

# Vestir de Luz<sup>1</sup>: entrevista de Nanni Strada a Francesca Picchi

Adriana Tulio Baggio

Doutora, Centro de Pesquisas Sociossemióticas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo /

[atbaggio@gmail.com](mailto:atbaggio@gmail.com)

Orcid: 0000-0002-5016-1289 / [lattes](#)

**Enviado 24/06/2019 / Aceito 09/08/2019**

---

<sup>1</sup> Este texto é uma tradução do artigo "Vestire di luce", publicado na revista italiana *Domus* em outubro de 2005 a partir de uma conversa, ocorrida em Milão no dia 6 de setembro de 2005, entre a designer Nanni Strada e Francesca Picchi. STRADA, Nanni. Vestire di luce. [Entrevista cedida a] Francesca Picchi. *Domus*, n. 885, 3 out. 2005. Disponível em: <https://www.domusweb.it/it/design/2005/10/03/vestire-di-luce.html>. Acesso em: 20 jun. 2019.

A designer italiana Nanni Strada foi pioneira em aportar às consagradas convenções da moda os temas do design e da produção industrial. Após a primeira Coleção Etnológica em 1973, em 1974, inspirada nos estudos do etnógrafo Max Tilke, projetou "o Manto e a Pele", uma pesquisa sobre os componentes primários de planejamento da roupa como recusa às normas de confecção típicas do estilismo. Em 1979 recebeu o prêmio Compasso de Ouro pela primeira roupa no mundo sem costura<sup>2</sup>. E em 1986, com os trajes de viagem "Torchons", deu início à pesquisa sobre a compressibilidade da roupa e seu uso nômade.

No interior do debate sobre a renovação das expressões artísticas envolvidas na liturgia católica, trazido à tona por ocasião da *Koinè* 2005 (exposição de mobiliário, objetos litúrgicos e componentes para a celebração do culto), Nanni Strada foi convidada a desenhar a casula, veste trajada pelos celebrantes nos ofícios de cerimônias sacras durante o Ano Litúrgico.

Casula significa pequena casa, choupana, devido à associação com a sua forma. A pesquisa de uma forma de expressão lírica que evocasse valores imateriais por meio de processos têxteis e industriais caracteriza o projeto, que recebeu ainda consultoria científica por parte da Conferência Episcopal Italiana.

Para construir um traje ritual que exprimisse esta imaterialidade do sagrado, Nanni Strada desenvolveu um suporte vibrante e reativo à luz, empregando procedimentos técnicos da indústria têxtil mais avançada. Nas seções a seguir, a designer explica sua inspiração, seu processo criativo e as técnicas de manufatura convocadas para manifestar no traje os sentidos das liturgias.

---

<sup>2</sup> Em 2018, Nanni Strada recebeu mais uma vez o *Compasso de Ouro*, desta vez como prêmio por toda sua carreira no design. N. da T.

## 1. TRAJES RITUAIS

O convite para repensar a casula, traje talar usado pelos sacerdotes durante as funções religiosas, foi uma oportunidade de levar ao extremo uma abordagem que, inconscientemente, tenho trazido em todos os meus projetos: usar instrumentos de produção industrial, especialmente aqueles relacionados ao beneficiamento têxtil, como linguagem poética.

Este projeto tem a ver com um interesse mais amplo sobre o tema dos trajes "rituais", e a casula é um desses trajes. O nome significa casebre, cabana, porque os monges, não tendo nem igreja e nem casa, viajavam portando apenas este manto no qual dormiam, viviam, rezavam... A casula funcionava para eles como proteção.

Ao dialogar com os responsáveis pelo projeto e especialmente com o monsenhor Santi<sup>3</sup> – meu interlocutor direto –, chamou-me a atenção o rigor dos códigos que regulam cada um dos momentos da celebração litúrgica. Fiquei profundamente fascinada pelo valor imaterial de cada um dos elementos. Em vez de trabalhar sobre a simbologia das cores, preferi então voltar meu interesse para o reflexo da luz e, mais ainda, para a quantidade de luz refletida. Com isso pude me concentrar na ideia de brilho e de vibração da luz.

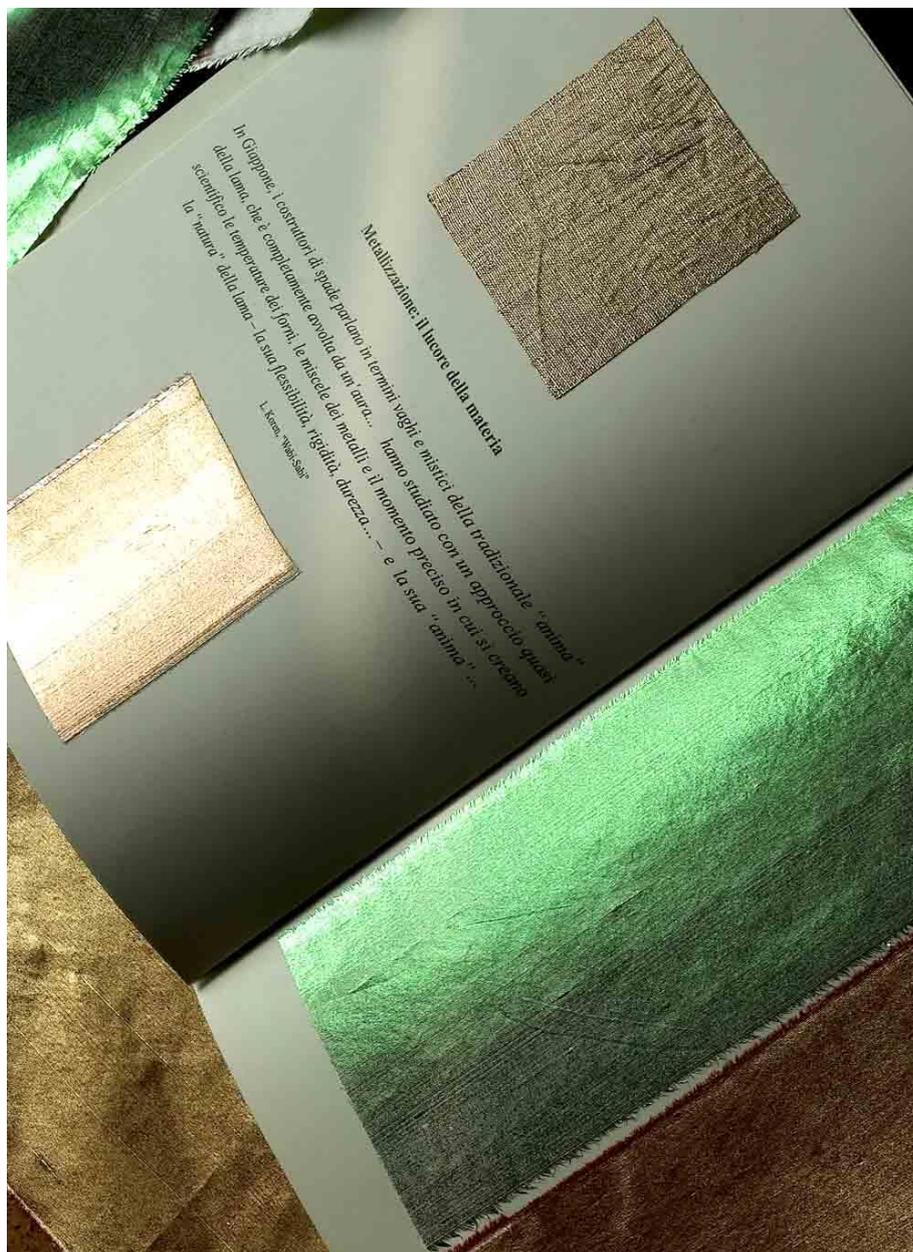
Os paramentos sacros se servem do ouro desde sempre, mas o elemento é comumente entretecido em lâminas de metal ou entrelaçado em fios. Nos tempos mais recentes foi introduzido o lurex, uma fibra que apresenta grande brilho e que é muito usada na alta costura, nos vestidos de noite, com resultados sofisticados, mas também vulgares. Diferente dessas duas soluções, minha ideia então foi

---

<sup>3</sup> Monsenhor Giancarlo Santi, arquiteto e teólogo, presbítero da Diocese de Milão e hoje docente na Universidade Católica de Milão. Dirigiu escritórios de gestão dos bens culturais da Igreja, tanto da Diocese de Milão quanto da Conferência Episcopal Italiana. N. da T.

"laminar" a superfície do tecido para obter um efeito não têxtil, mas de brilho e de luz metálicos (figura 1).

Figura 1: Metalização: o brilhar da matéria. Amostra do tecido resultante do processo de laminação para obtenção de um efeito metálico de brilho e luz.



Fonte: Foto de Francesco Radino. Acervo de Nanni Strada.

## 2. O TECIDO COMO SUPERFÍCIE MUTANTE

O tratamento de superfície é um tema que sempre me apaixonou. No passado trabalhei com a Limonta, empresa líder deste tipo de beneficiamento.

O tecido produzido manualmente ou industrialmente assume seu aspecto matérico no processo de beneficiamento, e nesta fase tudo é possível. Existem tratamentos complexos de flocagem, resinagem, vinilização.... Pode-se flanelar o algodão rústico para transformá-lo em finíssimas cachemiras ou alterar a superfície de um tecido por meio da cardagem.

É possível ainda intervir sobre o tecido transferindo-lhe qualidades de outros materiais como papel, plástico, metais, tornando-o um material mutante, ou seja, gerando uma hibridização.

Há também o processo de aglutinação, em que as "folhas" têxteis ou de outros materiais são unidas entre si. Esta fusão ocorre por calandragem, fazendo passar o tecido por cilindros que giram freneticamente, tornando-o mais ou menos lúcido, simplesmente calibrando a quantidade de passagens e a velocidade dos cilindros. Já faz algum tempo que trabalho sobre a questão da hibridização de elementos distintos ("a elegância do híbrido...<sup>4</sup>"): unir diferentes mundos nas fases do projeto é hoje aquilo que mais me interessa.

## 3. ANALOGIA COM A MÚSICA

Quando comecei a imaginar esta casula, foi natural pegar como referência a música. Pensei em quando se ouve um concerto em uma igreja; naquele espaço feito de luzes e penumbra, o som muda. É um fenômeno de ressonância, de

---

<sup>4</sup> A designer faz referência à sua coleção de 1988, que levava este nome – *L'eleganza dell'ibrido*. N. da T.

vibração, de relação com o distante... O coro, por exemplo, é frequentemente colocado atrás do altar para criar uma fratura, uma separação em relação a quem escuta.

Não sei o quanto tudo isso tenha atuado inconscientemente quando comecei a pensar nesta veste. Os diversos graus de brilho, os níveis de luminosidade e as diferentes percepções ligadas à vibração da luz são, de fato, elementos importantes deste projeto.

#### **4. COMPONENTES DO TRAJE**

A casula é composta por duas camadas, são duas peças que se sobrepõem de maneira absolutamente livre.

A peça externa, num primeiro momento, deveria ser matérica. Minha ideia era ter uma matéria rústica, como o feltro ou a lã, com um certo peso... Isso, porém, ia contra as solicitações dos prelados, que precisam de vestes muito leves para permitir uma certa agilidade de movimento.

A camada externa do traje (figura 2) foi então realizada em um tecido muito básico, de seda, que tem um comportamento cascadeante e é branca, a cor da liturgia do ano todo. A veste interna (figura 3), por sua vez, está relacionada às demais cores do ano litúrgico que são o dourado, o verde, o vermelho, o roxo e o rosado – esta última apenas para o Rito Ambrosiano.

Figura 2: Casula em seda branca talhada a laser deixa entrever a camada interna do traje, em tecido laminado dourado.



Fonte: Foto de Francesco Radino. Acervo de Nanni Strada.

Figura 3: Parte externa da casula (branca) e versões da parte interna, nas diferentes cores relacionadas aos rituais católicos celebrados durante o ano litúrgico: verde, roxo, dourado e vermelho.



Fonte: Foto de Alessandro Viero. Acervo de Nanni Strada.

## 5. DECORO

Tinha visto um tecido trabalhado com elementos verticais cortados a *laser*, o que instintivamente me fez pensar em um motivo gótico. Agradava-me a ideia de que estes talhos deixassem apenas entrever o brilho da veste interna, de maneira quase imperceptível, e que esta visão se amplificasse somente com o movimento, seguindo os gestos daquele que oficia a cerimônia, como se a veste interna, que emana este grau especial de brilho, fosse uma alma escondida que sutilmente se revela.

O desenho em talhos, realizado com o computador, tinha tamanhos e intervalos regulares. Depois comecei a tirar, a deslocar, a encolher, a alongar os cortes. O desenho aparentemente uniforme contém, na realidade, variações imperceptíveis que conferem graça e delicadeza.

Na fase de laminação da veste interna trabalhamos o grau de brilho para conseguir um material vibrante, que reagisse à luz. Esta operação de pesquisa foi árdua para um fornecedor que não estava habituado a atender demandas de um designer: realizar um tecido brilhante, depois diminuir a luminosidade, passar o tecido pela máquina uma outra vez até obter um brilho abafado... Não foi fácil.

O que eu buscava na incerteza destas várias passagens de pressão, de calandragem era chegar a uma luminosidade emaciada, que transcendesse a realidade da própria matéria.

## 6. GEOMETRIAS GERATIVAS

Não sei explicar minha rejeição a tudo aquilo que é próprio da costura: o ponto à mão, o "feito sob medida", o tricô, o crochê, a modelagem rente ao corpo... A minha era uma recusa do objeto em si enquanto expressão de uma cultura da roupa construída sobre as formas anatômicas de um corpo-manequim "vestido" ao qual todos devem se

adequar. O primeiro rompimento claro com essa tradição foi recusar a alfaiataria e aquele tipo de roupa que recobre um corpo inventado, e de contrapor a isso a geometria, o desenho planejado, a partir da observação de outras culturas, especialmente do Oriente.

Esta abordagem em fins dos anos 1960 era realmente disruptiva: significava virar a mesa.

## **7. PINTAR COM A MÁQUINA**

Sempre experimentei uma grande emoção dentro das fábricas, ao ver aquelas máquinas enormes nas quais o tecido entra de um lado e sai do outro completamente modificado. Observar estes processos gera pensamentos contínuos sobre as possibilidades expressivas da produção mecânica. Desde os primeiros projetos nos anos 1970, desde o primeiro traje realizado de modo completamente automático, a ideia de poder intervir nestes processos para conseguir uma qualidade de tipo estético, tangível ou imaterial, sempre me fascinou.

No fundo, as coisas mais importantes que fiz estão relacionadas ao uso não convencional destes maquinários: é um pouco como se eu buscasse "pintar com as máquinas". A ideia de buscar uma linguagem poética, uma forma de expressão lírica ligada à imaterialidade, levada a cabo por meio de processos têxteis e industriais, é o que caracteriza também o projeto Casula.

Os meus "Torchon", por exemplo – os trajes de viagem, os amassados, que apresentei em 1986 – nasceram de um erro levado às últimas consequências, que se transformou em um elemento de beleza.

É um momento de graça quando se consegue ver em um percurso pré-determinado, ou dado por certo, uma via de saída, quando se entrevê uma possibilidade até então despercebida: é a força do projeto.