

Autor: Cibele Alvares Gardin

Professor Orientador: Solange Silva Moreira

Instituição: SENAI/CETIQT. Trabalho de conclusão do curso de Pós-graduação em Design de Estamparia, turma 2007. Rio de Janeiro.

Tipo de proposta: Comunicação Oral

Título do trabalho: **Sobre têxteis e subtextos**

Resumo do trabalho:

Através da análise do vestido estampado de Favela, desenvolvido para a coleção “Nara Leão Ilustrada por Ronaldo Fraga”, este artigo propõe a leitura sobre e sob esta superfície: a dupla face da pele têxtil evocando a memória, a arquitetura e o movimento como abrigos do corpo pela construção de um pensamento meta-imagético, sugerido aqui como subtextos revelados sobre e sob a superfície têxtil estampada.

Sessão Temática: ST3 - Corpografias Urbanas

Sobre têxteis e subtextos

Cibele Alvares Gardin¹

1 – A construção das estampas narrativas na coleção “Nara Leão ilustrada por Ronaldo Fraga”

Segundo Meller e Elffers padrões de estampas têxteis são abandonados e resgatados em movimento retornável definido por *Recycling Wheel*².

Pode-se pensar que os motivos das estampas são providos de uma dimensão temporal: na família das roupas, tudo coexiste. Então, o *movimento retornável* das estampas pode ser visto como a face de um relógio, aonde todas as horas são lidas simultaneamente, apesar dos ponteiros apontarem apenas para um momento por vez. Assim como estes marcadores, os motivos das estampas vêm e vão, dentro de movimentos diferentes de tempos.³ (Meller, 2005:14).

Aqui se atribui à coleção *Nara Leão Ilustrada por Ronaldo Fraga*, a expressão *Recycling Wheel ou Movimento Retornável* como proposta para o resgate de símbolos e imagens inseridas em um tempo e espaço determinado: a cidade do Rio de Janeiro na década de 1960. A busca por referências imagéticas não se restringe, neste caso, a padronagens de estampas têxteis da época. O que interessa nesta relação entre imagens e movimento retornável, são as buscas por diálogos e narrativas iconográficas que, de alguma forma, recuperam a atmosfera a ser evidenciada.

Assim, os signos encontrados na paisagem revisitada irão compor as atuais padronagens das estampas, vindos, porém, acompanhados de subtextos. Estes, apesar de invisíveis sobre a superfície têxtil, definem-se como substanciais às sugeridas leituras *ao avesso* das novas estampas.

Ao abordar como tema a paisagem que permeou a vida artística de Nara Leão, o estilista Ronaldo Fraga reconstruiu novas leituras para situações pontuadas naquele período. Assim, trafegando pelos movimentos artísticos dos anos 60, insere como estampa da coleção, entre outras referências, a obra *Lindonéia – a Gioconda dos Subúrbios* (1966), criação do artista plástico Rubens Gerchman. Aqui, o desenho da

¹ Faculdade SENAI/CETIQT, aluno do curso de Pós-graduação em Design de Estamparia, turma 2007.

² Susan Meller e Joost Elffers citam no livro *Textile Designs* a condição *Recycling Wheel* das estampas impressas sobre o tecido, pg. 14, aqui traduzidas como Movimentos Retornáveis.

³ Tradução da autora para: Prints can be thought of as having a temporal dimension: in the family of cloth, every area coexists. So we may also imagine the recycling wheel as a clock face, where all time's hours are visible simultaneously, though the clock's hands only point to one moment in the round. Just as those hands move at different speeds, the motifs come and go in different rhythms.

personagem *Lindonéia* de Gerchman, é substituída pelo desenho do rosto de Nara Leão. Nesta versão, o estilista estampa literalmente a página do jornal, cuja matéria, narra a tragédia fictícia a qual foi envolvida a personagem musa do tropicalismo. (Anexo – Fig. 01).

Ronaldo Fraga se comunica com a sociedade ao se apropriar de signos que estão ao alcance das massas no cotidiano urbano. Estabelecendo um diálogo entre os subtextos da estampa *Lindonéia* e da estampa *Favela*, pelas impressões ou pistas de Ronaldo Fraga, é possível penetrar em meio a superfícies que delimitam os espaços internos e externos dos abrigos, imaginados como roupa ou casa.

O corpo abrigado por *Lindonéia* sugere uma cobertura – espaço interno ou protegido – carregado de pertences e objetos que imprimem no corpo uma somatória de memórias. Já o corpo abrigado por *Favela* sugere ação pela somatória de corpos atuantes na paisagem, que se mesclam em meio às superfícies fragmentárias de sua arquitetura inacabada, imprimindo movimento no corpo. (Anexo – Fig. 02).

Os dois corpos revelados como fragmentos se relacionam entre si e se traduzem como meio interno e externo do abrigo, presente na paisagem urbana. Através dos subtextos, lidos metaforicamente pelo avesso de suas estampas, é quase possível ouvi-los pulsar.

2 – A desconstrução: o Vestido Favela se desloca entre meios

A estampa sugere o morro ou a *sombra*⁴ da favela, aqui sugerida pelo viés do campo histórico e memorial ilimitado que se desdobram diariamente nas reentrâncias urbanas. Pela ótica do estilista, a imagem da favela faz referência ao lugar aonde o samba encontra sua liberdade de expressão. À medida que esta análise mergulha na própria redondeza e imediatez do vestido estampado, uma espacialidade que não mais se apóia no campo visual proposto pelo estilista, é revelada. O olhar se distancia do eixo entre coleção e colecionador⁵ para a conquista de novos ângulos. Neste momento,

⁴ Referência à análise de Lucrecia D'Aléssio Ferrara em *Espaços Comunicantes* sobre a “representação” como “sombra do mundo” aonde a imagem não se encerra em uma definição fixa e estável, sugerindo novos modos de leituras para novas espacialidades marcadas pela sensação visual, p. 12.

⁵ Neste estudo, o sujeito colecionador faz referência ao público que acompanha o lançamento de uma coleção criada por um estilista. No exemplo de Ronaldo Fraga, o sujeito colecionador é o usuário que adquire as peças da sua coleção de moda, na intenção de agregar à roupa o valor de objeto memorial.

interessa explorar os deslocamentos do vestido em relação aos novos espaços que serão ocupados por ele.

O corpo da modelo que desfila embalado pelo vestido e pelo ritmo da música no espaço da passarela, pode ser lido como um corpo suporte. O corpo suporte não registra suas formas e impressões sob a superfície do tecido. Ao contrário, o tempo de uso do corpo enquanto suporte é restrito, o que impede a fixação da impressão da memória. Por outro lado, é possível apreender as formas e expressões do corpo atuante da modelo, registrado para além da superfície do tecido. Aqui, o corpo suporte é o avesso do corpo atuante. O tempo do desfile permite a exteriorização do reflexo do corpo da modelo, diante do movimento da coreografia ou dança proposta como ritmo desejado para a apresentação.

Uma vez deslocado do cenário que envolve o espaço da passarela, o vestido ganha o não-corpo, suportado pelo cabide no stand da boutique. Este espaço se define como uma transição entre o mundo concebido pelo estilista e o mundo real. Ali repousam roupas de coleções variadas que se mesclam pela primeira vez e, registram, aos olhos de quem circula em seu interior, a intenção visual de contar o que são. O embalo literal da roupa recém consumida pode ser aqui mencionado como um momento de estrutura dialética em que o vestido ganha corpo real e o corpo real ganha abrigo. Desta forma o vestido recebe, em primeira instância, a *impressão* da proteção.

Rompendo limites espaciais, o corpo abrigado pelo vestido circula entre a paisagem urbana e se perde, ou se encontra, em meio a tantos movimentos de corpos abrigados por outras superfícies têxteis. Das sobreposições, costuras e movimentos destes corpos abrigados no espaço e no tempo urbano registram-se a impressão viva da cidade.

Roupas não são mais apenas percebidas como mera proteção para o corpo, como uma segunda pele, mas também, como uma forma de embalagem, em outras palavras, um meio-termo entre arquitetura e vestuário. Sabemos que há diversas peles: a roupa íntima, a própria roupa, o casaco. Podemos continuar esta sequência de sobreposições dizendo que a partir do casaco, vem a barraca de dormir, e na sequência a tenda, e na sequência o container⁶. (Orta, 2003:35).

⁶ Tradução da autora para texto de Paul Virilio: Clothes are no longer perceived as mere covering close to the body, as a second skin, but also as a form of packaging, in other words, half-way between architecture and dress. We know that there are several skins: underwear, the clothes themselves, the overcoat. We could continue this onion-layer approach by saying that after the overcoat there is the sleeping bag, that after the sleeping bag comes the tent, that after the tent comes the container.

Assim, sugere-se que as consequências da relação entre ser humano e meio urbano ficam impressas como membranas em ambas as superfícies, revelando gestos, ações, posturas e comportamentos.

O corpo abrigado em *Favela*⁷ se conecta às demais sobreposições de corpos abrigados que estampam a vida na cidade e, se articulam na metáfora da construção do abrigo que une vestimenta e arquitetura.

O termo abrigo vem de abrigar (*apricare*), que significa resguardar dos rigores do tempo, proteger, pôr em lugar coberto; a idéia de abrigar equivale à de cobrir, de revestir uma matéria para se proteger, de se esconder ou de se esquentar num interior. A lógica da construção de um abrigo numa favela é a mesma que preside a fabricação de uma colcha de retalhos, feita com pedaços de tecidos dispartados, costurados uns nos outros (*patchwork*). (Jacques, 3003: 26).

O abrigo, habitação improvisada presente nas favelas, confeccionado com materiais por vezes colhidos das reentrâncias e vias das cidades, se afirma sobre a base temporal que ilustra o ciclo da ação e reação bem como da construção e da reconstrução. Aqui vestuário e abrigo, desafiam o tempo sobre a escala do corpo. O reparo da roupa desgastada pelo tempo dialoga com a reciclagem do abrigo desgastado pelo tempo.

No livro *Os Subúrbios de Paris*⁸, uma sequência de duas fotos de autoria de Robert Doisneau, exemplifica respectivamente duas situações que sugerem o diálogo entre o abrigo e o corpo abrigado. (Anexo – Fig. 03 e 04).

2.1 – O abrigo e a essência do morar

Com a intenção em buscar na arquitetura moderna um viés que revelasse o diálogo entre o corpo e os modos de empreender as superfícies abrigadoras, esta parte do estudo introduz a leitura da favela carioca feita pelo arquiteto Le Corbusier, sob a influência do olhar do poeta Blaise Cendrars.

Cendrars, inveterado viajante e apreciador de culturas estrangeiras, já vivia os contrastes entre as novas concepções plásticas que efervesciam a cidade de Paris e se personificavam no teatro, na literatura e nas artes plásticas. Entre suas influências e parcerias, se destaca a artista plástica Sonia Delaunay, cujas pinturas ilustravam, entre outros, os efeitos variáveis da iluminação artificial que aos poucos substituíam a

⁷ Referência à estampa *Favela* de Ronaldo Fraga.

iluminação a gás dos boulevares da cidade. Neste cenário de cores, luzes e palavras, Cendrars encontrou no Brasil da década de 1920, um terreno fértil de grande potencial artístico. Nas observações a respeito das movimentações políticas de investimentos em planos urbanísticos para a cidade do Rio de Janeiro, Cendrars propõe ao amigo e arquiteto Le Corbusier⁹ a aproximação com este país e com a nova geração de arquitetos brasileiros¹⁰.

Le Corbusier visitou o Rio de Janeiro em 1929 e, entre as percepções apreendidas pelos pontos visitados, a experiência do morro da favela é relatada a seguir:

A visita a uma favela carioca, por exemplo, deixa-o bastante impressionado. Sua ingênua e poética visão da "felicidade" da vida popular é registrada nos seus Carnets de viagem. Pelo lado técnico, Le Corbusier encontra um eco a suas próprias preocupações nessas casas "simples", construídas nos morros sobre pilotis, abertas para a natureza e voltadas para o mar. Elas sintetizam a essência do morar: Espaços embora exíguos, amplamente eficazes, janelas surpreendentemente abertas para espaços magníficos, casas bem implantadas com a entrada pelo lado da colina, características presentes no projeto da sua casa de praia em Cap Martin, "o Cabanon", que segundo seu colaborador Wogenscky baseou-se nessas imagens.¹¹ (Santos, 1987:36).

A experiência da favela sobre o arquiteto reafirma sua percepção para o significado da essência do morar. Em meados dos anos 20, Le Corbusier desenvolve na França, projetos de vilas e casas que revelam uma nova proposta para a relação entre o corpo e o espaço interno das construções. A partir desta abordagem, sugere-se um diálogo entre o corpo abrigado na espacialidade interna da casa¹² e o corpo abrigado na espacialidade externa das favelas. Tanto no corpo que habita a racionalidade projetada da arquitetura das vilas de Le Corbusier dos anos 1920, quanto o corpo que é abrigado na organicidade improvisada das favelas cariocas, o que interessa é o grifo comum da espacialidade embasada na transitoriedade dos corpos.

⁸ Tradução da autora para *La banlieue de Paris*. Textos de Blaise Cendrars e fotografias de Robert Doisneau.

⁹ Le Corbusier foi o arquiteto e urbanista que concebeu teorias para a arquitetura moderna a partir da civilização maquinista e, implantou o ideal da casa como máquina de morar. Definiu o corpo (modular) como medida para a reprodutibilidade do espaço arquitetônico a ser construído, ou seja, o corpo como sistema regulador para fixar as proporções das novas construções.

¹⁰ Aqui se destacam os nomes dos arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

¹¹ Elizabeth Harris, *Le Corbusier and headquarters of the Brazilian Ministry of Education and Health* (tese).

¹² Na frase do arquiteto: *A casa pode ser, como o carro, um envoltório simples, contendo em estado de liberdade órgãos múltiplos*. In: Gérard Monnier, *Le Corbusier*, op. cit.

Nos soalhos da arquitetura de Le Corbusier são projetados passos e itinerários para o corpo, orientados pela disposição da planta e dos volumes internos. As perspectivas previstas por esta circulação, enriquecem as percepções dos níveis internos e externos da construção. A unidade arquitetônica é evocada nas superfícies externas, de linhas puras e ângulos retos. Enfatizando a frase do arquiteto de que *são as percepções que fazem a sensação arquitetônica*¹³, retornamos aos diálogos entre os ângulos e perspectivas internas das habitações, que refletem o planejamento, e entre os ângulos e perspectivas externas dos abrigos das favelas, que refletem o improvisado. Nesta abordagem, para além das ações de cunho projetual ou imediatista, interessa analisar o corpo na essência da percepção após sua ocupação no ambiente construído.

As perspectivas visuais apreendidas pelo corpo no transitar entre os volumes internos da moderna habitação, podem revelar para além de uma proposta espacial, uma indicação de postura para o homem moderno. Pela descrição do *urbanista* Le Corbusier e, independente das proporções de escala, levanta-se uma possibilidade de leitura do corpo para além das percepções espaciais:

(...) do alto das favelas vê-se sempre o mar, a baía, os portos, as ilhas, o oceano, as montanhas, os estuários; o negro vê tudo isso; o vento reina, útil sob os trópicos; há uma altivez no olho do negro que vê tudo isso; o olho do homem que vê vastos horizontes é mais altivo, os vastos horizontes conferem dignidade; esta é uma reflexão de urbanista; (Santos, 1987:88)

As impressões dos movimentos dos corpos sobre as superfícies da cidade, da habitação, do abrigo e da roupa, são registradas por influência de planejamentos ou improvisações, provenientes de especialistas ou cidadãos de aptidões natas. Na construção de espacialidades que codificam a vida em movimento, seja através da arquitetura ou da vestimenta, o corpo se define pela posição entre meios internos e externos. O corpo transita entre peles têxteis, entre hábitos e entre vistas.

Le Corbusier se apropria das tramas externas, apreendidas pela experiência do olhar para a cidade, para imprimir o movimento do corpo nas superfícies internas de sua arquitetura. Hélio Oiticica se apropria das tramas internas, apreendidas pela experiência do olhar para o interior dos abrigos da favela, para imprimir o movimento do corpo nas superfícies externas de sua arte, no caso os Parangolés. Aqui, as sensações

¹³ São as centenas de percepções sucessivas que fazem a sensação arquitetônica (...) Dispõem-se de paredes retas ou curvas, de um solo que se estende, orifícios que são passagens de homens e de luz, porta ou janela; os orifícios clareiam ou escurecem, tornam alegre ou triste, as paredes são cintilantes de luz ou ficam na penumbra ou na sombra, produzem alegria, serenidade ou tristeza, vossa sinfonia está preparada. In: Gerard Monnier, op. citada, pg.28.

provocadas pela arquitetura e pelas artes plásticas se estruturam nas tramas das mesmas percepções ambientais.

Os fios soltos que Hélio Oiticica manteve nas tramas de sua obra, a mantém aberta para novos corpos se projetarem sob suas superfícies, sobre as quais estão *estampadas* camadas de cor, ambiente, movimento e música. Pelo avesso da superfície externa do abrigo ou pela face interna sugerida neste estudo, a intimidade do corpo sob o abrigo se revela em *Parangolés*.

O revelamento de uma impressão interior é materializado e toma corpo na obra de Hélio Oiticica.

3 – Os Parangolés de Hélio Oiticica

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. (...) Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. (...) Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes, feitas de fio de barbante de cima a baixo. (...) E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: *aquí é...* e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra Parangolé. Aí eu disse: É essa a palavra¹⁴. (Favaretto, 1992:117)

A partir da experiência adquirida pelo convívio com a comunidade carioca da Mangueira, e também com o samba nos anos 60, Oiticica propõe experimentos informados em estandartes e capas. Estas construções adquirem o caráter de estrutura ambiental, quando vivenciadas pelos espectadores ou *participadores*, principalmente se embalados pelo ritmo do samba.

Os Parangolés são confeccionados com materiais equivalentes aos percebidos por Oiticica nos interiores habitados¹⁵ dos barracos da favela. (Anexo - Fig. 05). A divisão espacial interna de um barraco muitas vezes se define entre limites têxteis. O corpo neste espaço tem movimentos mais concêntricos do que retilíneos, uma vez que não há passagens entre cômodos. O corpo circula entre tecidos que passam a ser

¹⁴ Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho.

¹⁵ Aqui o termo habitado está relacionado com a presença do morador dentro do seu abrigo, pelo viés da sensação de permanente ocupação. Neste caso embora o abrigo seja uma “construção provisória”, parafraseando Paola Berenstein Jacques, o ato de estar abrigado dá ao corpo presente no interior deste espaço, a condição de corpo que é também habitado. Há nesta leitura uma intenção em estabelecer uma relação entre corpo abrigado, no sentido do provisório, e corpo habitado, no sentido da permanência provisória ou o sentimento de ocupação “no aqui e agora”. Isto se refere ao imediatismo ou à construção do cotidiano a partir da relação do tempo hoje com o espaço imaginado como real e fixo, porém de base movediça. Sobre corpos abrigados e habitados ver Paola Berenstein Jacques, *A Estética da Ginga*, pg. 26: (...) *O abrigo é*

percebidos como barreiras reais ou abrigos dentro do abrigo maior. O espaço interior é improvisado entre camadas que sobrepostas, inspiram composições informadas de cores, recortes, texturas e matérias.

Oiticica vivenciou os movimentos dos corpos sobre e sob as paredes têxteis destes interiores, que sugerem tanto deslocamentos físicos quanto perceptivos. Adentrar pela estrutura têxtil improvisada do abrigo pode estar relacionado com o ato de se deixar abrigar por roupas.

As transformações percebidas nos constantes reparos ou construções dos abrigos alteram a paisagem da favela e reafirma sua condição de inacabada. Como uma respiração, a trama urbana sobre a qual a favela está inserida, se movimenta ao ritmo dos corpos que lhes dão vida.

A referência à trama entre movimentos de inspiração e expiração também se associa à escala da roupa sobre o corpo, seja abrigo ou vestimenta. Os movimentos dos corpos dentro e fora dos abrigos se mesclam às suas próprias superfícies, também alteradas pelas interferências imprevistas. As diferentes escalas de tramas no contexto da favela são costuradas entre si pelo movimento dos corpos, influenciados pelo samba, pela ginga adquirida no caminhar entre suas vias estreitas ou pela própria ação reconstrutora dos abrigos.

As impressões da memória do corpo, ou a intimidade do abrigo, sobre a superfície interna da dupla face imaginada aqui para *Parangolés*, se revezam com as impressões do movimento do corpo, ou da dança, sobre a superfície externa da mesma. A leitura pelo avesso da obra *Parangolés* remete aos entremeios, iniciada pela percepção de Oiticica com o espaço externalizado da intimidade de um morador de rua.

O corpo ao vestir a obra informada de inúmeras camadas de tecidos cujas sobreposições evocam a liberdade da cor no espaço, percebe o deslocamento sensorial. A obra se incorpora no corpo e o corpo se reafirma na obra, como se ambos fizessem parte da mesma superfície.

O movimento dos corpos abrigado em *Parangolés* revela o movimento da independência das cores no espaço. Estas se revelam como se também abrigassem um corpo pela sua própria conformação.

Em junho de 1960, Hélio Oiticica descreve suas impressões a partir de reflexões sobre as cores aplicadas nas construções do pintor Robert Delaunay:

provisório mesmo que ele deva durar para a eternidade; a habitação, ao contrário, é durável, mesmo que vá desmoronar amanhã. (...).

Sua orquestração cria arquiteturas que se desenrolam como frases em cores e culminam numa nova forma de expressão em pintura, na pintura pura. (Oiticica, 1986:19).

Oiticica propõe através de *Parangolés*, o corpo em movimento que revela tanto o corpo da cor quanto o corpo abrigado entre meios. Na livre associação com os têxteis estampados, poder-se-ia sugeri-los como superfície de muitas faces estampadas pelas sobreposições de cores, gestos, memórias, movimentos e corpos. Nesta proposta, a simultaneidade define a obra. Os espaços internos e externos dos abrigos se reciclam entre as peles têxteis internas e externas dos *Parangolés*. A obra é analisada neste estudo como síntese da superfície simultânea, ou seja, as relações das camadas envolvidas se conectam e se expressam através da imprevisibilidade dos contrastes simultâneos dos materiais, cores e movimentos.

Os contrastes simultâneos entre as camadas que revelam os pensamentos de Oiticica, em *Parangolés*, se desdobram em cores e introduz, neste estudo, a arte simultânea proposta por Sonia Delaunay. Em ambos os trabalhos, o ambiente, a cor e a dança fazem parte da estruturação.

4 – *Simultaneous Dress (1913)* de Sonia Delaunay

Interessada, junto ao marido Robert Delaunay, na Teoria das Cores e seus Contrastes Simultâneos, de Eugène Chevreul¹⁶, Sonia levou suas experimentações para os mais variados níveis de produções. Sua arte foi consequência da habilidade pessoal em decifrar equações de cores e contrastes, bem como reforçar as formas abstratas e geométricas provenientes desta ação. Suas impressões sobre as superfícies pintadas se deslocaram para o campo da vestimenta. Substituindo as tintas por recortes têxteis, se apropriou da técnica da costura como parte das investigações sobre as relações entre a arte e o corpo.

Sonia testemunhava a cidade de Paris, abrigada em meio a tantos estímulos artísticos provenientes da percepção de uma nova espacialidade que se definia por trás

¹⁶ O químico francês Eugène Chevreul desenvolveu no séc. XIX, a teoria dos Contrastes Simultâneos das Cores. Como breve descrição a este respeito: *Esta teoria abrange todos os fenômenos de modificação que os objetos coloridos parecem sofrer na composição física e na altura do tom de suas respectivas cores quando vistas simultaneamente.* In: João Braga, *Da lei do contraste simultâneo das cores: de Michel-Eugène Chevreul às criações de Sonia Delaunay em arte e moda*, pg. 18.

de invenções, gestos e comportamentos da era moderna do século XX. As interferências urbanas, como por exemplo, os novos tipos de iluminação, a movimentação dos *novos corpos* pelos itinerários que refletiam as ações cotidianas, ou mesmo a herança impressionista pela busca da luz de todos os dias através de registros menos documentais – tudo se transformava na paisagem da cidade e por consequência nas suas representações.

Durante os anos de 1910, o casal Delaunay se reunia semanalmente com amigos para dançar no Bal Bullier, uma casa de baile que atraía artistas e poetas pela nova dança que se introduzia em Paris, o tango.

Sonia estava particularmente encantada com as figuras rodopiantes dos dançarinos; na sua visão, estas figuras se transformavam em cores rodopiantes. (...) Sonia criou a sua primeira roupa simultânea, feita de quadrados e triângulos de tafetá, tule, baetilha, ondeado, seda texturizada – tudo que chegava às suas mãos era aproveitado como parte da composição. (Baron, 1995:31).

Dentro da abordagem das tramas têxteis como estruturas que refletem memórias e gestos do homem, os vestidos simultâneos de Sonia inspiram movimentos e expiram luzes e cores (Anexo - Fig. 06/07). Esta delicada tradução de corpo-movimento para corpo-luz-cor revela a síntese entre o corpo e a arte, pela simultaneidade das inter-relações. Indagada sobre a área que definiria seu trabalho, como vestimenta, pintura ou dança, descreve:

Cendrars compreendeu...nem moda nem estilo...nem alta costura, apenas corpos de mulheres sobre roupas.¹⁷ (Albritton, 2005:10).

Blaise Cendrars, colaborador de alguns trabalhos com Sonia Delaunay, em 1914 faz uma homenagem à artista evocando seu *Simultaneous Dress* no poema *Ela tem um corpo sobre seu vestido*¹⁸.

¹⁷ Tradução da autora para: Cendrars understood...not fashion or style...not great couturiers, only the bodies of women on the dress.

¹⁸ Tradução da autora de trecho do poema intitulado *She has a body on her dress*, de Blaise Cendrars. Na sequência o poema na íntegra: A woman's body is as bumpy as my skull/Glorious/If you're embodied with a little spirit/Fashion designers have a stupid job/As stupid as phrenology/My eyes are kilos that weigh the sensuality of women/Everything that recedes stands out comes forward into the depth/The stars deepen the sky/The colors undress/"She has a body on her dress"/Beneath her arms heathers hands lunules and pistils when she waters/Flow into her back with its blue-green shoulder blades/Her belly a moving disk/The double-bottomed hull of breasts goes under the bridge of Rainbows/Belly/Disk/Sun/The perpendicular cries of the colors fall on her thighs/The sword of St. Michael/There are hands that reach out/In the train the animal

A poética empregada por Cendrars revela que, na percepção de quem assiste a corporificação da cor sobre o abrigo do corpo dançante de Sonia Delaunay, a estrutura vestível reflete a mensagem deste corpo em buscar na luz as cores para os seus próprios gestos.

Pelo viés do corpo enquanto mensagem, a superfície têxtil informada em roupa e sobreposta por camadas de cores reveladas em estampas, adquire novas percepções se analisadas como parte de um têxtil imagético que traduz um subtexto histórico.

5 – Conclusão

De acordo com Vilém Flusser, as cores são o modo como as superfícies aparecem para nós. Quando uma parte importante das mensagens que nos programam hoje em dia chega em cores, significa que as superfícies se tornaram importantes portadores de mensagens. Paredes, telas, superfícies de papel, plástico, alumínio, vidro, material de tecelagem, etc., se transformaram em *meios importantes*. (Flusser, 2007:128).

A conclusão deste artigo revela o universo vasto de significados e subtextos que as superfícies têxteis estampadas podem ilustrar tanto para quem as veste quanto para quem as observa.

Pela análise de um vestido, criado por um estilista para compor sua coleção, cuja estampa foi imaginada a partir de referências musicais extraídas da espacialidade das favelas, propôs-se o olhar para além de suas posições. O deslocamento do meio sugerido para a coleção projetou o vestido para a relação do corpo entre meios. Seja entre as superfícies rugosas dos abrigos da favela, seja entre as superfícies ilimitadas das composições de cores ou entre atos provenientes da dança, o corpo se transforma entre meios. A imagem dos abrigos inacabados das favelas exemplifica as inter-relações entre os corpos e as superfícies que se reciclam constantemente pela ação destes mesmos corpos. Seja na escala do corpo abrigado pela arquitetura, seja na escala do corpo abrigado pela vestimenta têxtil, a ação e o pensamento do homem são impressos sobre e sob as superfícies de seus abrigos.

Este artigo propõe novos olhares para as inter-relações das superfícies que estampam as cenas cotidianas. Através das costuras entre meios, valorizam-se a materialidade e a imaterialidade como faces da mesma estrutura têxtil. A partir da

all the eyes all the fanfares all the regulars at/The Bal Bullier/And on her hip/The poet's signature.
In: Ann Albritton, *She has a body on her dress*, pg. 10.

desconstrução das superfícies têxteis estampadas, para além da visibilidade da separação de cores e formas, intenciona-se projetar uma luz para os caminhos de leituras fiadas sobre e sob os resíduos destas impressões.

6 – Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARON, Stanley. *Sonia Delaunay: The life of an artist*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- CENDRARS, Blaise, *La banlieue de Paris*. Paris: Denöel, 1983.
- CENDRARS, Míriam. *Blaise Cendrars*. Paris: Balland, 1984.
- CORBUSIER, Le. *A viagem para o oriente*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformação da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio, Org. *Espaços Comunicantes*. São Paulo: Annablume; Grupo ESPACC, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FRAGA, Ronaldo. *Coleção Moda Brasileira: estilistas de moda brasileiros*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- GARCIA, Carol. *Por uma Poética do Lugar-Comum*. In: *Coleção Moda Brasileira: estilistas de moda brasileiros*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MONNIER, Gérard. *Le Corbusier*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MELLER, Susan...(et al.). *Textile Designs*. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ORTA, Lucy. *Body Architecture*. Munique: Verlag Silke Schreiber, 2003.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos...(et al.). *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.
- SEMIN, Didier... (et al.). *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon Press, 1999.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Artigos / Cadernos / Catálogos / Teses de mestrado

- ALBRITTON, Ann. *She has a body on her dress*. Artigo. Revista DRESS, vol. 32. Costume Society of America (USA), 2005.
- BRAGA Neto, João Baptista. *Da Lei do Contraste Simultâneo das Cores: De Michel-Eugène Chevreul às Criações de Sonia Delaunay em Arte e Moda*. Dissertação de Mestrado: História da Ciência. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2002.
- FRAGA, Ronaldo. *Nara Leão ilustrada por Ronaldo Fraga*. Catálogo da Coleção de Moda Primavera Verão 2007/2008. São Paulo, 2007.

- JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias Urbanas*. In: Caderno especial “Resistências em espaços opacos”. Programa de Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.
- REZENDE, Marcelo. *Morar significa sempre morar em um mundo*. Catálogo da Exposição “Filmes de Ray e Charles Eames”. Caixa Cultural São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, 2008.

Anexos

Índices das Figuras:

- Fig. 01: Montagem da autora. Estampa *Lindonéia* por Ronaldo Fraga e a obra *Lindonéia - A Gioconda do Subúrbio* por Rubens Gerchman (ao centro).
- Fig. 02: Estampa Favela para a Coleção Ronaldo Fraga. Desfile Primavera -Verão 2007. São Paulo Fashion Week.
- Fig. 03 e 04: Abrigo 01. Fotografias de Robert Doisneau In: *La banlieue de Paris*, op. cit.
- Fig. 05: Parangolés. In: A invenção de Hélio Oiticica, op. cit.
- Fig. 06: Sonia Delaunay-Terk veste Roupas Simultâneas. In: Sonia Delaunay (...), op.cit.
- Fig. 07: Roupas Simultâneas de Sonia Delaunay. In: She has a body on her dress, op. cit.

Fig. 02 Estampa Favela, 2007



Fig. 03 Abrigo 1



Fig. 04 Abrigo 2



Fig.05 Parangolé P4, capa I, 1964



Fig.06 Sonia Delaunay-Terk veste Roupa Simultânea, 1913



Fig.07 Roupă Simultânea – de Sonia Delaunay-Terk, 1913

