

Arte Popular e a Moda dos anos 60

Patricia Sant'Anna*

Resumo: Esta comunicação é parte da pesquisa de doutorado sobre a Coleção Rhodia (MASP). Esta é uma coleção que demandou o envolvimento de um imenso contingente de artistas plásticos para sua confecção. Estes muitas vezes imbuídos das discussões artísticas que incluíam a questão da cultura e da arte popular como material criativo de suas obras. Isto porque, nos anos sessenta há uma intensa valorização da cultura e da arte popular como substrato para a criação de uma arte enraizada e substancialmente brasileira. Este processo abrangeu também a relação arte e moda, emergindo nesta última via as estampas – feitas pelos artistas plásticos – presentes nos vestuários que estão na Coleção Rhodia. Pretendemos debater como as apropriações feitas da arte popular construíram objetos-vestuários que alimentaram não só a formação de um gosto das formas vestimentares usadas no Brasil dos anos 60, mas também um discurso artístico do período. Levando em consideração o diálogo criativo entre as tendências internacionais e as temáticas nacionais na construção destes objetos-vestuários.

Palavras-chave: Arte Popular–História da Moda–Arte nos anos 60

Abstract: Popular Art and Fashion in the 60's created relevant dialogues, that today enables us to visualize it on Rhodia's collection (MASP). This collection is one set of clothes, due to its making, it requires the involvement both the fashion professionals acting in Brazil and the large contingent of artists. The later one responsible for printings creation. The most part this print production stayed immersed in the contemporary arts discussion, this include the question – and valorization – about popular culture and the question – and valorization – about popular culture and art as a basis for the creation of a 'rooted' art and essentially Brazilian. This process also includes the relation between art and fashion, emerging in this way the stamps presented in the clothes of the Rhodia catwalk-shows. It's intended in this text, to get in to the debate of how popular art may constitute clothes-objects that feed the construction about of the taste clothes shaping worn in Brazil in the 60's and dialogues with production and artistic speech of the period. Therefore, evaluating the creative relationship between international trends (art and fashion) and the Brazilian subject matter on the construction of these clothes.

Keys-words: Popular Art–Fashion History–Sixties'Art

A coleção Rhodia do MASP aqui terá um recorte específico: a questão da apropriação de temáticas populares como motivos para estampas feitas por artistas plásticos sob encomenda aos *desfiles-show* Rhodia. O discurso condutor desta empresa foi o de promover e produzir uma *moda brasileira* em parte baseada na *arte popular brasileira*. Por isso, retomaremos as definições e posicionamentos recorrentes nos anos 60 sobre arte popular. A partir deste ponto, avaliaremos o reconhecimento que a produção artística popular feita no

* Doutoranda em História da Arte, IFCH-UNICAMP/FAPESP.

Brasil teve na década, já que era identificada como receptáculo de caracteres portadores de *brasilidade*. Averiguaremos as principais tendências artísticas e da moda deste decênio, e confrontaremos com o documento foco deste texto: a coleção Rhodia. Essas discussões iniciais nos ajudarão a notar como matematicamente a temática popular surge no contexto dos anos 60. Conseqüentemente, quais são os artistas plásticos que produziram este tipo de estampas como meio de expressar a *brasilidade* requerida pela empresa francesa. Pois, tendo ciência destes discursos podemos verificar *porque e de que maneira* alguns vestidos desta coleção conjugam essas variantes e conformam um objeto-vestuário artístico.

Arte Popular nos 60. Durante a citada década, a discussão sobre o que é *arte popular* e qual sua importância dentro das manifestações artísticas, passa por transformações profundas, principalmente porque o cenário geral mudou:(1) do ponto de vista político o país havia passado pela ditadura varguista, acabara de vivenciar um curto período de democracia, seguido do golpe de 1964;(2) sob o olhar econômico, vivia-se um momento de rápida industrialização;(3) conseqüentemente, o país rapidamente tornou-se majoritariamente urbano;(4) culturalmente, a inauguração de Brasília dava a sensação de que o Brasil passava por um momento de transição;(5) e é inegável que havia uma certa hegemonia *gauche* no que concerne os posicionamentos culturais;(6) neste momento, a indústria cultural se instalou e se consolidou no país; e(7) do ponto de vista intelectual, foi uma época onde houve uma revisão a respeito do pensamento social brasileiro, desmistificando teses consagradas sobre o país. Este repensar era feito a partir da valorização da idéia de transformação social do Brasil e, paradoxalmente, era baseada no *homem simples do povo*, o camponês, pois, era suposto que este não era contaminado pela modernidade urbana capitalista, e seria capaz de transformar a sociedade brasileira através de uma qualificação provinda de sua *identidade nacional*, esta baseada em *raízes* capazes de romper com o subdesenvolvimento sem submeter o país ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro.

A partir deste panorama, profícuo de tensões, temos uma produção artística que tenta se rearticular e forjar um posicionamento político após o golpe de 1964. Durante toda a década a temática de construir uma *arte brasileira* ou que *falasse* em nome do país foi amplamente debatida. A primeira dificuldade a ser solucionada foi a respeito de como escolher *uma* imagem para um país com imensas diferenças internas. Notamos que parte dos artistas toma consciência sobre o caráter contraditório do Brasil – que justapõe moderno com arcaico, erudito com popular etc. – e percebem que o discurso nacionalista homogeneizador não mais responde pelos anseios e perspectivas que eles esperam e desejam para o país. Até o

final dos anos sessenta, a cultura e a arte popular são constantemente reiteradas como material fundamental para a criação de uma arte que seja imbuída de *brasilidade*. Porém, mesmo essa reiteração, têm significados bastante diferentes, conforme o posicionamento dos artistas e dos agentes culturais que estavam envolvidos. De qualquer forma, é importante dizer que as expressões artísticas e culturais estavam constantemente em diálogos com o universo internacional, e que as tentativas de síntese entre *brasilidade* e internacionalização, arcaico/primitivo e moderno, bem como passado e futuro, era a procura comum dos artistas.

Os posicionamentos mais destacados, destas tentativas de reflexão, podem ser notados nos estudos sobre cultura popular que enfrentam a problemática historiográfica à respeito das definições/abordagens sobre cultura, folclore e cultura popular feitas até então. Como exemplo citamos a iniciativa do Centro Popular de Cultura (CPC), da União dos Estudantes (UNE). Neste o debate amplo sobre a arte popular baseava-se em discussões sobre como a cultura popular poderia e deveria ser apresentada *na e para a* sociedade brasileira, evidenciando a necessidade da maior aproximação entre os artistas e o povo. A preocupação do CPC era a construção de uma *cultura nacional popular* que fosse capaz de transformar a realidade da sociedade brasileira. A arte era a base das ações políticas do CPC, como instrumento de articulação e comunicação com o povo, pois, toda e qualquer manifestação artística que não fosse engajada era rejeitada como *arte alienada e/ou alienante*. Trata-se de um exemplo de movimento que pretendeu não só discutir sobre a arte popular, mas que produziu manifestações artísticas a partir deste debate, politizando a arte e identificando-a como um bem do povo, que devia ser base para um projeto político transformador da sociedade brasileira. No Nordeste, também houve movimentos similares como o Movimento da Cultura Popular (Recife), este composto por intelectuais e artistas que visavam o desenvolvimento da cultura saída das *raízes* populares. Logo tomaram como foco os problemas educacionais e defenderam a força da cultura nordestina, compreendida pelo grupo como menos influenciada pelos ditames estrangeiros.

Lina Bo Bardi, na esteira de um debate que utiliza a arte popular como centro, destaca-se por uma abordagem que é fruto de um trabalho – e de uma perspectiva – que trata a produção da arte popular como denúncia da situação sociológica do país. Distintamente da visão imbuída de romantismo revolucionário proposto pelo CPC, Bo Bardi, mergulha na produção artística popular nordestina, aponta para a necessidade de se conhecer a produção do povo sem compará-la à alta cultura, porque a comparação rebaixa a arte popular e cria uma visão empobrecedora da mesma. Não só porque esta advém de uma realidade miserável, mas por não manipular os mesmos valores, significados e técnicas presentes na produção artística

da alta cultura. Bo Bardi repudia qualquer abordagem folclorista, sua idéia é reavaliar de maneira radical a cultura popular e suas potencialidades. Não se trata de opor arte erudita e arte popular, mas de mergulhar na possibilidade fundamental que a arte popular tem de não escapar ao valor de uso, esquivando-se da leitura imediata de bem de consumo. Dentro da estética pobre, o encontro com os materiais não cria uma nova possibilidade plástica, uma nova linguagem, mas um objeto necessário. Aguilar (2000) destaca que a arquiteta fortalece sua produção a partir desta pesquisa, dá como exemplo a escada projetada para o Solar do Unhão, na qual Bo Bardi utilizou o sistema de encaixes dos carros de boi. A escada adentra em um repertório que supera qualquer distinção entre a cultura de elite e popular, pois a escada espiral irrompe a partir de um conhecimento vernáculo.

No governo, os debates sobre cultura popular tiveram ações similares às de Lina Bo Bardi, como exemplo, Celso Furtado quando superintendente da SUDENE, cria a ARTENE (1961), órgão dedicado à ajuda dos produtores de arte popular regionais:

“Não era uma iniciativa romântica, mas era um frio plano de financiamento sem preocupações estéticas. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na 'base' estava o levantamento das condições sócio-econômicas do povo nordestino rural e semi-rural dedicado ao 'artesanato', isto é, rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc” (Furtado in BO BARDI, 1994: 63).

Furtado criou uma política longe da folclorização, também não se acomodou com a miséria nordestina, embasando-se no discurso gramsciano sobre arte e sua importância como base de desenvolvimento material do grupo social. Porém, viu o risco de cristalização do programa na fase de pesquisa. Infelizmente, logo que os especialistas saíram do projeto, este foi abandonado, e a ARTENE tornou-se uma lojinha de souvenirs no Recife. Essas sofisticadas abordagens foram completamente abortadas pela ditadura militar, que destituiu essa geração de qualquer possibilidade de continuação de seus projetos/programas.

Tendências artísticas dos anos 60. Esta década é caracterizada por duas tendências:(1) a abertura à experimentação de suportes e meios expressivos;(2) o retorno a figuração. Nos anos 60 diversos artistas fazem a crítica a abstração geométrica e abrem espaço para a nova figuração. Esta tinha diversas linguagens, em geral era inspirada nos meios de comunicação de massa. Mas apesar da aparente neutralidade, ela apresentava-se como crítica à realidade do país. Os anos 60 também são marcados ainda pela polaridade entre a busca por se aproximar de tendências internacionais e não abandonar linguagens notadamente brasileiras, e pela descentralização da hegemonia do eixo Rio-São Paulo na arte brasileira (movimentos regionais engajados conseguiram explodir com essa realidade). Neste

cenário surge o Tropicalismo, constituído por manifestações artísticas que nascem da antropofagia dos modernistas de 22 fundidas às referências internacionalizantes, ao universo *kitsch* e às referências regionais como meio de expressar a *brasilidade*. Assim, cultura popular, televisão, crônica policial, heróis políticos, Pop Art, carnaval, samba, rock e alta cultura uniram-se em produções artísticas que utilizaram as possibilidades mais inusitadas para se expressar.

Moda nos anos sessenta. A moda *sixties* segue a atmosfera de ruptura presente no universo das artes, o corpo era compreendido pelos estilistas como suporte das novas propostas de percepção, sustentáculo criativo de idéias sobre um novo viver. As tendências de moda podem ser identificadas pela mudança do público foco, não mais mulheres e homens maduros, mas jovens. Isto porque o mercado adolescente cresceu muito após a segunda grande guerra, e a prosperidade após a mesma permitiu a esses se tornarem consumidores independentes de seus pais. O que gerou uma sociedade desejosa por imagens jovens. Os estilistas da *Haute Couture* de Paris perdem espaço para os jovens criadores londrinos. Estes, em sua maioria, eram recém-saídos dos departamentos de moda e têxteis das escolas britânicas, encorajados por seus professores a não seguirem por caminhos ortodoxos em suas criações. Pois, a juventude não queria seguir o padrão de vestuário de seus pais e inovar significava partir a um outro caminho na maneira de se vestir. Roupas em cortes geométricos, retos e simplificados, coloridos intensos, acessórios baratos, tecidos e texturas inovadoras e de baixo custo, cabelos curtos para mulheres, longos para os homens eram elementos compositivos das novas formas vestimentares. Estas tendências chegavam ao Brasil via televisão, revistas e cinema. O desafio em terras brasileiras era não só demonstrar a moda dentro destes novos parâmetros (mais juvenis), mas fazer o público compreender e modificar sua sensibilidade vestimentar. A transformação que a Rhodia se propôs a fazer no Brasil era o de modificar o consumo em duas frentes:(1) o gosto brasileiro por tecidos naturais para o têxtil sintético; e (2) demonstrar o potencial criativo dos profissionais brasileiros envolvidos na empreitada. A estratégia de comunicação promovia a mudança de sensibilidade. Para tanto, a Rhodia, utilizou-se da produção artística do período.

Coleção Rhodia e a temática popular. De aproximadamente 74 vestuários da coleção Rhodia MASP, 21 possuem temáticas populares detentoras de *brasilidade*: futebol, frutas, flores, animais e personagens do imaginário nacional. Na produção destas estampas temos artistas que em suas produções plásticas anteriores já trabalhavam com temas

populares: Manezinho Araújo, Aldemir Martins, Francisco Brennand, Glauco Rodrigues, Samico, Carybé, Carmélio Cruz, Carlos Lemos, Lula Cardoso Ayres e Genaro de Carvalho. São todos artistas com múltiplas atuações, no que concerne aos suportes e meios expressivos e, sem exceção, ganharam menções e prêmios nos mais destacados eventos de arte dos anos 60.

Manezinho Araújo, tem sua pintura reconhecida como de caráter popular, pois fixam tipos e temas deste universo, em especial o nordestino, com a característica de geometrizar formas, a estampa que fez à Rhodia segue este parâmetro. Trata-se de um vestido com losângulos pretos e brancos, nas áreas brancas o artista pintou um instrumento musical típico da cultura popular brasileira, ligados à tradição afro, como chocalhos e atabaques.

Aldemir Martins é artista cearense que esteve engajado e participante desde os anos 40 dos debates sobre a arte brasileira. Saiu de sua terra natal e passou pelo Rio de Janeiro e São Paulo, nesta última cidade estudou e trabalhou no MASP. Na época elaborou um álbum de gravuras intitulado *Cenas da Seca do Nordeste* com influência de Poty. Trabalhou a temática da seca e segura do nordeste e suas personagens típicas, explorando desde lendas e o universo mítico dos cordéis até a literatura à respeito deste mundo. O tema nordestino e seu desenho dramático, áspero, seu lirismo em preto e branco, a capacidade de ser sucinto ao mesmo tempo em que é expressivo fez dele um artista especial aos anos sessenta. É este tipo de produção de Martins que se materializa nas estampas da Rhodia: cangaceiros, cactos, galinhas d'angola e futebol. Também do Ceará veio Carmélio Cruz, artista com atuação na televisão e na cenografia. Para a Rhodia sua estampa é de inspiração afro. Criação que demonstra a capacidade de sintetização das formas, e que nos leva a um olhar ao mesmo tempo abstrato e primitivo, pois subdivididos em campos contrastantes e indubitáveis de branco e preto, conferimos o ritmo e a ordenação, enquanto o vermelho proporciona quebras harmônicas.

Francisco Brennand é um artista pernambucano atuante nas frentes de renovação da arte do Nordeste. Aventura-se por diversas possibilidades expressivas, tem formação iniciada com Abelardo da Hora, com passagens pelos ateliês de André Lhote e Fernand Léger em Paris. Nos anos 60 já era artista consagrado, bebe da fonte popular nordestina e utiliza-a como seiva criativa que aciona seus mecanismos transfiguradores da fauna e flora locais em seres fantásticos e épicos. As flores (temática da Rhodia) crescem em um colorido intenso e primitivo, com pétalas que, ou se agigantam e ganham volume e peso, ou se entrelaçam intensamente criando um padrão orgânico e lírico. São estampas que trabalham a reinvenção da natureza próxima ao artista. Gilvan Samico, também é pernambuco e é gravurista

importante. Sua formação se dá no Ateliê Coletivo (Recife), estudou xilogravura com Lívio Abramo (MAM/SP), e tomou aulas com Oswaldo Goeldi (ENBA). A pesquisa em arte popular marca sua produção artística, em especial, o cordel. Seus estudos refinam e depuram referências populares e daí nascem suas gravuras. Nessas o branco é força expressiva, a cor é usada de maneira criteriosa e a profundidade é abolida. Para a estampa da Rhodia verificamos que o vermelho-alaranjado aviva e dissemina calor pela totalidade do tecido, trabalhando seus contrastes em amplas áreas brancas. Suas flores não são simples *flores*, mas uma flora fundida à imagem de uma mandala, um 'bico de papagaio' que extrapola o universo real devido a sua força expressiva.

Carybé tem como característica os desenhos simplificados, quase arqueológicos, com movimento e ritmo. Está contido em seu traço singelo algo das múltiplas sugestões e o descompromisso do desenho de esboço. Em sua trajetória produziu desde simples desenhos até painéis murais. Ligado às manifestações populares baianas de todos os tipos, Carybé buscou ilustrar e retratar o cotidiano, independente dos caminhos artísticos em voga àquele momento. Na Rhodia, seu desenho simplificado aponta tipos de elegância, não importa o detalhamento, mas o movimento, a pessoa com chapéu, um grupo movimentando-se unido, outra personagem dançando com braços levantados, seriam pessoas em uma praia? Não importa, pois é a intensidade, o ritmo e o movimento em conjunto, o desenho *esboçado* que nos permite perceber uma comunicação emocional brasileira.

Lula Cardoso Ayres é outro pernambucano, teve passagem rápida pela ENBA e estudou com Le Corbusier. Estabeleceu relação íntima com a literatura, teatro e com a pesquisa sobre cultura popular nordestina, tanto que ilustrou obras de Gilberto Freyre e Clarival do Prado Valladares. Em sua experiência com Rhodia aproveitou a temática do futebol e simplificou-a até quase a abstração. Criou uma síntese gráfica que aparentemente não tem organização, mas que na verdade pretende preencher toda a superfície (elemento popular do *horror vacui*), ao mesmo tempo em que mantém o acabamento gráfico moderno, mesmo que não siga nenhuma das propostas modernistas.

Carlos Lemos, tem percurso diferente, arquiteto, foi braço direito de Niemeyer em São Paulo, tendo participado do projeto e execução do Parque do Ibirapuera e dirigindo o escritório paulista do arquiteto carioca. Atuou como professor da FAU-USP, foi membro dos conselhos internacionais e nacionais de Patrimônio, forte indicativo de que questões sobre *identidade nacional* ou teor de *brasilidade* em uma manifestação cultural sempre estiveram em seu horizonte de interesses. Na estampa executada à Rhodia faz um grafismo com traços que retomam uma xilogravura tosca, remetendo a uma *brasilidade* que é urbana e rural.

Glauco Rodrigues é de Bagé, e na década de 50 dedicou-se às temáticas regionais. No início dos anos 60 viajou à Roma e ao retornar apontava para a abstração. No entanto, sofreu impacto da PopArt e retomou a figuração. A figura é compreendida de maneira crítica, sobretudo a respeito da cultura visual brasileira, questionando tanto os ícones da arte brasileira quanto o contexto imagético identificado obviamente como brasileiro. O Brasil, em suas obras, é excessivamente *Brasil*, nos remetendo inevitavelmente à crítica da imagem. A estampa da Rhodia segue esse percurso, são bananeiras em verde, amarelo e azul, repetidas exaustivamente em ordenação cartesiana. É uma imagem com apuro gráfico, para deleitar os olhos, mas funciona como comentário reflexivo. Verificamos que a temática popular é utilizada sob olhar crítico, pois revela o tecer da matriz imagética nacional. O artista desafia os clichês e a memória sobre o Brasil.

Finalizamos com Genaro de Carvalho, artista dedicado à tapeçaria e com experiência de designer têxtil, experiência esta que nos explica seu posicionamento em não negar o caráter decorativo de sua produção, mas valorizando-o sobremaneira. Traz ao universo da estampa de têxteis sua temática tapeceira: formas geometrizadas em cores sem contorno que ora nos remetem a frutos e flores ora nos mergulham em uma abstração feliz e lúdica, lançando sua visão tropical em uma estética formal e industrial.

Conclusão. Os anos 60 foram um momento de ebulição sócio-cultural e de transformações no Brasil, neste cenário ações que buscavam a identidade nacional urgiam, pois, esta poderia se esfacelar ou ser violentamente imposta. Assim, a temática brasileira era pertinente ao projeto da Rhodia de fundar uma *moda nacional*, pois era um projeto em que as práticas vestimentares brasileiras adentrariam à lógica da moda internacional. O ambiente criativo proporcionado pela Rhodia permitiu aos artistas vivenciarem as duas principais tendências artísticas dos anos 60. Pois, eles tiveram liberdade de trabalhar com seus temas plásticos individuais transmutados para o universo do design – porque o que importava era a força plástica de suas propostas artísticas –, interesses por temáticas populares brasileiras e suas reconhecidas reputações. Portanto, a Rhodia não escolheu aleatoriamente os artistas, convocou-os entre ganhadores de menções e prêmios de mostras nacionais e internacionais. Os mesmos estavam abertos a trabalharem com diferentes tipos de suporte e possibilidades plásticas, o foco central era interferir no saber, era promover a abertura de diálogos, ultrapassando o mundo das artes, travando conversas com um público mais lato, jogando-se na aventura com o design, expandindo o universo artístico para além dos locais institucionalizados. Estes artistas fizeram moda.

Bibliografia

- AGUILAR, N. **Arte Popular Mostra do Redescobrimento**. São Paulo: Fund. Bienal, 2000.
- BO BARDI, L. **Tempos de Grossura**. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardí, 1994
- BONADIO, M. C. *A Rhodia Têxtil e a 'moda nacional'*. In: **Anais 2 Colóquio de Moda**. Salvador: UNIFACS, 2006
- CATENACCI, V. *Cultura Popular: entre a tradição e a transformação*. In: **São Paulo em Perspectiva**, 15(2), 2001
- COTIDIANO/ARTE: O CONSUMO**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999
- FURRER, B. **Carybé**. Salvador: Fund. Odebrecht, 1989
- GARCIA, M. *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**. São Paulo, v 24, n 47, p127-162, 2004
- KLINTOWITZ, J. **Aldemir Martins: natureza a traços e cores**. São Paulo: Valoarte, 1989
- KOSSOVITCH, L., LAUDANNA, M. **Gravura: arte brasileira do séc. XX**. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac & Naify, 2000
- LAVER, J. **A roupa e a moda: Uma história concisa**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989
- LEITE, J. R. T. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988
- LEMOS, C. A. C. **O prazer pelo desenho: os últimos 50 anos**. São Paulo: Pinacoteca, 1996
- HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. São Paulo, Brasiliense, 1981
- MENDES, V., HAYE, A. **A moda do séc. XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- MORAIS, F. **Anos 60: a volta à figura**. São Paulo: Itaú Cultural, 1994
- MOTTA, C. G. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1977
- PONTUAL, R. **Entre dois séculos: arte brasileira do séc. XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987
- RIDENTI, M. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: **Tempo Social, Rev. de Soc. da USP**, vol 17, n 01, p 81-110, Jun, 2005
- SCHWARZ, R. *Cultura e Política: 1964-1969*. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- ZANINI, W. (org). **História Geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fund. Moreira Salles, 1983