins e Renato Macedo. Os projetos de identidades visuais criados por Wollner, ainda na década de 50 para a *Coqueiro* e *Metal Leve*, tornaram-se clássicos⁸.

Centrando-se na temática do mobiliário, as iniciativas nesse campo estão claramente ligadas ao ato de mobiliar e equipar as primeiras construções arquitetônicas modernas, quase todas vinculadas a encomendas estatais. No entanto, seguiu-se a esse primeiro momento uma série de empreendimentos – em sua maioria pequenos – onde importantes nomes da arquitetura, design e artes plásticas⁹ trabalharam com a produção – nem sempre industrial – de um design de mobiliário moderno e nacional. Esta produção de mobiliário rejeitava os padrões tradicionais da mobília nacional e deixava-se tomar pela febre de modernidade do período Juscelino Kubitschek (1955-1960). Esta produção ainda era pequena, sendo fornecida para poucas lojas e/ou feitas sob encomenda para alguma empresa¹⁰.

Lancemos um olhar mais atento a uma empresa de design de mobiliário, a *Unilabor*, pois esta tem como integrante um importante artista plástico de tendências concretas, Geraldo de Barros. A *Unilabor* foi uma cooperativa que juntou uma série de diferentes profissionais sob a batuta do frei dominicano João Batista Pereira dos Santos. Neste ambiente de trabalho Geraldo de Barros descobriu uma possibilidade de expressão que não utilizava pincel e tela, mas sim madeira, ferro e metais. Eram estes os materiais que o ajudavam a demonstrar-se artisticamente através do design industrial, criando objetos úteis e mobiliários. Inicialmente fazendo projetos sob medida, aos poucos a *Unilabor* abandonou esse posicionamento exclusivista e criou estoques possibilitando ao cliente escolher entre os modelos disponíveis.

Desta experiência surgiu em Geraldo de Barros a questão da modulação, por um lado como ponto para conceber a produção de móveis e baixar custos, por outro como elemento plástico a se refletir “... *uma espécie de*

⁸ Outro importante designer da área gráfica é Aloísio Magalhães, autor de uma série de projetos de identidade visual que até hoje são marcantes em nosso cotidiano como a da *Fundação Bienal de São Paulo*, *Universidade de Brasília*, *Petrobrás* entre tantas outras. Projetou ainda cédulas de dinheiro de 1968 a 78 para a Casa da Moeda do Brasil, talvez, como bem aponta Rafael Cardoso Denis, seja um dos primeiros designers brasileiro a realizar seu potencial plenamente.

⁹ Geraldo de Barros, Henrique Mindlin, Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, Rino Levi etc. (SANTOS, 1995).

¹⁰ Destacamos que houve iniciativas louváveis como das empresas paulistas que deram soluções criativas e industriais para se fazer móveis modernos no Brasil já nos anos 50 como a *Móveis Z*, *Pontes & Cia Ltda.*, *Ambiente Indústria e Comércio de Móveis S.A.*, *Móveis Branco & Preto*, *L'Atelier Móveis* e a *Unilabor Indústria de Artefatos de Ferro e Madeira Ltda.* (SANTOS, 1995).

*jogo de armar: desenvolver um mínimo de peças e o maior número possível de combinações*¹¹. Isto significa que ao mesmo tempo em que surgia a idéia de modulação dos móveis para o *designer* Geraldo de Barros, para o *artista* emergia a série “*Dados*” (coleção *Acervos Artísticos* da Unicamp). Este mesmo artista-designer participou também da fundação da *Hobjeto* (em 1964) importante indústria de móveis que em sua primeira loja (em 1966) abriu não só o seu *show-room*, mas também a *Rex Gallery & Sons* importantíssima ‘galeria de arte’¹² paulistana responsável por abrigar as primeiras manifestações de art pop produzidas por Wesley Duke Lee e Nelson Leirner. Nesta breve colocação da trajetória de Geraldo de Barros percebemos que suas questões plásticas, iniciadas no concretismo, dialogam francamente com as possibilidades que o design industrial lhe proporcionava, a ponto de desenvolver questionamentos advindos dessa experiência. Porém, esta produção dentro do universo do design, não distancia o artista de abrir espaço e continuar participando ativamente do contexto artístico paulistano. Este posicionamento era compartilhado por vários outros artistas, por exemplo, seus companheiros no grupo Rex.

O grupo Rex é formado em 1966, dele fazem parte, além de Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Frederico Nasser, José Resende, Carlos Fajardo e Thomaz Souto Correa. Destes, dois (Nelson Leirner e Wesley Duke Lee) participaram dos *desfiles-show Rhodia* na produção de estampas para os tecidos dos vestidos. Ao nos centrarmos apenas em um deles, no caso, Nelson Leirner, verificamos que sua produção artística tem consonâncias que justificam suas empreitadas junto à Rhodia. Em sua obra *Você Faz Parte II* (1964, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) o artista nos apresenta um objeto artístico onde o espectador se vê capturado na materialidade da obra através de um espelho. Um espelho que espreita o observador, portanto, fisga o espectador, e este não é mais um simples *voyeur* da obra, mas agora é e *está* na obra. Os lugares são alterados e quem espreita é a fechadura sem chave (ou seria o artista?). Como podemos perceber, Leirner tanto tirar o espectador de arte de sua inércia quanto o questiona. Além

¹¹ Depoimento dado pelo artista-designer para SANTOS (1995).

¹² A *Rex Gallery & Sons* não é propriamente uma galeria de arte, é mais um espaço de proclamação das idéias do grupo de artistas que envolta dela se organizavam. O intuito nunca foi vender, mas sim mostrar e demonstrar a arte desses então jovens artistas.

disso, o artista em questão não restringe sua produção ao mundo das artes plásticas, faz cenografia para peças do *Pequeno Teatro Popular* e para a *III Bienal do Teatro* (1961)¹³, entre outras atuações. Porém, retornemos as suas produções plásticas, em suas obras *Homenagem a Fontana I, II e III* (todas de 1967) o artista adiciona seu humor intervindo em uma importante idéia da arte conceitual: a obra *Conceito Espacial* de Lucio Fontana. Nesta, Fontana após pintar uma tela em cor monocromática, corta-a verticalmente, estes golpes, desferidos na trama aliviam a tensão (física e lírica) da superfície têxtil, deixando o espectador enxergar o espaço para além dela. A tela é ultrapassada e cria outra dimensão. Leirner coloca zíperes no que seriam os cortes sobre a tela, convidando o espectador não só a contemplá-la, mas a fechar e abrir o espaço infinito criado para além da tela. Lucio Fontana leva a discussão de seu conceito espacial para o universo das roupas e junto com Bruna Bini cria em 1961 um vestido amarelo com um corte *conceito espacial* na altura do tórax (MÜLLER, 2000). Leirner acompanha o caminho de Fontana e cria o *Stripencores* em 1968, neste traz um vestido longo cujas partes podiam ser destacadas através do mesmo recurso de *Homenagem a Fontana*, os zíperes. Novamente dando ao espectador – agora também usuário – a possibilidade de abrir/destacar partes da roupa através dos zíperes que a atravessavam (FARIAS, s/d). Leirner ao trabalhar para a Rhodia permite-se não só *andar no sistema*, mas ultrapassar os limites entre arte e mercado mais tradicionais. Com a *Rhodia*, não era necessária uma galeria intermediando ou mesmo vendendo a sua experimentação plástica. O que se tem é uma imediata produção de uma veste que é exclusivamente performática. Não será vendida. Ao mesmo tempo em que se está no universo do sistema empresarial químico-têxtil, Leirner põe em evidência um objeto que não será consumido por ninguém, a não ser como imagem. Trata-se do consumo de uma imagem de moda. Como podemos perceber os extravasamentos dos limites das artes nos anos sessenta não criam apenas a interconexão entre os diversos tipos de suportes ou manifestações artísticas existentes, ou recentemente inventada. Mas, permitem aos artistas, liberdade para adentrarem em zonas limítrofes e movediças que não desprezam relações com o mercado e a indústria cultural.

¹³ Evento ocorrido durante a VI Bienal Internacional de São Paulo.

Estas primeiras e rápidas colocações são idéias de um estudo mais amplo sobre a relação entre arte e moda que tem como base a coleção de vestuários produzidos pela Rhodia e hoje pertencentes ao acervo do MASP. O tratamento elaborado no presente artigo tem como pressuposto que para compreender a *coleção Rhodia* e a relação entre os artistas e o desenvolvimento dos vestuários em questão, não devemos nos fechar apenas no contexto específico, ou ainda na especificidade das peças da coleção do MASP. *Ser* ou *não-ser* arte é um veredicto difícil de ser dado à produção de design dos anos sessenta. Quase todos os artistas e designers deste momento demandam questionamentos e posicionamentos dos espectadores (não mais tanto só o portador do olhar, mas cada vez mais portador da própria possibilidade da existência da arte). É necessário fiar, tecer e costurar uma série de documentações, depoimentos e informações de qualidades e tipos muito diferenciados e que vão além do aspecto (e espectro) inicial da coleção em si. Tecer esta conjuntura é primordial para compreendermos qual a importância desta coleção de vestuário tanto para o universo da História da Arte e do Design quanto para a História da Moda.

Referências Bibliográficas

- ADES, D. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- AGUILERA, Y., MATTOS, C. V. de. **Entre quadros e esculturas: Wesley e os fundadores da Escola Brasil**. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.
- AMARAL, A. (org.) **Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: DBA Arte e Gráfica / Melhoramentos, 1998.
- BONADIO, M. C. **O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade; Rhodia S.A. (1960-1970)**. Campinas: tese de doutorado em História IFCH UNICAMP, 2005.
- COSTA, C. T. **Retrospectiva Wesley Duke Lee**. São Paulo: MASP e CCBB, 1993.
- DENIS, R. C. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- FARIAS, A. **O fim da arte segundo Nelson Leirner**. São Paulo: Sec. Estado da Cultura, s/d.
- GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- HOLLANDA, H. B. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. **Anos 60: a volta a figuração: marcos históricos**. São Paulo: ICI, 1994.
- MASP. **O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: coleção Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. São Paulo: MASP, 1998.
- MÜLLER, F. **Arte & Moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- SALZSTEIN, S., ROELS Jr, R. **O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ**, 1998.
- SANT'ANNA, P. **MASP e Moda: O Processo de Musealização da Coleção Rhodia**. In "*Anais do I Colóquio Nacional de Moda*". Ribeirão Preto: Centro Universitário Moura Lacerda, 2005.
- SANT'ANNA, P. **Moda nos anos 60: desafios metodológicos**. In "*Anais do I Seminário de História do ICHS UFOP: Caminhos da Historiografia Brasileira Contemporânea*". Mariana: UFOP, 2006 (publicado eletronicamente: <http://www.ichs.ufop.br/seminariodehistoria>).
- SANTOS, M. C. L. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/Edusp, 1995.