

O DESIGN TÊXTIL E A CONSCIÊNCIA PROJETUAL

Luz García Neira

Mestre em Ciências da Comunicação (ECA-USP) e Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP). Docente do curso de Bacharelado em Design de Moda do Centro Universitário Senac-SP. <luz.nlaudisio@sp.senac.br>

RESUMO

A história do design de têxteis está relacionada à história da industrialização, pois a atividade, de certa maneira, consolida as práticas projetuais de cada espaço-tempo em observação. No Brasil, ao tomar como tempo de reflexão um longo período – da “descoberta” do país às primeiras décadas do século XX –, verifica-se uma mudança contínua na lógica projetual provocada, sobretudo, por pressões econômicas que marcam as diferentes fases observadas. Até o século XVIII, a consciência da necessidade de sobrevivência com certa dignidade material impulsiona o projeto; durante o século XIX, a consciência sobre a necessidade de desenvolvimento industrial impulsiona o aprimoramento de produtos e, finalmente; no início de 1900, a consciência sobre o projeto surge, e ele passa a ser visto como etapa que antecede o produto, podendo ser o diferencial para o sucesso econômico do empreendimento.

Palavras-chave: história do design têxtil; industrialização; projeto.

Considerações iniciais

Se faz todo o sentido acreditar que, entre as décadas de 1950 e 1960, aproximadamente, é que passamos a ter consciência a respeito da atividade do design no Brasil, mas que, muito antes dessa data, a atividade projetual já era evidente (Cardoso, 2005), pretendo refletir, neste momento, sobre o design de têxteis nesse período. Não se poderia concluir, até 1960, pela manifestação da “inconsciência” na prática do design, mas sugerir que a consciência se aproximava da prática, sem ser ela mesma projetual por excelência.

É certo que as condições que fizeram nascer o Design Industrial são práticas de concepção e de produção muito diferentes das que existentes hoje em dia (Dubuisson e Hennion, 1996), porém os partidos adotados para o desenvolvimento de produtos trazem, desde o século XVI, ingredientes das variáveis dos projetos. Tanto como processo quanto como produto, acredita-se que toma parte do design a materialização/concretização de uma lógica instaurada que costuma atender a aspectos objetivos (tecnicoeconômicos) e relativos, isto é, culturais (Munari, 1973) em um determinado contexto de circulação de mercadorias, e, tanto hoje quanto em tempos mais distantes, essa lógica sempre esteve presente, mesmo em processos artesanais.

Trata-se, assim, neste momento, de discutir alguns dos principais desafios que suscitaram o desenvolvimento de produtos têxteis no Brasil *antes da ruptura* (Cardoso, 2005). Desenvolvendo produtos de acordo com as materialidades e os símbolos que permearam o ambiente social, do início do século XVI à primeira metade do século XX, é possível verificar a luta incessante dos indivíduos empreendedores que, primeiramente, tentaram resolver seus problemas de subsistência com a produção de tecidos rústicos (consciência da necessidade) para, posteriormente, competirem com a produção estrangeira (consciência do progresso) e, para tal, aprimoraram processos de desenvolvimento de produtos (consciência do produto).

Até agora, só foi possível ter acesso a esse contexto e, com isso, elaborar hipóteses prováveis, por meio de fontes secundárias. Aliás, a existência no Brasil de raras amostras de tecidos, anteriores ao século XIX, evidencia-se como um problema que vem sendo continuamente apontado (Paula, 2004; Andrade, 2006) por nossos pesquisadores.

Com base em narrações que versam, sobretudo a respeito do desenvolvimento da industrialização e das trocas sociais do período, a versão aqui apresentada constitui apenas uma interpretação possível (Le Goff, 1994). É necessário, desse modo, que o leitor perceba que, em camadas abaixo deste texto, existem outras, construídas por historiadores, sociólogos e escritores que aplicaram visões mais românticas ou mais críticas ao período em questão, de acordo, obviamente, com suas próprias “consciências” de indústria e sociedade. E porque não dizer, também, de sua consciência de design? Tal aspecto merece uma ressalva, pois, raros autores com pesquisas abrangentes discutem o design de têxteis ao falarem de industrialização no Brasil.

Como este trabalho versa a respeito da fase em que o produto é definido na ausência de consciência projetual, mas tangencial a ela, o tópico que trata da segunda metade do século XX apenas procura demonstrar que os esforços empreendidos em séculos anteriores surtiram efeitos positivos sobre o desenvolvimento do design de têxteis. Esse período, portanto, não está tratado com a profundidade necessária.

Cabe, enfim, mencionar que este artigo parte de uma versão anterior, apresentada e publicada nos Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D), ocorrido em São Paulo, em outubro de 2008.

Do século XVI ao XIX: consciência sobre a necessidade

Em *Origens e evolução da indústria têxtil 1850-1950*¹, publicação que pode estar entre as precursoras acerca das origens e do desenvolvimento da indústria têxtil brasileira, deparamo-nos com terminologias curiosas que qualificam os tecidos

produzidos ou importados pelo Brasil durante o período. Tais designações evidenciam que, muito embora não existisse o mesmo grau de consciência que atualmente temos sobre a prática projetual, as diferenças ou qualidades foram notadas e, portanto, verbalizadas.

Temos acesso às ideias de produtos têxteis por descrições que nos chegaram pelos estudos históricos e, também, pelos relatos de viagens e outras literaturas. Estima-se a presença de uma variedade de tecidos considerável além daquelas 'desqualificações' mencionadas por Stein (1979), como "panos para negros", "panos para pessoas menos favorecidas pela sorte", etc., utilizados para tecidos grosseiros em geral. Outras, quando definidoras de algum nível de "design" (no sentido material, porque apresentavam algum desenvolvimento de matéria-prima e processo produtivo e, no sentido simbólico, porque pretendiam destinar-se a um outro tipo de consumo), ou referiam-se ao local de origem – *bretanha*, para espécies de tecidos vindos da Inglaterra ou que imitavam as tramas inglesas, por exemplo –, ou aparência/uso, ou seja, "estavam classificados de acordo com a sua qualidade. Havia os superiores e os inferiores ou ordinários" (Januário, 2006, p. 178). Essas nomeações foram usadas para a sua transformação em mercadorias.

Diferentemente dos produtos considerados artesanais, que no caso do Brasil relacionam-se com a produção de artefatos indígenas, bem antes do ano de 1500, e que englobaria basicamente técnicas de fiação, de cruzamento e de tingimento de fibras para a confecção de tangas, túnicas, calças, redes e cestas, entre outros, o design de têxtil, tomado em sua perspectiva industrial, é interpretado como fator de diferenciação, progresso e concorrência. Isso se inicia, no mínimo, após dois séculos de colonização.

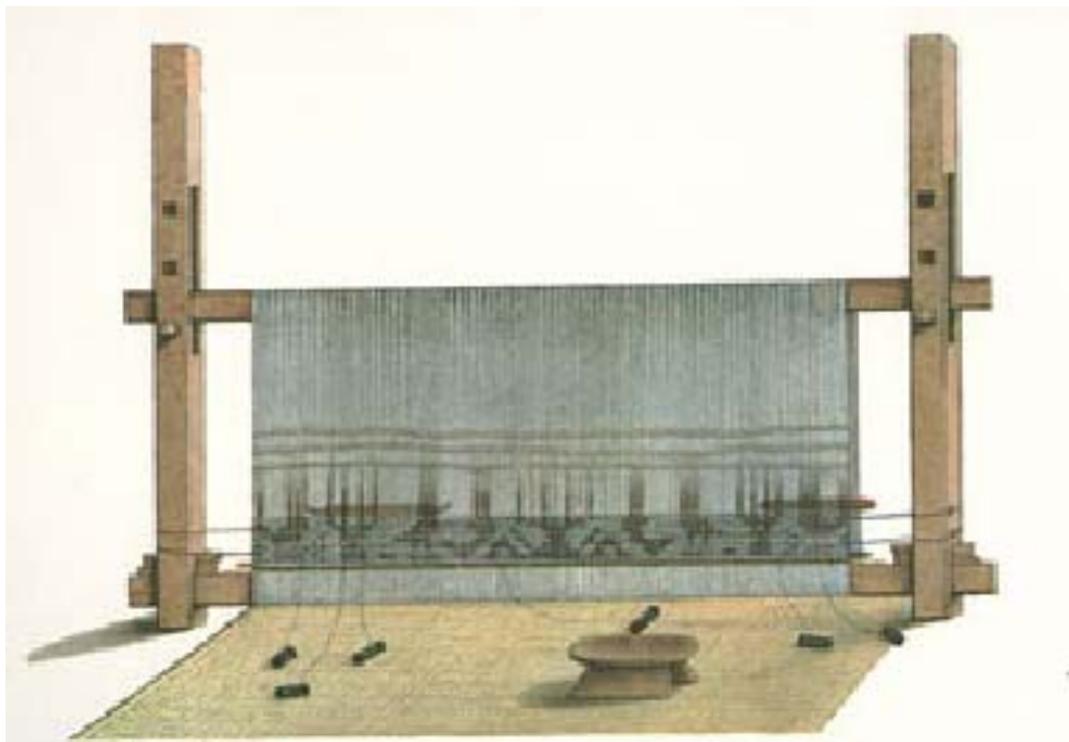
Desconsiderando qualquer análise das formas significativas quase sempre presentes nos modos de produção artesanais (Shoeser, 2003), pode-se afirmar que, até o século XVII, a produção de tecidos² local era de subsistência, dedicada apenas à manufatura de tecidos grossos destinados às classes mais pobres, à semelhança do que também ocorria em Portugal (Delson, 2004). Esse sistema, que contava com a

mãodeobra escrava, tanto para fiar quanto para tecer, manifestou-se nas áreas mais povoadas de quase todo o território e supria a necessidade interna de produção de tecidos destinada ao vestuário, como também às sacarias para o açúcar e o tabaco produzidos nas fazendas, não se exigindo, portanto, qualquer aprimoramento dos têxteis “da terra”.

Para Delson (2004), apesar de o Brasil possuir condições muito favoráveis ao desenvolvimento desse tipo de indústria, dispondo de matéria-prima abundante, grande quantidade de mão-de-obra, amplo mercado interno e, eventualmente, algum apoio dos governos locais, sua posição como colônia portuguesa constrangeu seu aprimoramento durante um longo período, uma vez que Portugal estava atado aos tecidos ingleses, pelo *Tratado de Methuen*, firmado em 1703. Esse acordo comercial, também conhecido como Tratados de Panos e Vinhos, liberava o envio de tecidos ingleses para Portugal sem o pagamento de impostos alfandegários e, ainda, concedia os mesmos benefícios aos vinhos portugueses na Inglaterra.

Uma nova política econômica implantada por Marquês de Pombal (1600-1782), primeiro-ministro português no período 1750-1777, teria sido a responsável por estimular o surgimento de pequenos empreendimentos têxteis³ em todo o território nacional à altura, conforme relatos de usuários com mais posses e exigências, uma vez que é apontada a produção de linhos, veludos, rendas e tecidos com fios de ouro e prata. Sem dúvida, a maior parte da produção era de “panos brancos” e uma cota bem menor utilizava o tingimento como fator de diferenciação, produzindo os primeiros *riscados* com a utilização de fios crus e tintos, que exigiam conhecimento sobre recursos naturais (os corantes) e técnicas químicas. Além desses, conforme Delson (2004), tecidos mais grossos e acessíveis com entrelaçamento de seus fios previamente tingidos, que formavam padrões geométricos semelhantes aos dos artefatos indígenas, indicam a influência cultural da mão-de-obra sobre os produtos, o que tornava tal produção capaz de atender aos valores simbólicos desses que também eram seus consumidores.

Reprodução retirada da obra de Delson (2004).



Legenda: “Prospecto do Tear, com que fazem as suas redes mais delicadas as Índias da villa de Monte-Alegre”

Ao longo do século XVII, a vida social na Colônia já dava evidências de que os tecidos tinham um valor simbólico que ia além de sua funcionalidade. Em decreto de 1696, por exemplo, aos escravos e negros foi proibido o uso de determinados tipos de tecidos, cores e aviamentos, restringindo a classe de tecidos, tida como mais nobre, aos indivíduos de maior posse e, ainda, distinção. Economicamente, a importância da indústria têxtil para o desenvolvimento dos países era fato que começava a ser observado ou, no mínimo, a desaceleração dos processos industriais vivenciada na Europa abalava as finanças dos governos.

Nesse contexto, ao verificar que o trânsito de tecidos contrabandeados no Brasil ou, ainda, o suprimento de algumas espécies pelas incipientes indústrias que se desenvolviam na Colônia, o governo português foi alertado quanto à importância do

segmento. Assim, o Alvará de 5 de janeiro de 1785, assinado pela Rainha Dona Maria I (1734-1816), proibiu a fabricação de manufaturas de linho, algodão e seda na Colônia.



Legenda: Dona Maria I e Pedro III, 1760-1785. Óleo sobre tela, Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

A motivação política do alvará era o impedimento de construção de um caminho em direção à independência: “tendo os moradores da colônia, por meio da lavoura e da cultura, tudo quanto lhes era necessário, se juntassem a isso as vantagens da indústria e das artes para vestuário, ‘ficarão os ditos habitantes totalmente independentes de sua capital dominante’” (Holanda, 2004, p. 107). Desse modo, coibiu-se o desenvolvimento têxtil no Brasil por mais alguns anos.

Conforme indicam os documentos históricos examinados por Libby (1997), o ato significou uma ação desmedida, uma vez que, na verdade, 94,8% da produção se tratava de pano liso de algodão, em sua maioria grosseira, e apenas uma pequena parcela de designações do período indicaria a possível existência de variedades cuja produção era de fato proibida:

A segunda categoria mais frequente, importando em mais 3% dos tipos de pano registrados, era uma mistura de algodão liso com algodão desenhado. O significado de desenhado não é claro; pode ter envolvido o uso de fios coloridos ou simplesmente panos brancos com relevos. (p. 111)

Mesmo que a ampla atividade têxtil, no âmbito familiar, seja significativa para apontar que o país se mostrava propício ao desenvolvimento industrial, somente com a chegada de Dom João VI, em 1808, e a revogação de dito Alvará, é que se passou a estimular indistintamente a produção de tecidos. Passamos, então, a receber do Reino, após 1813, investimentos em maquinário e em mão-de-obra especializada, por sua vez, destinados a transformar a tecelagem local numa indústria promissora, assim como ocorrera na Inglaterra⁴.

A história dessas primeiras empresas não foi muito promissora, pois além das questões tarifárias impedindo que se fizesse o investimento necessário para o desenvolvimento dos produtos e das manufaturas, a falta de uma mão-de-obra qualificada, capaz de operar as primeiras máquinas que exigiam delicadeza no trato, puseram fim aos investimentos já realizados. Observa-se, assim, que, até meados da década de 1870, a variedade e a qualidade do produto estavam limitadas pelo seu processo produtivo carente de qualquer inovação:

Em 1882, uma comissão parlamentar constatou: a produção de um fabricante em nada diferia da produção de outro; não havia nenhuma novidade, variação ou melhoria que autorizasse recomendar o tecido de uma fábrica qualquer ou distingui-lo dos tecidos produzidos há anos (Stein, 1979, p. 77).

Mesmo que os produtos têxteis nacionais tenham sido utilizados, quase que em sua totalidade, para abastecer as classes menos favorecidas e, por essa razão, atingiam seu grau máximo de qualidade quando constatada sua resistência, não se deve negar que o caminho para a associação das características dos produtos ao sucesso empreendedor havia sido traçado. O maior exemplo é o início da participação brasileira nas

Exposições Universais: um nome para cada coisa, um lugar para cada nome e para cada coisa, um tempo-espço para exibir os resultados. O Brasil, desde 1861, candidatou-se a tomar parte ativa nessa representação. Catalogou tudo que podia; decorou seus compartimentos; entrou na cena do desfile mundial das mercadorias; completava-se, assim, o ritual de passagem que o fazia atuar por inteiro no concerto das nações. A imagem do país moderno dessa forma se construía. Já era possível se mostrar *in totum* e nos detalhes. Até as fraturas estavam expostas (Hardman *apud* Rezende, 2003, p. 125).

A qualidade dos tecidos brasileiros passou a ser reconhecida inclusive internacionalmente e inúmeras são as menções honrosas recebidas por fabricantes brasileiros em diferentes exposições. Esse fato foi utilizado por nossas indústrias como argumento de vendas e de promoção do tecido nacional: fabricantes brasileiros obtiveram menção honrosa na exposição de Viena, em 1873 (STEIN, 1979); premiação⁵ obtida pela fábrica de tecidos *Carioba* na Exposição Universal de Paris, em 1891, em virtude de "artefatos de algodão", enviados para submissão; e de outros enviados pela *Companhia América Fabril* do Rio de Janeiro para a Exposição Universal de 1895, também premiados (WEID, 1995).

A primeira metade do século XX: consciência sobre o progresso

Não é porque se verifica grande expansão das manufaturas têxteis, ao longo do século XX, que se deixa de observar a permanência das atividades artesanais de fiação e tecelagem. Aliás, esses tecidos cumprem o mesmo papel daqueles produzidos pelas primeiras indústrias, caracterizando-se como grosseiros, apesar de exibirem, conforme olhos atentos, um design interessante. Pearse afirma: “alguns dos designs produzidos pelos teares manuais são completamente artísticos, sobretudo, considerando a combinação de cores. Geralmente, tintas vegetais são usadas pelo tecelão, que tinge ele mesmo seu próprio fio” (1922, p. 26).



Legenda: Reprodução retirada da obra de Pearse (1922). Imagem de mulher fiando no interior do Brasil, na primeira década do século XX.

Mas, na perspectiva industrial, durante todo o século XIX, os tecidos aqui fabricados foram qualificados apenas por seu possível uso ou por sua funcionalidade, sendo destinados àqueles que realizavam atividades subalternas: “tecidos para roupas para os trabalhadores, escravos e livres, da cidade e do campo”; “panos para ensacar açúcar e café”; “tecidos de segunda usados somente para vestir negros e para enfardamento”; “tecidos de algodão de segunda, adequados para roupas de escravos e

colonos e para ensacamento” e “pesados adequados para as classes da sociedade menos favorecidas pela sorte” e, também, ao enfardamento de militares. Entende-se, portanto, que, durante um longo período, todos os tecidos diferenciados pelo seu design e que davam origem às vestimentas da burguesia e também agradavam as mulheres mais pobres, em sua maioria, de origem importada:

Naqueles tempos [referindo-se à década de 1870], um vestido comum de algodão estampado de manufatura inglesa ou portuguesa custava entre oito e doze mil-réis, isto é, de duas a três libras esterlinas, devido ao monopólio do comércio, através do qual os mercadores de Recife cobravam os preços que bem entendiam por suas mercadorias. Porém, desde a abertura dos portos ao comércio estrangeiro, as mercadorias inglesas vêm penetrando por todo o país, e os vendedores ambulantes são muito numerosos (Koster *apud* Libby, 1997, p. 101).

Nesse contexto, muito embora a indústria têxtil brasileira estivesse consciente de que oferecia tecidos grossos que “apresentavam maior durabilidade” e que “podiam ser lavados muitas vezes sem perder a resistência e a textura” (Stein, 1979, p. 71), a concorrência com os produtos estrangeiros evidenciou a necessidade de mudanças.



Legenda: Reprodução retirada da obra de Pearse (1922). Imagem de mulher fiando no interior do Brasil, na primeira década do século XX.

O primeiro passo deu-se em direção ao aprimoramento das manufaturas⁶ (Mello, 2003) que, como foi observado, operavam em todas as etapas de transformação da matéria-prima – da limpeza do algodão ao tingimento do tecido –, não permitindo especializar-se em nenhuma delas. Por meio de reformas nos teares, aquisição de novas máquinas e especialização da mão-deobra, perseguia-se o aumento da produção de tecidos e a obtenção de um padrão de qualidade que insistentemente relacionava-se à sua durabilidade e resistência.

Os consumidores brasileiros, no entanto, continuavam a deixar-se “seduzir pela impressão de boa aparência” (Stein, 1979, p. 71) e, por isso, é possível que a indústria tenha se sentido estimulada para o aperfeiçoamento e para a diversificação da produção de tecidos, a partir de 1885, quando se localizam descrições de produtos nacionais indicando a produção de novas variedades como riscados⁷, cassinetas⁸ e panos⁹ para camisas.

Todos esses produtos, obtidos pelo entrelaçamento de diferentes fios e de alterações na estrutura de tecimento, características específicas de acabamento químico e/ou físico, assim como aqueles produzidos com fios de ouro e prata (Novais *apud* Libby, 1997) indicam o domínio das técnicas de padronagem têxtil. Essa atuação vem demonstrar que os primeiros responsáveis por novas criações teriam sido os próprios operários, mestres e demais profissionais que pudessem estar envolvidos com o processo produtivo, à semelhança do que ocorrera com o processo de produção de têxteis na Inglaterra em 1830 como destacou Boydell (1995), ao afirmar que “*woven design is produced entirely by members of the production staff [...]*” (p. 31).

Ademais, o que Boydell (1995) denomina *textile design* (desenho de estamparia¹⁰), e que teve início em manufaturas européias no final século XVII, apresenta raras fontes históricas no Brasil. É possível, por hora, reconstituir apenas o cenário onde se pretendia implementar estamparias ou onde as primeiras acabaram por se estabelecer, não tendo sido especuladas ainda as técnicas e tradições de desenho, a atividade profissional e até mesmo afirmar com precisão sobre as tecnologias de

impressão disponíveis e as mais comumente utilizadas. Outra hipótese, ainda, é de que alguns dos processos de estamparia, apoiados na ideia de beneficiamento e melhoria dos têxteis, tenham ocorrido em oficina de tinturaria no Rio de Janeiro, em 1866, por um empreendedor francês que se julgava o pioneiro na arte de impressão de tecidos no Brasil.

Há controvérsias. Mello (2003), por exemplo, indica, como primeira intenção para a produção de tecidos estampados no Brasil¹¹, a do Coronel Antonio Barbosa da Silva, considerado o pioneiro no campo das indústrias de tecidos de Minas Gerais, quando, em Sabará, “fez plantar o linho, mandou vir artistas da Europa, e fez tecer lãs, linhos, algodões lisos e *laureados*” (p. 30, grifos meus) por volta de 1768, ou seja, com cem anos de defasagem em relação ao uso manufatureiro da técnica de *block-printers*¹² na Inglaterra.

Em Minas Gerais, desde meados do século XIX, estampavam-se, também a partir de cunhos, as chitas (Mellão *et al.*, 2005). Com a intenção de concorrer com os *chintz* ingleses, esses tecidos mantiveram a tradição da estampa floral, mas foram barateados em sua construção têxtil que, sendo caracterizadas por tramas mais abertas, deram origem a têxteis de menor qualidade. Atualmente, a chita que encontramos no comércio pode ter a mistura de fibras artificiais.

No Sudeste, a pretensão de estampar tecidos apenas manifestou-se quando os ingleses já estampavam tecidos em maquinário de alta produtividade, ou seja, nas máquinas *roller-printer*¹³, patenteadas, em 1785, na Inglaterra e rapidamente disseminadas pela Europa. No Rio de Janeiro, em 1820, foi matriculada na Real Junta de Comércio no Rio de Janeiro uma estamparia e, na Província de São Paulo, a primeira ideia de instalar máquinas de estamparia, de procedência francesa, somente ocorreu em 1825, quando o francês Nicolau Dreys solicitou ao governo doação de terras em local onde poderia obter ácido pirolenhoso pela destilação da madeira, necessário ao processo químico de estamparia (MELLO, 2003).

Sobre nossa aparente dificuldade em produzir tecidos estampados, é possível que isso tenha uma relação direta com o desconhecimento técnico que Portugal também tinha, nesse sentido. Segundo Mello (2003), nas primeiras décadas do século XIX, Portugal estava atrasado em conhecimentos químicos e esse fato causou a quebra desse segmento industrial, enquanto que outros estudos (Sloat, 1975) demonstram que, no mesmo período, a transferência de tecnologia da Inglaterra para os Estados Unidos promoveu significativos avanços na Colônia: em 1826, já se estampavam industrialmente tecidos pelo sistema de *blocks* e, no ano seguinte, em máquinas de estamparia com rolos, verificando-se também pesquisas e investimentos na área da química têxtil para garantir a qualidade do produto final.

Iniciativas empreendedoras à parte se devem considerar, ainda que existam diferenças substanciais entre a possibilidade de se produzir tecidos estampados e a sua criação por designers no Brasil, área na qual as descobertas históricas e técnicas tendem a ser mais inovadoras. Já é possível anteciper, no entanto, que, antes da virada do século, algumas fábricas de tecidos já tinham escolas de artífices funcionando em seu interior e lá o desenho para a estamparia e também a padronagem dos tecidos eram ensinados.

Stein (1979) afirmou que, em 1894, a única indústria capaz de produzir tecidos estampados no Rio de Janeiro era a *Companhia Progresso Industrial do Brazil*. Supõe-se, no entanto, de que a possibilidade de produzir padrões criados no Brasil só tenha ocorrido a partir de 1903, quando foi inaugurada a oficina de gravura dessa fábrica, “que passou a contar com uma prensa litográfica, uma tipográfica e um motor elétrico” (Silva, 1989, p. 30). Na opinião deste, a partir de então “foi possível a seção recompor e abrir novos cilindros de cobre, até então importados da Inglaterra” (p. 30) e, sabe-se, já trabalhava na fábrica o português José Villas Boas, chefe da sessão de gravura, considerado “estilista”, ao menos em relatos atuais¹⁴.

A *Companhia América Fabril*, localizada no Rio de Janeiro, também decidiu a partir de 1903 investir na sofisticação e diversificação de sua produção, instalando uma seção

de estamparia e beneficiamentos complementares (Weid, 1995) que, a partir de 1911, foram potencializadas pelas instalações anexas de apoio, “como uma oficina de gravura e um laboratório químico industrial” (p. 14). Para a realização desses beneficiamentos, a empresa passou a contar “com pessoal técnico especializado” (Weid, 1986, p. 139), dando a entender que, de início, as indústrias prepararam-se para a produção para, em seguida, poderem realizar também o projeto dos tecidos, que foi expandido com a inauguração, na década de 1920, de uma seção de bordados com dez máquinas para bordar tecidos que empregou “um mestre, ou um técnico de bordados, ou pantografista, responsável pela elaboração dos desenhos e o manejo do pantógrafo” (p. 211).

Os novos investimentos em tecnologia têxtil destinada ao projeto parecem ter sido motivados pela intenção de a indústria nacional capacitar-se para a concorrência com os tecidos ingleses que ainda dominavam o mercado interno quando o padrão de referência era a nobreza e a variedade:

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 [Companhia Progresso Industrial do Brasil -- Bangu] 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).

Ainda que não seja possível afirmar com precisão em que medida havia originalidade nos tecidos produzidos no Brasil e, sem dúvida, isso quer dizer também adequação funcional à realidade nacional (especificamente, sobre o peso dos tecidos), o avanço da indústria nacional, pela via da aquisição de equipamentos e tecnologia,

reverberou, sem dúvida, no produto que passou a ser oferecido para o consumidor. Algumas empresas, como a *Bangu*, – que, no entender da pesquisadora Bonadio (2005), era uma exceção naquele período – foram recompensadas por seu empreendedorismo, 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)¹⁵, abrindo espaço para uma segmento industrial que avançaria rapidamente nos anos seguintes.

Em relatório oficial (Pearse, 1922), elaborado de março a setembro de 1921, apontou-se para o crescimento vertiginoso do segmento têxtil, notadamente fiações e tecelagem de algodão. Os números indicam: havia 9 indústrias têxteis, em 1865; 49, em 1845; 110, em 1905; e, segundo o *Centro Industrial de Fiação e Tecelagem do Rio de Janeiro*, em 1921, já contávamos com 242 unidades fabris. Tal avanço fez com que o próprio relator verificasse que, naquela data, apenas os tecidos importados de altíssima qualidade tinham condições e gozavam de diferenciais para competir no mercado brasileiro.

A segunda metade do século XX: consciência sobre o produto

As primeiras décadas do século XX sediaram a grande expansão da indústria têxtil brasileira. Dados levantados por Loureiro (2006) indicam que, em 1920, o país já contava com 1.211 estabelecimentos têxteis de diversos tipos e, em 1940, esse número havia crescido para 2.210, o que resultou na ocupação de mão-de-obra de mais de 94 mil trabalhadores e, também, na mudança de perfil desses operários. Se, inicialmente, as atividades de fiar e tecer podiam ser realizadas por mulheres e crianças, “funções muito especializadas, tais como a de engomador, tintureiro, estampador e mecânico ratificam a predominância do homem-adulto, quando o saber técnico tornava-se essencial” (Loureiro, 2006, p. 41, grifos meus). Origina-se, desse modo, a ideia de que ao haver

grande número de estampadores e operários relacionados com o acabamento químico dos tecidos, havia também uma atividade projetual precedente sobre a qual cabem novas investigações.

Aventa-se a hipótese de que o período 1920-1950 tenha sido, por diversas razões, o responsável pela “nacionalização” da atividade têxtil, o que permite afirmar que, ao longo dessas três décadas, conquistou-se capacidade técnica suficiente tanto do ponto de vista da mão-deobra quanto do maquinário¹⁶, para que fosse possível promover esse setor no Brasil.

Nesse momento, a diversificação e a busca para a maior qualidade de tecidos, segundo Loureiro (2006), foi vista como uma saída para uma crise que tornava insustentável, especialmente no período 1930-1940, quando não havia equilíbrio entre a capacidade interna de produção de tecidos e a de seu consumo. Uma estratégia relevante para alinhar tal falta de sintonia foi a produção de artigos de luxo “para suprir a demanda das classes ricas” (Loureiro, 2006, p. 261).

A valorização da qualidade dos tecidos nunca havia sido tão grande. Em artigo de Cecília Meireles de 1939, a escritora revela diferentes preços de roupas, segundo os tecidos que descreve como “tecido regular com bordados”, “tecido melhor” ou “vestido de brocado sem outro enfeite que é a própria tela”, e considera ainda que “o vestido ou é simples, e a sua riqueza está na qualidade do tecido, ou é complicado, e gasta-se muito em bordados e aviamentos” (Meireles *apud* Maleronka, 2007, p. 111).

Esse padrão de consumo, evidentemente imposto pelo ritmo da indústria européia, gerou um sistema de reprodução de tecidos em seus aspectos estruturais e estéticos, que também dominou tanto a confecção das roupas pelas modistas quanto pelo *prêt-à-porter* (Maleronka, 2007), dando início a um período de “busca de identidade nacional” que merece destaque.

A atividade precursora desse processo pode ser atribuída a Pietro Maria Bardi (1900-1999) ao organizar, em novembro de 1952, a exposição *Moda Brasileira* no, então, Museu de Arte (atual Masp). 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 de o trabalho revelar aspectos vivos de 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.

Recebendo apoio técnico e de materiais da Casa Anglo Brasileira (Mappin), Bardi convidou Caribé (1911-1997), Burle Marx (1909-1994) e Sambonet (1924-1995) para desenharem estampas e criarem modelos e, ainda, Klara Hartoch, para professora das aulas de tecelagem do museu, para a elaboração dos tecidos.

Apesar do êxito popular do evento, comprovado com inúmeras críticas favoráveis em jornais, nas próprias palavras de Bardi, esse evento tratou de um empreendimento “que não deu certo”. Dez anos depois, no entanto, com o objetivo de introduzir no mercado interno tecidos produzidos com fios sintéticos, a *Companhia Brasileira Rhodiaceta* reproduziu o mesmo tipo de evento e apoiou o desenvolvimento de estampas por artistas brasileiros e, de seus respectivos modelos, por estilistas nacionais, como estratégia de divulgação dos fios sintéticos ainda não incorporados à cultura nacional.

Essa ação comercial parece ter sido bastante significativa para o desenvolvimento criativo da indústria têxtil brasileira, pois, segundo Bonadio (2005), “entre o final da década de 1950 e início da década de 1960 [...], as estampas dos tecidos [brasileiros] são carregadas e pouco dialogam com os padrões adotados pela moda parisiense e pelas artes” e teria sido a *Rhodia* a responsável pela alteração do design dos tecidos no Brasil, quando o “excesso de flores miúdas é substituído por 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).

Não por acaso, a ação comunicativa da empresa foi a de industrializar a produção artística daqueles que eram expoentes de nossa identidade moderna no período. Tal modelo – o estímulo à produção de estampas por artistas brasileiros – também foi

reproduzido em outras instâncias, quando da realização de concursos e, também, da extensão dessas referências a inúmeras tecelagens e estamparias brasileiras.

Considerações finais

Sabemos que as práticas projetuais, assim como se dirigem a atender questões de ordens objetiva e relativa (Munari, 1973), também respondem a elas, isto é, uma cultura de projeto instala-se em decorrência de questões técnicas, econômicas e culturais. Esse breve trabalho procura demonstrar que é possível, a partir do estudo deste contexto, indicar causas de um determinado *status* de desenvolvimento de produtos e, também, analisar as suas consequências, tanto com o objetivo de compreender o passado quanto para focar o olhar nos fatos do futuro (Bloch, 2002).

NOTAS

1. Stanley J. Stein foi brasilianista americano que chegou ao Brasil em 1948 e realizou pesquisas sobre a produção cafeeira, também, sobre a industrialização. Seu livro publicado nos Estados Unidos, em 1957, foi posteriormente traduzido para o português no Brasil.
2. É importante destacar que este estudo dedica-se apenas a observar a indústria têxtil em seu segmento de tecelagem. Os historiadores pesquisados indicam, com bastante firmeza, a existência de plantações de algodão e de sua fiação, sobretudo para a exportação, porém a industrialização do algodão não será abordada neste trabalho.
3. Diversos autores já afirmaram que a atividade têxtil no âmbito familiar sempre foi muito comum no Brasil e exercida, especialmente, pelas mulheres e crianças. Libby (1997) chegou a sugerir, inclusive, que esse talvez tenha sido um dos motivos pelos quais não houve interesse por industrializar a atividade têxtil, fadada, naquele momento, ao preconceito, por parte dos patriarcas.

4. Segundo Rafael Cardoso (2005), a indústria têxtil inglesa foi responsável pelo primeiro surto industrial verificado no final do século XVII e que, devido à sua crescente tecnologização, viabilizou o aumento da demanda em função da ampla oferta de mercadorias por um baixo custo.
5. Carta enviada a Paris, em 3 de junho de 1895, solicitando a entrega da medalha ao Sr. Benjamin Wilmol, possivelmente em visita à cidade. Arquivo do *Estado de São Paulo*.
6. Nesse caso, manufatura refere-se ao modo de produção e não aos produtos. Isso quer dizer que os investimentos realizados eram para melhorar a produtividade dos empreendimentos e não diversificar produtos.
7. Adornado com riscos (diz-se de tecido); listrado, conforme *Dicionário Houaiss*. Do ponto de vista da tecnologia têxtil, esses tecidos, na ocasião, eram obtidos com fios de urdume de cores diferentes entre si, isto é, uma criação dependente do tecimento. Atualmente esse tecido é conhecido por *fio tinto*.
8. Tecido fino de lã, usado geralmente para forrar roupas, conforme *Dicionário Houaiss*.
9. Pelo que pôde ser observado pela revisão bibliográfica, pano refere-se a uma qualidade de tecido específica, provavelmente alvejada ou colorida, ou seja, não cru. O termo *tecido* (como substantivo) aparece raramente como descrição dos tecidos até o século XX.
10. A grande parte dos autores técnicos denomina o *textile design* de Boydell como *printed textile design*.
11. Sabe que esses recursos poderiam dar origem a tecidos desenhados com base em técnicas de entrelaçamento (*jacquard*), porém é pouco provável que tenha sido essa a intenção dada à necessidade de concorrer com os tecidos ingleses predominantemente estampados.
12. *Block-printer* é um sistema de impressão a partir da elaboração de desenhos em alto relevo em placas de madeira, tanto por meio da retirada da madeira como por meio de aplicação de desenhos em metal. Em língua portuguesa, denomina-se cunhos.
13. *Roller printer* é um sistema de impressão por meio de cilindros de cobre nos quais os desenhos a serem impressos são encravados. Por meio da impressão indireta – o cilindro é submerso em um tanque e a tinta depositada nas estrias, por contato, passa a um cilindro recoberto de materiais adequados (com características da borracha) –, o pigmento entra em contato com a superfície do tecido.
14. <http://futebolmacaixinhadesurpresas.blogspot.com/2007/10/o-escudo-e-as-cores-do-bangu.html> Acessado em 22/12/2007.

15. Apesar de até o momento não ter acesso a imagens ou documentos primários desse fato, comparando esse relato com o catálogo dos produtos enviados por São Paulo que tem grande número de fotografias de tecidos expostos, o depoimento justifica-se. Entre as inúmeras imagens, mais de 95% trazem apenas tecidos lisos, listrados e xadrezes.

16. Não cabem discussões a respeito da origem do maquinário, mas sobre a sua disponibilidade no Brasil para que fosse possível produzir bens concorrentes com os estrangeiros.

REFERÊNCIAS

BARDI, Pietro Maria (1952). Carta e convite para a participação no desfile Moda Brasileira organizado no Museu de Arte, em 6 de novembro de 1952. Acervo documental do MASP-SP.

BLOCH, M. (2002). *Apologia da história ou O ofício do historiador* (3 ed.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

BONADIO, Maria Cláudia (2005). *O fio sintético é um show! Moda, política e publicidade: Rhodia S.A. 1960-1970*. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BOYDELL, Christine (1995). Free-lance textile design in the 1930s: an improving prospect? *Journal of Design History*, v. 8, n. 1, pp. 27-42.

CARDOSO, Rafael (2004). *Uma introdução à história do design*. São Paulo, Edgard Blücher.

____ (org.). (2005). *O design brasileiro antes do design. Aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo, Cosacnaif.

COLE, Alan. S. (1991). *Textile printing*. *Encyclopedia Britannica*, 11 ed. pp. 694-708, London.

DELSON, Roberta Marx (2007). The origin of Brazil's textile industry: an overview. National overview Brazil, *Textile conference IISH*, 11-13 nov. Disponível em www.iisg.nl/research/textilenational.php. Acessado em 22/12/2007.

DUBUISSON, S. e HENNION, A. (1996). *Le design: l'objet dans l'usage*. Paris, École des Mines de Paris.

HOLANDA, Sérgio Buarque (2004). *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

JANUÁRIO, E. A. (2006). *Os tecidos e sua função nas Minas Gerais colonial. Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo, Museu Paulista, pp. 178-181.

- LE GOFF, Jacques. (1994). *História Memória*. São Paulo, Unicamp.
- LIBBY, Douglas Cole (1997). Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII: novas evidências de Minas Gerais. *Estudos Econômicos*, v. 27, n. 1, pp. 97-125. São Paulo, jan.-abr.
- LOUREIRO, Felipe Pereira (2006). *Nos fios de uma trama esquecida: a indústria têxtil paulista nas décadas pós-depressão (1929-1950)*. Dissertação de Mestrado em História Econômica Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MALERONKA, Wanda (2007). *Fazer roupa virou moda. Um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo, Senac.
- MELLO, Maria Regina Ciparrone (2003). *A industrialização do algodão em São Paulo*. São Paulo, Perspectiva.
- MELO, Maria Cristina Pereira de (1990). *O bater dos panos*. São Luís, Sioge.
- MUNARI, Bruno. (1973). *Diseño y comunicación visual*. Barcelona, Gustavo Gili.
- PAULA, Teresa C. (2004). *Tecidos no Brasil: um hiato*. Tese de Doutorado em Ciências da Informação. São Paulo, ECA-USP.
- PEARSE, A. (1922). *Brazilian cotton. Report of de journey of the international cotton mission*. Manchester, Hudson & Kearns, Ltd.
- REZENDE, Livia (2003). *Do projeto gráfico e ideológico. A impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio.
- RIBEIRO, Maria Alice Rosa (1988). *Condições de trabalho na indústria têxtil paulista*. Campinas, Ed. Unicamp.
- SCHOESER, Mary (2003). *World textiles. A concise history*. New York, Thames & Hudson.
- SILVA, Garacilda Alves de Azevedo (1989). *Bangu 100 anos, a fábrica e o bairro*. Rio de Janeiro, Sabiá Produções Artísticas.
- SLOAT, Caroline (1975). *The Dover Manufacturing Company and the integration of English and American Calico Printing Techniques, 1825-29*. Winterthur Portfolio, pp. 51-68, 1975.
- STEIN, S J. (1979). *Origens e evolução da indústria têxtil no Brasil - 1850/1950*. Rio de Janeiro, Campus.

WEID Elisabeth von der (1986). *O fio da meada. Estratégias de expansão de uma indústria têxtil. Companhia América Fabril: 1878-1930*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa; Confederação Nacional da Indústria.

_____ (1995). *Fontes documentais para a história de empresas têxteis no Rio de Janeiro: estudo de um caso*. Rio de Janeiro, FCRB.
