

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
MESTRADO EM ARTES

JOÃO CIRILO NETO

SOB MEDIDA: tipologias Estratégicas de Inserção
do Vestuário nas Artes Visuais

BELÉM
2011

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

SOB MEDIDA

TIPOLOGIAS ESTRATÉGICAS DE INSERÇÃO DO VESTUÁRIO
NAS ARTES VISUAIS



JOAO GRILO NETO

BELEM
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
MESTRADO EM ARTES

JOÃO CIRILO NETO

**SOB MEDIDA: tipologias Estratégicas de Inserção
do Vestuário nas Artes Visuais**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza.

BELÉM

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecário Alexandre Siqueira - CRB-2 / 1044, Belém, PA, Brasil

S578s Cirilo Neto, João.
 Sob medida : tipologias estratégicas de inserção do vestuário nas artes visuais /
 João Cirilo Neto ; orientação de José Afonso Medeiros Souza. – Belém, 2011.
 224 p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da
Arte, Programa de Pós-graduação em Arte, 2011.

1. Artes visuais – Pará. 2. Arte contemporânea – século XX. 3. Arte e Cultura –
Pará. I. Título

CDD: 709.098115
CDU: 7.036(811)



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos trinta (30) dias do mês de Junho do ano de dois mil e onze (2011), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **José Afonso Medeiros Souza**, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **João Cirilo Neto**, intitulada **SOB MEDIDA** Tipologias Estratégicas de Inserção do Vestuário nas Artes Visuais, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores **José Afonso Medeiros Souza – orientador (UFPA)**, **Wladilene de Sousa Lima (UFPA)** e **Marisa de Oliveira Mokarzel**. Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza, passou a palavra ao mestrando que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com a nota máxima, conceito Excelente, com distinção e indicação de publicação, necessitando de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém, 30 de Junho de 2011.

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

José Afonso Medeiros Souza

Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima

Wladilene de Sousa Lima

Profa. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel

Marisa de Oliveira Mokarzel

João Cirilo Neto

João Cirilo Neto

Wania M^a de Oliveira Contente

Wania Maria de Oliveira Contente

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza
(orientador presidente)

Profa Dra Wladilene de Sousa Lima
(membro titular)

Profa Dra Marisa de Oliveira Mokarzel
(membro titular)

Profa Dra Josebel Akel Fares
(membro suplente)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____
Local e Data _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Afonso Medeiros, orientador deste estudo, por comprar a briga, por toda paciência, compreensão e confiança aplicadas nesse percurso; por todas as observações e conselhos. À minha família, pelo que somos. À Dora Silveira, pelo amor, pela cumplicidade, e por tentar me convencer sempre da segurança dos aviões. À Professora Wladilene Lima, por sua generosidade e pela profissional que é. À Professora Marisa Mokarzel, por aceitar avaliar este trabalho e por tudo que representa à minha trajetória pessoal e às artes visuais deste lugar e deste país. Aos professores Luizan Pinheiro (pelas chacoalhadas, pelas oportunidades e pela amizade), Ézia Neves, Ubiraélcio Malheiros, Edison farias e Orlando Maneschy, pelas provocações. À Ailana Guta e à Vânia Contente, a quem enumerar todos os motivos de agradecimentos exigiria muitas e muitas páginas, em anexos e anexos. Ao amigo Ilton Ribeiro, pelo sentimento de fraternidade, pelas trocas e amizade e por sempre acreditar mais do que eu. A todos os amigos, companheiros e comparsas de sala de aula e de corredores, sobretudo, a Telma Saraiva, Ísis Molinari, Iara Souza, Gil Vieira, Domingos Sávio, Gilda Helena Maia, Mary Maués, Keila Monteiro e Rafaelle Rabelo, por todo o vivido. Às fraternas pessoas oferecidas pelas circunstâncias e pelos dias com suas pequenas grandes ajudas: Karla Pessoa, Grazi Ribeiro, Priscilla Porto, Daniely Meireles, Luciana Magno, Neuton Chagas, Cláudia Nascimento, Cíntia Moura, Flavinha (Azul) Araújo, João Paulo Amaral, Heloisa Silva, Daniel Farias Paula, Silvana Saldanha e Gerson Lima. A todos os colegas de trabalho do Cine Líbero Luxardo: André Evandro Martins, Eduardo Tenório, Nádia Alves, Maurício Dias, Paula Ramos, Patrícia Lio, pela compreensão e tolerância nas horas de aperto. A todos os artistas que gentilmente cederam imagens, concederam entrevistas, aceiram fazer parte desse percurso e a todos os que foram citados nessas páginas.



À Francisca de Assis Ramos Cirilo e a João Cirilo Filho (meus pais)

O outro é o que me dá a possibilidade de não me repetir ao infinito.
(Jean Baudrillard em *A transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*)

RESUMO

O vestuário real, na concepção de Roland Barthes, é admitido como objeto nas artes visuais a partir dos experimentos de vanguarda do modernismo europeu no século XX. O *ready made* e a *roupa de artista* (*künstlerkleid*), conceitos e práticas criados por Marcel Duchamp (1887-1968) e Henry van De Velde (1863-1957), respectivamente, vão promover profundas transformações na arte, nesse sentido. O *ready made*, permitirá a entrada de inúmeros objetos do cotidianos nos espaços tradicionalmente destinados às obras de arte, o que resultará na concepção da *roupa de artista*, aqui entendida como subcategoria de *ready made* restritiva às peças de roupas. O presente trabalho tem por objetivo analisar o emprego e a pertinência do termo *roupa de artista* como categoria ou meio na produção moderna e contemporânea em artes visuais. Partimos do estudo de aspectos gerais relacionados ao valor social e simbólico das roupas, passando pela proposição de tipologias para a *roupa de artista*, com base nas estratégias de uso e nos modos de inserção de elementos *vestíveis* como e na obra de arte. Por fim, no sentido de constatar a validade de tal fenômeno e de nossas proposições, consideramos a *roupa de artista* em relação à produção em artes visuais desenvolvida em Belém, capital do estado do Pará.

Palavras-chave: Ready made; vestuário; roupa de artista; arte moderna e contemporânea.

ABSTRACT

According to Roland Barthes, the ordinary clothing is accepted as an object in the visual arts since the avant-garde experiments of the European modernism in the twentieth century. Thereafter, concepts and practices such as *readymade* and *artist's clothing* (*künstlerkleid*) respectively created by Marcel Duchamp (1887-1968) and Henry Van De Velde (1863-1957) will promote profound changes in art in that sense. The *readymades* will allow many everyday objects to enter spaces traditionally intended for works of art, which will lead as a result to the notion of *artist's clothing*, understood here as a subcategory of the *readymade* concept strictly concerning to garments. This study aims to examine the use and the relevance of the term *artist's clothing* as a category of or a resource for the modern and contemporary visual arts. Such an examination will explore the general aspects related to social and symbolic value of clothing, to offer typologies for the term *artist's clothing* based on the way tailor-made wearable items are used in a work of art or are conceived as art itself. Finally, in order to verify the validity of such a phenomenon and the proposed classifications in this study, the concept of *artist's clothing* is taken into account within the visual arts production in Belém, the capital of the state of Pará.

Keywords: readymade, clothing, artist's clothing, modern and contemporary art.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 01* – Bertall (pseudônimo de Charles Albert), *ilustração para o conto A Roupa Nova do Rei*, de Hans Christian Andersen (séc. XIX) 17
- Figura 02* – Henry van de Velde. *Vestido de Recepção*, 1902 23
- Figura 03* – Michelangelo Pistoletto. *Vênus dos Trapos*, 1967. Coleção Di Bennardo, Nápoles 24
- Figura 04* – João Cirilo. *Estudo para a série Vitrines*, 2002. Desenho a nanquim sobre papel. Foto: João Cirilo 27
- Figura 05* – João Cirilo. *Pretinho Básico* (pormenor), 2003. Instalação. Foto: Paulo César Simão 28
- Figura 06* – Sonia Delaunay-Terk. *Croqui para Vestido-Poema*, desenho em aquarela, 1967 49
- Figura 07* – *Vênus de Lespugue*. Estatueta proveniente de Lespugue (Haute-Garonne), marfim de mamute, 14,7 cm, Paleolítico Superior (25000 a.a), Musée de l’Homme, Paris 50
- Figura 08* – *O sapato mais antigo do mundo*, datado de 5,5 mil anos atrás, encontrado na Argélia em 2010. Couro. Foto: Divulgação/National Geographic 56
- Figura 09* – Ernesto Thyahat. *Como cortar a Tuta*, desenhos e instruções para o corte, 1919 74
- Figura 10* – À esquerda, Elsa Schiaparelli: *Fotografia do conjunto-gaveta*, publicado na revista Vogue de setembro de 1936 75
- Figura 11* – À direita, Salvador Dalí, *Vênus de Gavetas*, bronze pintado, 1 m de altura, 1936 75
- Figura 12* – Salvador Dalí e Elsa Schiaparelli, *Broche olho-lacrimajante* 77
- Figura 13* – *Teatro da Moda*, aspecto de um dos cenários da exposição, 1945. Foto: Robert Doisneau 83
- Figura 14* – Flávio de Carvalho. *Croqui para New Look*, s/d. Fonte: Acervo Paulo Mauro de Aquino 99
- Figura 15* – Joseph Kosuth, *Coat*, 1967. Casaco, fotografia e texto impresso 100
- Figura 16* – Kasimir Malevich. *Projeto de traje suprematista*, desenho em aquarela, 1923 113

<i>Figura 17 – Ditha Moser sentada com um vestido artístico, 1905. Fonte: http://www.neuegalerie.org/collection/artist-profiles/editha-moser</i>	116
<i>Figura 18 – Emilie Flöge e Gustav Klimt, c. 1910. Kunstmuseum Linz. Foto: autor desconhecido. Fonte: BRANDSTÄTTER, Christian. Klimt y la moda. Madri: H Kliczkowski, s/d</i>	116
<i>Figura 19 – Thayaht com Tuta de frente. Foto: P. Salvini, 1919</i>	118
<i>Figura 20 – Sonia Delaunay, criações têxteis e roupas, 1930</i>	120
<i>Figura 21 – Salvador Dalí em traje de mergulho, Exposição Surrealista Internacional, Londres, 1936</i>	122
<i>Figura 22 – À esquerda, Elsa Schiaparelli, Vestido-Lagosta, 1937</i>	123
<i>Figura 23 – À direita, Salvador Dalí, paletó de smoking afrodisíaco, 1936</i>	123
<i>Figura 24: À esquerda, Andy Warhol, The Campbells Soup Paper Dress 1960</i>	125
<i>Figura 25: À direita, Andy Warhol, Vestidos compósitos, 1975. Fundação Andy Warhol</i>	125
<i>Figura 26 – Lucio Fontana, vestidos, 1961</i>	126
<i>Figura 27 – Keith Haring, T-shirt, s/d</i>	127
<i>Figura 28 – Coleção da Rhodia, 1960</i>	129
<i>Figura 29 – Tunga. Sempre Gostei de Bagunça. Desfile/performance (Performance) para a grife M. Officer, 1997</i>	130
<i>Figura 30: Guerra De La Paz. Pietá, 2009</i>	132
<i>Figura 31 – Marcel Duchamp. Um jogo de xadrez no Pasadena Art Museum. O artista jogando xadrez com uma modelo nua, a escritora Eve Babitz. 1963. Foto: Julian Wasser</i>	135
<i>Figura 32 – Marcel Duchamp. Rose Sélavy, 1920-1921</i>	137
<i>Figura 33 – Marcel Duchamp, Rose Sélavy, manequim na Exposição Surrealista Internacional, 1938</i>	137
<i>Figura 34 – Cindy Sherman, Untitled (Woman in Sun Dres), 2003. Coleção particular</i>	138
<i>Figura 35– Cindy Sherman, Untitled, 2003. Coleção Particular</i>	138
<i>Figura 36 – Guerra de La Paz, Eden, 2003</i>	139

<i>Figura 37</i> – Jared Charzewski. <i>Scarp</i> (detalhe), instalação, 2008, Instituto de Arte Contemporânea de Halsey. Foto: Divulgação	140
<i>Figura 38</i> – Derick Melander. <i>The Ocean is the Underlying Basis for Every Wave</i> . Instalação, 2008	141
<i>Figura 39</i> – The Art Guys. <i>SUITS: The Clothes Make the Man</i> , 1998-1999	142
<i>Figura 40</i> – Nelson Leirner. <i>Vestidas de brancos</i> , 2008. Roupas e manequins, instalação. Foto: Divulgação	145
<i>Figura 41</i> – Nelson Leirner. <i>Stripencores</i> , 1968. Vestidos e manequins. Coleção do artista. Foto: Divulgação	146
<i>Figura 42</i> – Nelson Leirner. <i>Stripencores</i> , 1968. Vestido e manequim. Caderno de Carnaval do jornal O Estado de São Paulo, nº 745, de 4 de fevereiro de 1968	147
<i>Figura 43</i> – Leonilson. <i>Sob o Peso dos Meus Amores</i> . Instalação, Bordado sobre camisa e voile costurados, cabide de aço e arara de ferro. Capela do Morumbi, em sua segunda montagem, 2011. Foto: M@a, disponível em http://www.flickr.com/photos/37605037@N08	149
<i>Figura 44</i> – Jum Nakao. <i>Estudos Para A Costura do Invisível</i> , 2004	150
<i>Figura 45</i> – Cabaret Voltaire. <i>Fundado por Hugo Ball and Emma Hemmings</i> , 1916	150
<i>Figura 46</i> – Hugo Ball. <i>O artista apresenta seu poema sonorista no Cabaret Voltaire</i> , 1917	152
<i>Figura 47</i> – Giacomo Balla. <i>Terno para balé futurista</i> , cerca de 1930. Coleção Missoni-Sumirago, Varese	155
<i>Figura 48</i> – Marinetti e Fortunato Depero com coletes futuristas, 1925	156
<i>Figura 49</i> – Fortunato Depero. <i>Colete</i> , assemblage de tecido, 1924-1925	156
<i>Figura 50</i> – Joseph Beuys. <i>Terno de Feltro</i> , 1970. Coleção Chase Manhattan Bank	158
<i>Figura 51</i> – Joseph Beuys. <i>I Like America and America Likes Me</i> , 1974	159
<i>Figura 52</i> – Li Xiaofeng, fragmentos de porcelana, fios de prata, 2006-2008	160
<i>Figura 53</i> – Li Xiaofeng, fragmentos de porcelana, fios de prata, 2006-2008	160
<i>Figura 54</i> – Li Xiaofeng, fragmentos de porcelana, fios de prata, 2006-2008	161
<i>Figura 55</i> – Li Xiaofeng, fragmentos de porcelana, fios de prata, 2006-2008	161

- Figura 56* – Flávio de Carvalho e o *Traje de verão para o executivo dos trópicos (New Look)*, São Paulo, 1956 162
- Figura 57* – Arthur Bispo do Rosário. *Manto da Anunciação*. S/d, Museu Bispo do Rosário 164
- Figura 58* – Arthur Bispo do Rosário. *Manto da Anunciação*. S/d, Museu Bispo do Rosário 164
- Figura 59* – Hélio Oiticica. *Nildo da Mangueira com P 5 Parangolé Capa 11 “Incorporo a Revolta”*, 1967. Foto: Claudio Oiticica 166
- Figura 60* – Hélio Oiticica. *Nildo da Mangueira com P 5 Parangolé Capa 11 “Incorporo a Revolta”*, 1967. Foto: Claudio Oiticica 166
- Figura 61* – Lygia Pape. *Divisor*, 1968. Tecido de algodão e fendas, 20 x 20 m 169
- Figura 62* – À esquerda, Lygia Clark. *O Eu e O Tu*, 1968 171
- Figura 63* – À direita: Lygia Clark. *Cesariana*, 1968 171
- Figura 64* – Nazareth Pacheco, *sem título*, cristal, lâmina de barbear e miçangas, 1997 172
- Figura 65* – Laura Lima. Acima: *Novos Costumes* (Ambiente da “loja”). Vinil transparente e caneta marcador permanente, dimensões variáveis, 2007. Foto: Isabela Marschner 173
- Figura 66* – Abaixo: Laura Lima. *Novos Costumes*, 2006. Vinil cristal, cola vinílica. Foto: Ana Torres 173
- Figura 67* – Jum Nakao. *A Costura do Invisível*. São Paulo Fashion Week, 2004. Foto: Fernando Louza 174
- Figura 68* – Jum Nakao. *Luz Delix*. Tecido, sacos de lixo e câmaras de pneu, 2007. Coleção do artista 176
- Figura 69* – Elieni Tenório. *Estudos para Corselete*, 2010 178
- Figura 70* – Ricardo Macêdo e Bruno Cantuária. *Márcio Shimabukuro (Shima), performer e designer gráfico*. *Identidades Móveis*, 2010 178
- Figura 71* – Orlando Maneschy. *Grife Or Land*, Caixa de Criadores, Belém, 2009 185
- Figura 72* – Michelle Cunha. *Bolsas e camisetas comercializadas na loja Retrô-Ativa* (2010), Brasília. Fotos: Nilda Trindade 185
- Figura 73* – Ricardo Macêdo e Bruno Cantuária. *Anderson Barbosa, vendedor de frutas e legumes*, *Identidades Móveis*, 2010 186

- Figura 74* – João Cirilo. *Pretinho Básico*. Instalação. Exposição individual *Pretinho Básico*, Galeria Municipal de Arte de Belém, 2003. Foto: Paulo César Simão 188
- Figura 75* – João Cirilo. *O Varal*. Instalação, Museu de Arte de Belém, 2004. Foto: Daniely Meireles 189
- Figura 76* – João Cirilo. *Ode à Moça Bonita*. Instalação. Projeto de itinerância *8 Solos s/Superfies*, 2004. Foto: João Cirilo 190
- Figura 77* – João Cirilo. *Color Bars*. Instalação. Exposição *Color Bars*. Individual de João Cirilo, 2008. Foto: João Cirilo 192
- Figura 78* – Mestre Nato. *Sem título*. Top feminino. Técnica mista sobre tecido, 1993. Foto: Arquivo pessoal 195
- Figura 79* – Mestre Nato. *Figurino para O Auto da Barca do Inferno*, do Grupo Usina de Teatro da Unama, 2001. Técnica mista sobre tecido. Foto: Arquivo pessoal 195
- Figura 80* – Elieni Tenório. *Sobre a Pele*, Instalação, 2009. Foto: Divulgação 197
- Figura 81* – Elieni Tenório. *Sobre a Pele*, Instalação, 2009. Foto: Divulgação 197
- Figuras 82* – Lúcia Gomes. *Feminino*. Instalação, 2004 199
- Figura 83* – Lúcia Gomes. *Madonna*. Interferência, fotografia, 2007 199
- Figura 84* – Victor De La Rocque. *Gallus sapiens parte II*, performance, 2004 200
- Figura 85* – Victor De La Rocque. *Gallus sapiens parte II*, performance, 2004 200
- Figura 86* – Berna Reale. *Quando Todos Calam*, performance, 2010. Acervo da artista 202
- Figura 87* – Berna Reale. *Quando Todos Calam*, performance, 2010. Acervo da artista 202
- Figura 88* – Berna Reale. *Entretantos Améns*, performance/fotografia, 2010. Acervo da artista 202
- Figura 89*: Atsuko Tanaka. *Electric Dress*, precursor do que hoje se denomina *Wearable art*, lâmpadas coloridas e fios elétricos 204
- Figura 90*: Roy Lichtenstein. *Unlit shirt*, 1979. Filadélfia, The Fabric Workshop and Museums 214

SUMÁRIO

Prólogo Tessitura um conto	17
Introdução Corte Sobre inserções possíveis.....	23
Capítulo 1 Enfesto Notas gerais sobre vestuário.....	49
Capítulo 2 Modelagem Sobre modernidades, vestuários, modas e artes	74
Capítulo 3 Moulage Sobre <i>roupa de artista</i> : Conceitos, estratégias e tipologias.....	99
Capítulo 4 Risco <i>A roupa de artista por processos cooperativos com a moda</i>	113
Capítulo 5 Marcação <i>A roupa de artista por processos apropriativos</i>	132
Capítulo 6 Costura <i>A roupa de artista por processos inventivos ou a roupa de artista real</i>	148
Capítulo 7 Montagem Um espelho de tendências? A roupa de artista em Belém.....	178
Considerações finais Acabamento Sobre saídas possíveis.....	204
Referências Revisão.....	214

Tessitura



Figura 02: Henry van de Velde. Vestido de Recepção, 1902

s.m. – De cortar. Ato ou efeito de cortar; incisão, golpe, talho praticado por instrumento de gume ou afilado; fio ou gume de instrumento cortante; abertura, solução de continuidade; decepamento, encurtamento; maneira de cortar uma roupa; quantidade de tecido necessário para se fazer uma peça de roupa; diminuição, desfalque, interrupção, supressão.

Juntamente com o risco, o corte é considerado mundialmente como o processo industrial de maior importância na confecção, pois o resultado da operação de ambos influenciará sensivelmente na qualidade e preço final do produto. Os fatores que devem ser observados entre outras coisas no corte são: tecido, tonalidades, larguras, quantidades, metragem, fabricante, composição do tecido, etc



Um conto

A ROUPA NOVA DO IMPERADOR | Hans Christian Andersen¹

“Há muitos e muitos anos havia um Imperador tão apaixonado por roupas novas, que gastava com elas todo o dinheiro que possuía. Pouco se incomodava com seus soldados, com o teatro ou com os passeios pelos bosques, contanto que pudesse vestir seus trajes.

Tinha um para cada hora do dia, e, ao invés de se dizer dele o que se diz de qualquer Imperador: Está na Câmara do Conselho! dizia-se sempre a mesma coisa: O Imperador está se vestindo!

Na capital em que ele vivia, a vida era muito alegre. Todos os dias chegavam multidões de forasteiros para visitá-la, e, entre eles, em certa ocasião, chegaram dois vigaristas. Fingiram-se de tecelões, dizendo-se capazes de tecer os tecidos mais maravilhosos do mundo. E não somente as cores e os desenhos eram magníficos como também os trajes que se faziam com aqueles tecidos possuíam a qualidade especial de serem invisíveis para qualquer pessoa que não tivesse as qualidades necessárias para desempenhar suas funções e também que fossem muito tolas e presunçosas.

– Devem ser trajes magníficos – pensou o Imperador. – E se eu vestisse um deles, poderia descobrir todos aqueles que em meu reino carecessem das qualidades necessárias para desempenhar seus cargos. E também poderei distinguir os tolos dos inteligentes. Sim, estou decidido a mandar tecer uma roupa para mim, a qual me servirá para tais descobertas.

Entregou a um dos tecelões uma grande quantia como adiantamento, a fim de que os dois pudessem começar imediatamente com o esperado trabalho. Os dois vigaristas prepararam os teares e fingiram entregar-se ao trabalho de tecer, mas o certo é que não havia nenhum fio em suas lançadeiras.

¹ Texto integral de Hans Christian Andersen reproduzido do site virtualbooks.com.br.

Antes de começar, pediram certa quantidade da seda mais fina e fios de ouro da maior pureza e guardaram tudo em seus alforjes e começaram a trabalhar, isto é, fingiam fazê-lo, com os teares vazios.

– Gostaria de saber como vai o trabalho dos tecelões – pensou um dia o bondoso Imperador.

Todavia, ficou um tanto aflito ao pensar que alguém que fosse tolo ou não estivesse capacitado para exercer sua função, não poderia ver o tecido. Não temia por si mesmo, mas achou mais prudente enviar outra pessoa, para que lhe desse conta daquilo. Todos os habitantes da cidade conheciam as maravilhosas qualidades do tecido em questão, e todos, também, desejavam saber, por esse meio, se seu vizinho ou amigo era um tolo.

– Mandarei meu fiel primeiro ministro visitar os tecelões – pensou o Imperador. Será o mais capacitado para ver o tecido, porque é um homem muito hábil e ninguém cumpre seus deveres melhor do que ele.

E assim o bom e velho primeiro ministro se dirigiu para o aposento em que os vigaristas trabalhavam nos teares completamente vazios.

– Deus me proteja! - pensou o ancião, abrindo os braços e os olhos. – Mas se eu não vejo nada! No entanto, evitou dizê-lo.

Os dois vigaristas pediram-lhe que fizesse o favor de aproximar-se um pouco mais e rogaram-lhe que desse a sua opinião a respeito do desenho e do colorido do tecido. Mostraram o tear vazio e o pobre ministro, por mais que se esforçasse para ver, não conseguia enxergar coisa alguma, porque não havia nada para ver.

– Deus meu! – pensava. – Será possível que eu seja tão tolo assim? Nunca me pareceu e é preciso que ninguém o saiba. Talvez eu não esteja capacitado a desempenhar a função que ocupo. O melhor será fingir que estou vendo o tecido.

– Não quer dar a sua opinião, senhor? – perguntou um dos falsos tecelões. É muito lindo! Faz um efeito encantador! – exclamou o velho ministro, fitando através de seus óculos. – O que mais me agrada são o desenho e as maravilhosas cores que o compõem. Asseguro-lhes que daremos conta ao Imperador do quanto gosto de seu trabalho, muito bem aplicado e lindíssimo.

– Ficamos muito honrados em ouvir tais palavras de vossos lábios, senhor ministro, replicaram os tecelões.

Começaram então a dar-lhe detalhes do complicado desenho e das cores que o formavam. O ministro ouviu-os com a maior atenção, com a idéia de poder repetir suas palavras quando estivesse na presença do Imperador.

A seguir, os dois vigaristas pediram mais dinheiro, mais seda e mais fio de ouro, para que pudessem prosseguir com o trabalho. Porém, assim que receberam o solicitado, guardaram-no como antes. Nem um só fio foi colocado no tear, embora eles fingissem continuar trabalhando apressadamente.

O Imperador enviou outro fiel cortesão para dar-se conta dos progressos do trabalho dos falsos tecelões e a fim de saber se eles demorariam muito para entregar o tecido. A este segundo enviado aconteceu a mesma coisa que ao primeiro ministro, isto é, mirou e remirou o tear vazio, sem ver tecido algum.

– Não acha que é uma fazenda maravilhosa? – perguntaram os vigaristas mostrando e explicando um desenho imaginário e um colorido não menos fantástico, que ninguém conseguia ver.

– Sei que não sou tolo – pensava o cortesão – mas se não vejo o tecido, é porque não devo ser capaz de exercer minha função à altura da mesma. Isso me parece estranho. Mas é melhor não dar a perceber esse fato.

Por esse motivo falou no tecido que não via e manifestou seu entusiasmo pelo colorido maravilhoso e pelos originais desenhos.

– Ali está algo realmente encantador, disse mais tarde ao Imperador, quando prestou contas de sua visita.

Por sua vez, o Imperador achou que devia ir ver o famoso tecido, enquanto ainda estivesse no tear. E assim, acompanhado por um escolhido grupo de cortesãos, entre os quais se encontravam o primeiro ministro e o outro palaciano que haviam fingido ver o tecido, foi fazer uma visita aos falsos tecelões, que com o maior cuidado e seriedade trabalhavam no tear vazio.

– É magnífico! - exclamaram o primeiro ministro e o palaciano. – Digne-se Vossa Majestade a olhar para o desenho. Que cores maravilhosas!

E apontavam para o tear vazio, pois não tinham dúvidas de que as outras pessoas viam o tecido.

– Mas o que é isto? – pensou o Imperador. – Não estou vendo nada! Isso é terrível! Serei um tolo? Não terei capacidade para ser Imperador? Certamente não poderia acontecer-me nada pior.

– É realmente uma beleza! – exclamou logo depois. – O tecido merece a minha melhor aprovação.

O Imperador manifestou a sua aprovação por meio de alguns gestos, enquanto olhava para o tear vazio, pois ninguém poderia induzi-lo a dizer que não via coisa alguma.

Todos os outros cortesãos olhavam, por sua vez. Mas não viam nada. Porém, como nenhum queria dar parte de tolo ou de incapaz, fizeram coro com as palavras de Sua Majestade.

– É uma beleza! – exclamaram em coro. E aconselharam o Imperador que mandasse fazer uma roupa com aquele tecido maravilhoso, a fim de estreá-la numa grande procissão que devia realizar-se daí a alguns dias.

Os elogios corriam de boca em boca e todos estavam entusiasmados. O Imperador condecorou os dois vigaristas com a ordem dos cavaleiros, cuja insígnia poderiam usar e concedeu-lhes o título de “Cavaleiros Tecelões”.

Os dois vigaristas ficaram a noite toda trabalhando, à luz de dezesseis velas, na noite anterior ao dia da procissão; desejavam que todos testemunhassem o grande interesse que eles demonstravam em terminar a roupa do soberano.

Fingiram tirar a fazenda do tear, cortaram-na com tesouras enormes e costuraram-na com agulhas sem linha de espécie alguma. E finalmente disseram:

– Já está pronto o traje de Sua Majestade.

O Imperador, acompanhado por seus mais nobres cortesãos, foi novamente visitar os vigaristas, e um deles, levantando um braço como se segurasse uma peça de roupa, disse:

– Aqui estão as calças. Este é o colete. Veja Vossa Majestade o casaco. Finalmente, dignai-vos a examinar o manto.

“Estas peças pesam tanto quanto uma teia de aranha. Quem as usar mal sentirá o seu peso. E esta é uma de suas maiores Idades”.

Todos os cortesãos concordaram, mesmo não vendo coisa alguma, pois na realidade não havia nada para ver, já que nada havia.

– Dignai-vos a tirar o traje que leva. Disse um dos falsos tecelões – e assim poderá experimentar a roupa nova na frente do espelho.

E o Imperador tirou a roupa que vestia e os impostores fingiram entregar-lhe sucessivamente e ajudá-lo a vestir cada uma das peças que compõem um traje. Fingiram

colocar algo ao redor de sua cintura e o Imperador, nesse meio tempo, virava-se uma vez ou outra para o espelho, a fim de contemplar-se.

– Que bem assenta este traje em Sua Majestade. Como está elegante! Que desenho e que colorido! É uma roupa magnífica!

– Lá fora está o dossel sob o qual irá Vossa Majestade tomar parte na procissão – disse o mestre de cerimônias.

– Ótimo! já estou pronto – disse o Imperador. – Acham que esta roupa me assenta bem?

E novamente mirou-se no espelho, a fim de fingir que se admirava vestido com a roupa nova.

Os camaristas, que deviam carregar o manto, inclinaram-se fingindo recolhê-lo no chão e logo começaram a andar com as mãos no ar. Também não se atreviam a dizer que não viam coisa alguma.

O Imperador foi ocupar seu lugar no cortejo embaixo do luxuoso dossel e todos os que estavam nas ruas e nas janelas exclamaram:

– Como está bem vestido o Imperador! Que cauda magnífica! A roupa assenta nele como uma luva!

Ninguém queria dar a perceber que não podia ver coisa alguma, para não passar por tolo ou por incapaz. O caso é que nunca uma roupa do Imperador alcançara tanto sucesso.

– Mas eu acho que ele não veste roupa alguma! – exclamou, então, um menino.

– Ouçam! Ouçam o que diz esta criança inocente! – observou seu pai a quantos o rodeavam.

Imediatamente todo mundo se comunicou pelo ouvido as palavras que o menino acabava de pronunciar.

– Não veste roupa alguma! Foi isso o que assegurou este menino.

– O Imperador está sem roupa! – começou a gritar o povo.

O Imperador fez um trejeito, pois sabia que aquelas palavras era a expressão da verdade, mas pensou:

– A procissão tem de continuar.

E assim, continuou, mais impassível que nunca, e os camaristas continuaram segurando a sua cauda invisível.”

Corte

Sobre inserções possíveis



Figura 02: Henry van de Velde. Vestido de Recepção, 1902

s.m. – De cortar. Ato ou efeito de cortar; incisão, golpe, talho praticado por instrumento de gume ou afilado; fio ou gume de instrumento cortante; abertura, solução de continuidade; decepamento, encurtamento; maneira de cortar uma roupa; quantidade de tecido necessário para se fazer uma peça de roupa; diminuição, desfalque, interrupção, supressão.

Juntamente com o risco, o corte é considerado mundialmente como o processo industrial de maior importância na confecção, pois o resultado da operação de ambos influenciará sensivelmente na qualidade e preço final do produto. Os fatores que devem ser observados entre outras coisas no corte são: tecido, tonalidades, larguras, quantidades, metragem, fabricante, composição do tecido, etc.

“Vou escrever... tolices. É sobre ‘roupas’. Que Deus me ajude!”

Thomas Carlyle²



Figura 03: Michelangelo Pistoletto. *Vênus dos Trapos*, 1967. Coleção Di Bennardo, Nápoles

O Passado e o presente se baralham e se contrapõem construindo sentidos em *Vênus dos Trapos* (figura 03), obra do artista italiano Michelangelo Pistoletto (1933). Neste trabalho criado no final dos anos 1960, a mitológica Vênus, a deusa da Beleza e do Amor, um dos temas mais tradicionais e recorrentes nas artes, ressurge em suas formas clássicas canonizada pelas representações da Antiguidade greco-romana. Pistoletto, artista vinculado ao movimento de vanguarda italiano da *Arte Povera* (*Arte Pobre*), pregava junto a outros artistas conterrâneos e contemporâneos seus o empobrecimento da pintura e a aproximação da arte a aspectos do cotidiano por meio de materiais transitórios e pobres. Em *Vênus dos Trapos*, a escultura clássica da deidade apresenta-se de costas para o público e para o presente, enquanto está de frente para uma pilha de roupas velhas, contemporâneas nossas. A peça de tecido que pende de sua

² Thomas Carlyle sobre o início dos trabalhos para o livro *Sartus resartus* (1833-34). Apud SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 19.

mão esquerda, materializada em mármore assim como a totalidade do corpo dessa escultura, pode ser vislumbrada como o ponto de ligação entre esta e os trajes amontoados à parede. Inúmeras antinomias se engendram a partir da simples arrumação desses dois conjuntos de elementos: da estátua de um lado e das peças de vestuário dispostas em desalinho.

Uma estátua de aspecto antigo, apolíneo e nobre, e um amontoado de panos velhos, em desuso, dispostos meio que ao acaso. Mito e realidade. Beleza e feiúra, monocromático e colorido, harmonia e ajuntamento, estado do que é durável e do que é efêmero; nudez e artefatos para vestir; elementos preciosos e pobres; único e banal; o que é rigidez e o que é brandura; perenidade do passado e fugacidade do presente; permanência cara aos museus e desejo de consumo relacionado ao descartável e provisório. Arte e Moda.

A *Vênus dos Trapos* é uma obra emblemática no uso que faz das possibilidades expressivas e de inserção de peças de vestuário nas artes visuais, o que, nesse caso confere às roupas significados e funções para além dos usos que habitualmente são a elas vinculados.

O exemplo manifesto nesse trabalho nos serve em muito como mote para introduzir algumas das questões que aqui nos interessa abordar e as quais orientaram a escrita deste estudo em sentido amplo. Na *Vênus dos Trapos*, as peças de roupas apropriadas por Pistoletto tiveram abolidas suas funções básicas para se tornarem elementos estéticos, em estado de potência pela nova condição em que se encontram nessa instalação. De roupas empregadas no dia-a-dia passaram a compor uma obra onde desempenham função de matéria, de textura, de cor e de volume, contendo e erguendo leituras que derivam da aparente disfunção, leituras por vezes extraordinárias, conferindo novos sentidos a objetos isentos dos mesmos em suas condições precedentes e cotidianas.

Genealogia possível de nosso interesse pelo vestuário nas artes visuais:

Quando o Instituto de Ciências da Arte (ICA) publicara, no final de 2008, o edital de seleção para compor a primeira turma do curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará (Ufpa), antevimos nesse acontecimento a possibilidade de pesquisar sobre aspectos da interseção e dos contágios entre moda nas artes visuais, o que considerávamos um tema relevante, digno o bastante de ser levado a cabo em um

curso de mestrado, ainda que houvesse de nossa parte uma manifesta falta de domínio teórico no que se refere sobretudo a aspectos do universo das roupas e da moda.

Fazer as artes visuais avizinharem-se de questões relativas ao vestuário e à moda era o que de algum modo já fazíamos, em termos práticos, desde o ano de 2003 com a construção de trabalhos e instalações exibidos em grande parte em galerias e museus da cidade de Belém, capital do estado do Pará, local de onde, afinal, falamos. Refletir sobre essas instalações tentando estabelecer relações conceituais em meio aos processos de criação – acreditávamos – se evidenciaria um exercício de pesquisa cabível em uma dissertação.

Nosso interesse pelo vestuário provém decerto do convívio com aviamentos, com moldes de corte e costura, revistas e figurinos espalhados pelas dependências da casa materna, nos tempos de infância e adolescência. A velha máquina de costura cercada de retalhos de tecidos; o entra-e-sai habitual de fregueses pelos cômodos da casa para encomendar e experimentar trajes ajustados e construídos pelas mãos de Francisca Ramos Cirilo, caprichosa costureira que aprendera os rudimentos do seu ofício desde muito cedo com o pai, Martinho de Almeida Ramos, pelos idos dos anos 1940 e 1950. Martinho era um reconhecido mestre alfaiate do município de Tutóia, lugarejo localizado no interior do estado do Maranhão, de onde grande parte daquela família provém.

Ao contrário do que ocorreria em relação a outros tantos indivíduos da imensa família, não herdaríamos, nem teríamos como aptidão a disposição para o trabalho de confecção de roupas. Entretanto, por acompanhar os procedimentos de manufatura de vestuário, por tanto esbarrar em botões, dedais, linhas e fitas métricas acabamos por nos envolver com questões relativas à construção também, embora de imagens e de coisas liberadas de qualquer finalidade mais prática para as quais, por vezes – e nos raros e melhores casos – se confere e se dá o título, a etiqueta ou a alcunha de criação em arte ou de *obra* de arte.

Expor trabalhos de artes visuais em espaços destinados exclusivamente a esse fim ocorreria em paralelo às aulas do curso de graduação em Educação Artística (habilitação em Artes Plásticas) o qual freqüentávamos na UFPA entre 1999 e 2004. Pelo menos desde 2002, o vestuário surgiria como argumento à elaboração de exercícios às disciplinas do curso, inicialmente na forma de desenhos à grafite e à nanquim, para

logo depois resultar no exercício de apropriação de objetos, os quais eram inseridos em instalações.

A *figura 04* mostra um desses primeiros trabalhos, ainda muito preso ao desenho. Trata-se de um estudo a nanquim feito para uma série, ainda inédita, intitulada *Vitrines*, que se pretendia composta por desenhos de grandes dimensões, e que – infelizmente – não passou da etapa dos estudos preparatórios. Nesses desenhos, formas femininas construídas em tons de preto e branco, desprovidas de rosto, são alocadas no centro de grandes espaços escuros e vazios, com a finalidade de serem emolduradas em amplas caixas de ferro e vidro, mistos de mostruários, vitrines e cárceres. A ambiguidade ditaria o tom nessa série com mulheres (ou bonecas de vitrine?) desprovidas de identidade, embora bem vestidas, já que reproduzidas com base em revistas de moda. Frases recortadas em adesivos atravessariam as composições de um a outro lado afixadas sobre as superfícies dos vidros que as prendem.

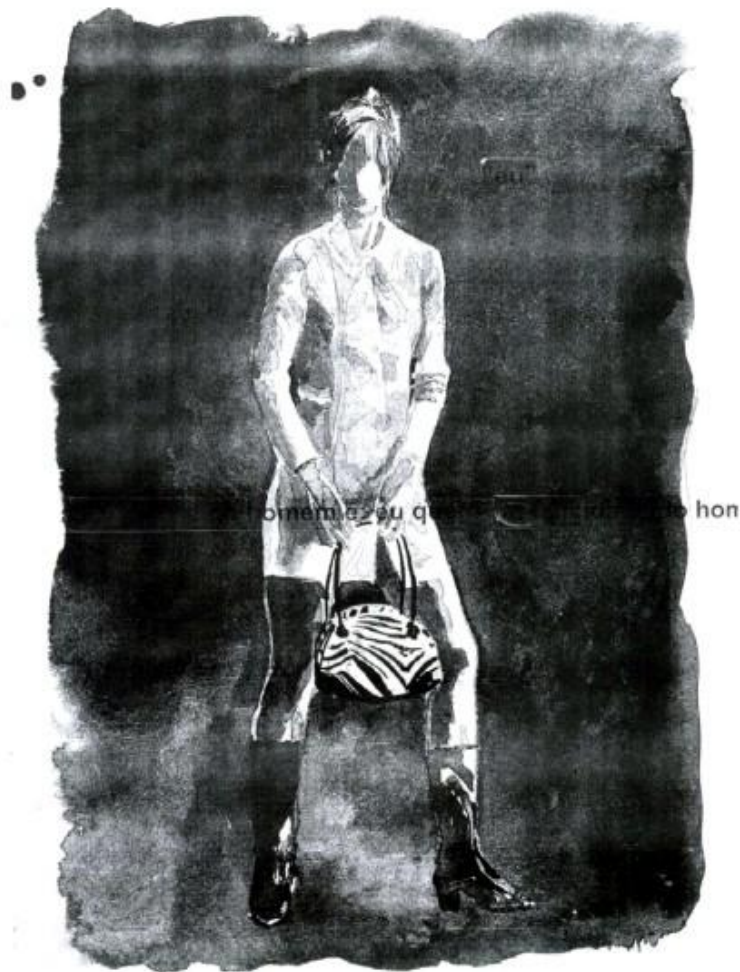


Figura 04: **João Cirilo.** Estudo para a série *Vitrines*, 2002. Desenho a nanquim sobre papel.
Foto: João Cirilo

De uma tentativa de transpor esses desenhos para a técnica de xilogravura nasceria em 2003 o que consideramos ter sido nossa primeira exposição individual, intitulada *Pretinho Básico*, e que consistia numa instalação criada para sítio específico³: A hoje extinta Galeria Municipal de Arte de Belém. Nesse pequeno espaço expositivo, cerca de duzentos tacos de madeira, daqueles comumente usados para revestir pisos, foram entalhados com figuras femininas sem rostos, vestidas de preto, as quais cingiam por completo as paredes da galeria (*figura 05*). No centro da sala, um manequim de plástico desprovido de cabeça e de braços, ostentava modelos de vestidos pretos que eram trocados circunstancialmente ao longo da duração da mostra e que tinham como ponto de contato o fato de pertencerem ao mesmo mundo e ostentarem características que os irmanam ao versátil e imperecível conceito do *pretinho básico*.

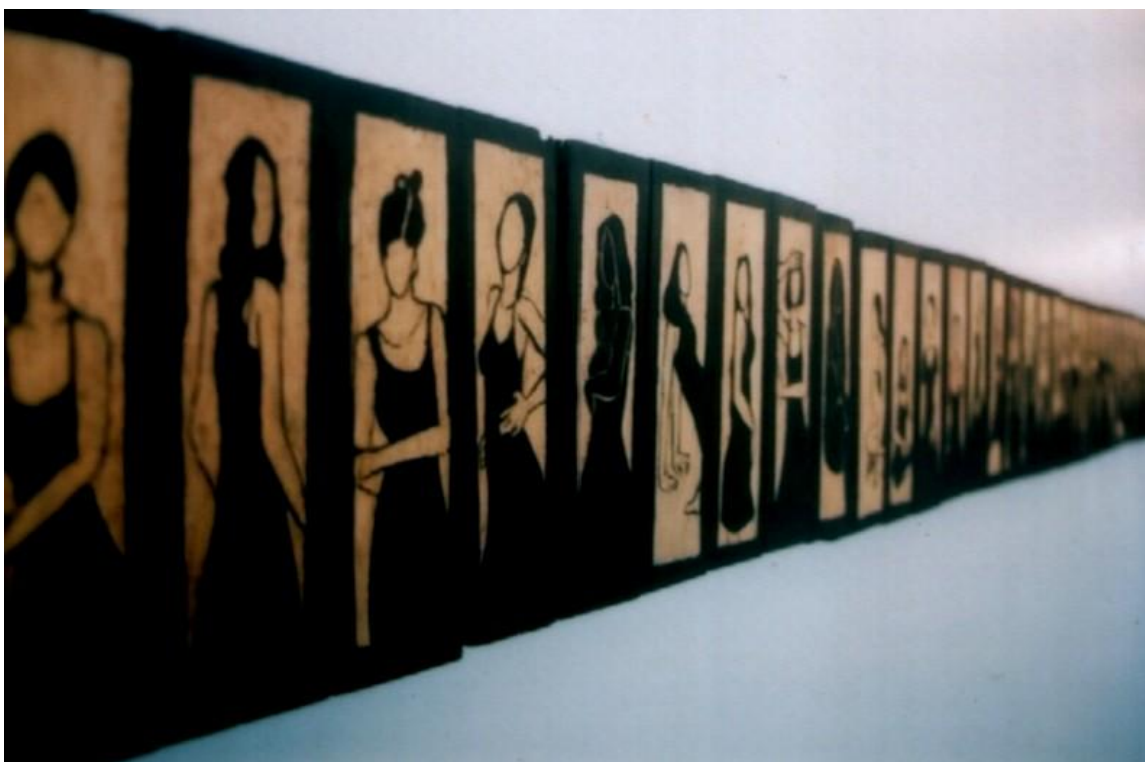


Figura 05: João Cirilo. Pretinho Básico (pormenor), 2003. Instalação.
Foto: Paulo César Simão

Unir meios tradicionais de construção de imagens à práticas de apropriação de objetos cotidianos como recurso compositivo, tornar-se-ia um frequente método em

³ Do inglês *site specific*. “O termo ‘sítio específico’ faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - para um certo local, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.”

(Enciclopédia Itaú Cultural, em http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2690, página consultada em 20 de março de 2010).

nossos trabalhos de instalações a partir daí. A apropriação de coisas reais em pauta se alicerçaria nos procedimentos em redor da ideia e da prática do *ready made* criado por Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês inicialmente vinculado ao Dadaísmo, movimento artístico de vanguarda do modernismo europeu surgido nos primeiros decênios do século XX.

O gesto de apropriação duchampiano tende a converter objetos comuns a elementos dotados de artisticidade pelo simples processo de deslocamento e pela aferição de valor por parte do artista que os seleciona e os expõe. A apropriação de peças de vestuário, estaria assim, na base de construção de uma série de instalações que partia da ideia de inserir peças de vestuário em instalações ao lado de imagens construídas manualmente como ocorrera em *Pretinho Básico*.⁴ A mais recente dessas instalações foi *Color Bars*, terceira mostra individual de nossos trabalhos, ocorrida em 2008 na Galeria Theodoro Braga, em Belém, o mesmo ano em que o mestrado em Artes do ICA seria anunciado ao mundo. O primeiro curso de mestrado em Artes surgido na região Norte do país.

Sobre anteprojetos, livros e caminhos tortuosos:

*Arte & Moda*⁵, ensaio de autoria da pesquisadora francesa Florence Müller, nos caiu em mãos por volta do ano de 2004 e em muito contribuiu para que percebêssemos a quantidade de experimentos envolvendo artes visuais e moda já levados a cabo por inúmeros artistas modernos e contemporâneos pelo mundo afora na história da arte. Esse fenômeno logo se nos manifestaria como um campo de interesse – a relação arte e moda, em sentido amplo – relevante para se buscar desenvolver em termos teóricos. Pretendíamos, entretanto, dispensar maior enfoque à arte brasileira e à produção paraense com o intuito de se efetuar uma análise histórica e conceitual mais específica à nossa realidade sobre o uso e a inserção de peças de vestuário nas artes visuais acrescentando novas camadas ao estudo de Florence Müller.

No decorrer do século XX, os intensos diálogos entre moda e artes permitiram a criação de inúmeros produtos e manifestações de caráter híbrido e o estudo desses objetos seria uma maneira de se tentar não incorrer nas mesmas práticas de pesquisa por nós já anteriormente efetivadas.⁶ Enfim, o mestrado em Artes do ICA seria a ocasião

⁴ Ver informações sobre esses trabalhos nos documentos anexos a este volume.

⁵ MÜLLER, Florence. *Arte & Moda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

⁶ **Grupo A9: Da Pré-Formação à Montagem**. Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Educação Artística - habilitação em Artes Plástica. Belém: Universidade Federal do Pará, 2004; e *O*

para que pudéssemos exercitar formas menos frequentes de investigação – pelo menos em relação aos nossos próprios parâmetros. Seria uma forma, dito de outro modo, de desviar-nos de fórmulas cômodas para adentrar em universos e temas nunca antes por nós seriamente conjecturados.

Analisar contatos, constatar espelhamentos, tentar estabelecer diferenças nos interstícios entre moda e artes visuais seria uma forma de demonstrar, por tabela, a nossa própria prática em arte, como que numa estratégia que nos permitisse refletir sobre o trabalho do outro ao mesmo tempo em que nos viabiliza enxergar nossos próprios métodos, como um recurso que nos ajudasse a reconhecer: “Vejam! Não estamos sós! Outras pessoas fazem e fizeram algo similar, e isso é um fato espantoso e admirável!”

Foi motivado por tais aspectos que elaboramos o anteprojeto de pesquisa *Vitrines – contatos e antinomias entre moda e artes visuais* (ao qual chamaremos simplesmente de *Vitrines*, daqui por diante) em 2008, inscrito e selecionado no referido programa de mestrado, e que logo seria revisto já que visto por nós como um conjunto de inconsistências que deveria ser reorientado o quanto antes em seus objetivos, em seus aspectos metodológicos e em nossas expectativas com relação aos resultados, que começavam a sofrer profundas modificações à medida em que efetuávamos o levantamento bibliográfico e nos aprofundávamos nas sendas da pesquisa.

Derrubar preconceitos e estereótipos, sobretudo em relação à moda; fazer ruir certa visão impregnada por um modo ingênuo de perceber e entender a arte seriam alguns de nossos principais fitos e dificuldades encontrados nos primeiros meses de estudos. Nossa compreensão da moda fora o campo onde, imaginamos, tenham se operado as maiores transformações. E se as leituras de tantos livros sobre este assunto não pôs fim ao nosso juízo um tanto propenso a uma visão maniqueísta das coisas – como se a arte fosse o bom e belo herói de nossa história e à moda resultasse apenas o papel da vilã feia e cruel – serviu-nos, ao menos, para nuançar a forma com que observávamos a relação entre essas duas áreas, nos permitindo concluir que não há heróis nem vilões arquetípicos nessa complexa narrativa de nossos tempos, agitada pelas relações em torno do dinheiro e do mercado e pelos ditames dos meios de comunicação de massa.

Nada parece hoje nos apontar a um caminho seguro de fuga das relações de consumo, das redes de produção industrial e da influência que a mídia exerce sobre o comportamento humano em meio à contemporaneidade. Quando tudo parece cada vez mais condicionado aos mecanismos em torno do dinheiro, organizado ao redor das relações econômicas e do jogo especulativo, arte e moda, mais do que nunca, se formatam em complexos sistemas ligados à indústria cultural e de entretenimento e ao capitalismo. Qualquer sujeito que pretenda se debruçar sobre questões relativas à moda e às artes de nosso tempo e que tenha por inclinação desdenhar ou desconsiderar tal fato correrá o risco de demonstrar ignorância da matéria estudada. As artes visuais e a moda contemporâneas se evidenciam como campos marcados por diálogos, negações, contaminações e hibridismos intensos com relação a múltiplos campos sociais e da cultura, o dinheiro exercendo neles papel preponderante.

Com o anteprojeto *Vitrines* previa-se inicialmente a realização de uma exposição de arte homônima e a proposta de se efetivar um estudo que acompanharia os processos de curadoria e de montagem dessa exposição, composta por instalações criadas por artistas paraenses a partir da ideia de vestuário. Entretanto, por recomendação do orientador deste estudo, o Prof. Dr. Afonso Medeiros, tal proposta seria logo refutada sob justificativa da impossibilidade de se atuar em tantas frentes simultâneas de trabalho no pouco espaço de tempo que teríamos disponível. Dar conta dos processos de curadoria; da construção dos trabalhos; do planejamento, produção e montagem da mostra; atentar a aspectos da pesquisa de campo, do levantamento e análise bibliográfica; dos procedimentos de escrita da dissertação e, ainda, atender às demandas e necessidades de publicação de artigos e às tarefas decorrentes das disciplinas do curso de mestrado, resultariam num conjunto de tarefas abstruso que poderia facilmente nos colocar em situações incertas. Por tudo isso, a exposição *Vitrines* teria de esperar por uma ocasião mais favorável. E não apenas a proposta da exposição por si, mas muitos outros pontos do anteprojeto seriam alvos ou da adequação ou da refutação completa operadas entre os anos de 2009 e 2010.

A quantidade de estudos sobre vestuário e sobre moda existentes no mercado editorial brasileiro na atualidade surpreende. Publicações que versam de modo específico sobre o contato entre arte e moda são menos frequentes, embora alguns desses poucos estudos nos tenham servido para provocar e aguçar a capacidade de julgamento e de análise sobre o que pretendemos tratar aqui. Certos estudos nos surgiram, por vezes, como peças ansiosamente aguardadas num quebra-cabeça

complexo que há meses tentamos, em vão, montar. A sensação, por outro lado, de estarmos a “chover no molhado” ou de insistir em bater “numa mesma tecla” quando confrontados com pesquisas semelhantes às nossas intenções, seja na forma de livros, artigos, matérias de revistas e de jornais, em mídias eletrônicas, blogs e sítios na internet, nos impôs a impressão de que não havia muito mais o que pesquisar sobre o assunto, e logo se manifestaria a aspiração em esquadrihar por um foco ou tema diferente; buscar por algo que parecesse menos comum, mais instigante e seguro.

Nosso percurso, aliás, pouco teve como ser qualificado como fruto de um transcurso sereno e seguro. Quase sempre as sensações de descontentamento, de inquietação e de frustração nos cortejaram e pautaram nossas reflexões. Em agosto de 2010, quando da realização do Exame de Qualificação, aos dezoito meses de andamento do curso de mestrado, uma nova série de modificações seria efetivada no anteprojeto – nesse momento já intitulado *Fora de Moda? A roupa nas Artes Visuais*. A busca de um foco que parecesse mais preciso, de um aspecto conciso de análise em meio ao universo tão vasto de coisas que havia no *entre* da moda e das artes visuais ainda se nos mostrava como uma dificuldade a ser superada.

Resultaria numa atividade enfadonha e sem qualquer finalidade prática apontar em minúcia todas as alterações realizadas no que fora o anteprojeto original para se chegar ao estado presente de nosso estudo. É imaginável que no decorrer de uma trajetória de pesquisa aconteçam desvios, muitos deles motivados pela percepção e pelas descobertas de novos conceitos e de procedimentos metodológicos, que nos levam a considerá-los em detrimento dos conceitos e métodos anteriormente obtidos. Nestes termos, as diversas tentativas de mudanças de título até se chegar a este *Sob Medida – Tipologias estratégicas de inserção do vestuário nas artes visuais*, dentre tantas outras mudanças são algo completamente aceitável e ao mesmo tempo irrelevante.

Sob medida é uma expressão empregada comumente para qualificar produtos ou objetos quaisquer elaborados de forma exclusiva, em conformidade às medidas, proporções, preferências e gostos de quem os encomenda e os adquire. *Sob Medida* é uma terminologia bastante empregada em ateliers de costura, seja nas requintadas casas de alta-costura e alfaiatarias, seja nas casas de “modinhas”, em que costureiras constroem modelos de roupas para seus clientes adaptadas de desfiles ou de revistas de moda. Além dos sentidos possíveis no âmbito da confecção de vestuário, em acepção mais específica, o emprego dessa expressão aqui se pauta na alusão que faz aos processos de adaptação de que o vestuário é suscetível quando retirado de sua

funcionalidade corrente no mundo da moda e da funcionalidade no cotidiano, como elemento feito e destinado que é a cobrir e adornar o corpo humano, e passa ao universo das artes dotado de novas cargas de significação, distintas, em função de sua readaptação a parâmetros fundamentalmente estéticos, tornando peças de roupas marcadas pela aparente inutilidade e pela disfunção, quando abrigadas e aceitas sob a ideia de obra de arte.

Quando o vestuário se insere neste contexto parece tender a ser considerado não mais por seus aspectos e usos em termos de praticidade, de conforto, beleza, custos, de valor de marca etc., e passa a ser considerado pelas sensações, pelas reflexões que provoca, pela expressividade que provém das formas, dos materiais e das intenções do artista; pelos valores conceituais, pelo aspecto inventivo que apresenta enquanto objeto e criação nesse dado âmbito. Acompanhado do subtítulo *Tipologias estratégicas de inserção do vestuário nas artes Visuais, Sob Medida* se refere aos nossos intentos de tratar do vestuário em seu deslocamento e transmutação para o universo das artes, ocupando nele o lugar e a função de ponto de correspondência, do elo, que nos interessa tratar entre as artes visuais e a moda.

A roupa, pelo que o título propõe, está no cerne de nossas questões, e isto, apesar de parecer óbvio, a princípio, nos ajuda a deixar de fora um amplo conjunto de outros assuntos e temas interessantes e contíguos a esses dois campos, como o são a fotografia e a publicidade de moda, os desfiles e seus *happenings* e tantos outros aspectos associados aos dois universos em discussão.

Sobre o que este estudo não é e o que ele pretende:

Este trabalho não versará de modo exclusivo sobre moda. *Sob Medida* se propõe como um estudo sobre o vestuário, analisado pela ótica das artes visuais. Trataremos do *vestuário real* – e aqui a expressão *vestuário real* se refere ao objeto físico, dotado de materialidade, conforme ao que Roland Barthes postula em seu livro *O sistema da moda*⁷ –, sobre suas relações com as artes, tendo como espaço cronológico para análise o período que se estende do início do século XX ao contexto de nossos dias.

⁷ O termo *vestuário-real* provém das classificações criadas por Roland Barthes no livro *O sistema da moda* (1971). Para este autor, o vestuário pode ser compreendido a partir de três categorias/tipos: O *vestuário-real*, o *vestuário-imagem* e o *vestuário-escrito*. No terceiro capítulo deste estudo abordaremos de forma mais atenta tais tipologias e suas implicações aos nossos propósitos em relação ao estudo do vestuário nas artes.

Desde os primeiros anos do século XX, exemplos de apropriação de objetos *sartoriais*⁸ nas artes visuais podem ser localizados nas experimentações de movimentos vanguardistas em países europeus e na América. A assimilação de roupas e de aspectos da moda para a criação de trabalhos em arte não é um fator novo, portanto, isolado ou pouco frequente nas artes visuais, algo que se possa, enfim, caracterizar como um fenômeno exclusivo das artes visuais dos últimos 50 anos.

A ocorrência e compilação de tais fenômenos, perceptíveis já na gênese do modernismo, são úteis à normatização e à construção de narrativas que servem de alicerce à elaboração de discursos analíticos sobre o processo de contatos entre moda e artes, por meio do vestuário, e nos permitem compreender o desenvolvimento das transformações que resultaram no que se pode designar atualmente de *roupa de artista* – o termo, talvez, de maior importância nesse estudo ao ponto de que podemos dizer sem hesitações de que este é um estudo essencialmente engendrado com base nesse conceito e no interesse de discuti-lo.

Tal expressão, *roupa de artista*, foi traduzida do termo germânico *künstlerkleid*, criado, segundo a pesquisadora Cacilda Teixeira da Costa⁹, pelo artista, arquiteto e designer belga Henry van de Velde (1863-1957) entre o fim do século XIX e o primeiro decênio do século XX para indicar vestidos construídos sob influência do estilo *Art Nouveau*. A *figura 02* (página 23), oferece-nos um suntuoso exemplar de um desses vestidos, que pouco parece ter do caráter vanguardista exigido pelos nossos olhos e parâmetros de hoje em relação às atitudes e criações dos movimentos modernistas.

Quando de seu surgimento, porém, como artefato proveniente das movimentações e tentativas de reformulação do vestuário por parte de artistas e designers da *belle époque*, as *roupas artísticas* ou *roupas de artista*, nessa perspectiva, eram trajes dotados de contornos ousados, amplamente folgadas e subversivas aos parâmetros em voga. Considerada imoral por grande parte dos ditadores de modas e dos modos daquela época, vista com maus olhos pelos vigilantes dos bons costumes e da moral vitoriana, em países influenciados pela Inglaterra e França (dois dos principais centros de imposição de modas no mundo ocidental de então), a ausência de frufus, de espartilhos, e das estruturas pesadas de anquinhas e crinolinas, que até então apertavam,

⁸ O termo *sartorial* aparecerá de forma recorrente neste estudo com o sentido de “vestível”, usável, o que pode ser vestido ou utilizado para cobrir o corpo. *Sartorial*, provém da expressão anglo-americana *sartor*, “alfaiate”, conforme nota de tradução para o português do livro *A psicologia das roupas* (1966), de J. C. FLÜGEL, p. 13.

⁹ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009.

deformavam, e escondiam da curiosidade dos olhos alheios os traços naturais do corpo feminino, tornavam a *roupa de artista*, com suas formas atrevidas, em grande parte influenciadas pelos trajes de países orientais (como a China e o Japão) fruto de um desmesurado desvario; algo indecoroso, e que pelo excesso se restringia aos meios e círculos de artistas e de pessoas excentricamente vanguardistas.

Nesse sentido, a *roupa de artista* pode ser compreendida, hoje, como expressão de um posicionamento crítico em relação ao uso convencional que se faz das roupas em nossas sociedades, denotando um estado de espírito rebelde e de interrogação dos padrões e dos estilos de vestir e de comportar-se. Ainda que a *roupa de artista* tenha adquirido outros valores nesse intermédio, deformadas suas preocupações e proposições iniciais em seu contexto de gênese, o caráter de questionamento dos hábitos e valores correntes pelo vestuário nas artes pode ser considerada como uma de suas mais evidentes características e qualidades.

É curioso percebermos que ao contrário do *ready made*, um conceito bem mais famoso, estudado, discutido e aceito nas artes a ponto de se converter em cânone para a produção artística de nosso tempo, a *roupa de artista*, um conceito vizinho e contemporâneo seu, não gozou do mesmo prestígio que o *ready made*, sendo na maioria dos casos relegado e restrito aos estudos da moda e de aspectos da evolução do vestuário, quando muito.

Cacilda Teixeira da Costa surge como uma voz que se destaca muito recentemente na defesa e proposição da *roupa de artista* como termo, meio e categoria em arte. A autora propõe que a *roupa de artista* seja considerada como algo semelhante a outras formas de expressão já tradicionais em arte como são o caso da escultura, do desenho, da pintura, da fotografia, do objeto, da performance, da instalação, da arte postal, do livro de artista, do cinema de artista, da vídeoarte etc.

Assim entendida, a *roupa de artista* pode promover tanto a autonomia de peças de vestuário no âmbito da criação artística, quanto estar integrada, ser elemento constitutivo mesmo, de trabalhos visuais em categorias mais amplas como instalações e *performances*, por exemplo. Como obra de arte, ela pode ocorrer como fator isolado que se manifesta na produção de um determinado artista em um dado momento de sua obra, ou então caracterizar, estar no cerne de uma trajetória inteira de artistas independentes ou arregimentados em torno de movimentos e agrupamentos artísticos, interessados em pensar o vestuário a partir dessas questões.

O que pretendemos com o termo *roupa de artista*, além de buscar pela definição de suas características mais essenciais, é examinar de que forma se deu sua inserção nas artes a partir do modernismo; verificar que estratégias de inserções oportunizaram sua entrada e que tipologias podem ser levantadas com base nos estudos dos exemplos e casos históricos a que tivemos acesso.

Não temos por intenção fazer aqui um compêndio ou um manual com base exclusiva em fenômenos e datas levantados dos livros de história da arte e menos do que elencar de forma exaustiva as ocorrências de todos os casos em que o vestuário fora apresentado como obra de arte ou como parte complementar de uma obra, nosso principal objetivo, ao fim e ao cabo, é o de propor classificações para o vestuário nas artes visuais, tendo por base seus modos de inserção e de usos na produção moderna e contemporânea, dispensando grande ênfase à produção ocidental, brasileira, e a que se desenvolve nos dias de hoje na cidade de Belém.

Por que o vestuário em Belém, e por que não?

O vestuário é um objeto de estudo fascinante, que deve ser seriamente considerado por sua relevância e atualidade. Por sua relevância como elemento adjutório e como revestimento do corpo humano desde os tempos mais afastados da história traçar considerações sobre seus aspectos mais genéricos, fundamentadas em disciplinas como a Sociologia e a Psicologia, por exemplo, e no papel que o vestuário desempenha em relação à moda e ao mercado, torna-se um exercício imprescindível para ampliar as potencialidades desse vestuário, mesmo se o que temos em mente e como objetivo seja abordá-lo apenas sob a ótica das artes visuais.

Nunca se falou tanto em roupas e nunca se produziu tantas peças de vestuário e com tanta facilidade como nos nossos dias. Nunca a disponibilidade de materiais, de formas, de texturas, a coexistências de marcas, empresas e a variedade de preços foi tão grande desde a instauração da Revolução Industrial no século XVIII. O mercado mundial contemporâneo em torno do vestuário move por ano altas somas em dinheiro. A moda como campo econômico e cultural que é, tendo sua base de atuação na exploração do vestuário, reclama para si um lugar central nas questões úteis à compreensão de nosso tempo. É como o próprio jargão *a moda está na moda* reitera, frase tão dita e tão própria do senso comum, mas dotada de indiscutível verdade. Debatida no ambiente acadêmico, noticiada pelos grandes meios de comunicação, a moda ganha cada vez mais espaço como área de conhecimento e de cultura na medida

em que são postos de lado os preconceitos até a pouco devotados a ela por sua aparente futilidade.

Hoje, a moda se destaca como área de influência que estandardiza comportamentos e dá forma a hábitos gerados a partir dos grandes eventos relacionados à indústria de consumo. Hoje, o sistema da moda injeta e inventa, em períodos cada vez mais curtos, novos desejos e novos parâmetros que determinarão estilos e modos de vestir, de agir, de pensar nos dias do presente e de amanhã e que quase de modo inconsciente formam e conferem significados estético-comportamentais a um determinado período histórico.

A efervescência brasileira e na Belém dos últimos no que diz respeito à moda e ao vestuário justificariam por si só um estudo sobre roupas em meio ao contexto amazônico, mesmo que sob a ótica das artes visuais, apesar de sabermos que o burburinho que se faz na região sobre coisas relativas a esse tema nada mais seja do que a ponta de um enorme *iceberg*, um leve ressoar perto do ruído estrondoso que a moda promove nos principais centros econômicos e culturais do mundo, como Paris, Londres, Nova York, Milão e Tóquio, aglutinando-se a numerosas outras áreas já que a moda compreende hoje um universo social e cultural cada vez mais aberto, influenciando modos de viver, associada a poderosos instrumentos midiáticos e de entretenimento e de construção e consumo de imagens e produtos. Suas estratégias de expansão constituem uma estrutura com amplo alcance sobre o cotidiano de diversos grupos sociais, modificando hábitos e propondo (e impondo) novos paradigmas.

É de se destacar a popularidade que a moda dispõe no Brasil, principalmente a partir da década de 1990. É desse período em diante, com a criação (1995) do Morumbi Fashion, em São Paulo, que se inicia a constituição de um verdadeiro sistema em torno do vestuário em terras brasileiras o qual resultará na aparição de numerosos estilistas e de marcas (grifes) responsáveis em tornar a moda brasileira reconhecida nacional e internacionalmente, fato que só veio a aumentar com o advento do São Paulo Fashion Week, hoje considerado o maior evento de moda realizado no país e um dos mais importantes acontecimentos do calendário da moda mundial.

Belém é lembrada por sua posição de destaque e tradição em questões relativas ao vestuário e à moda. Nos tempos de *belle époque*, no fim do século XIX e no início do século XX, essa cidade se caracterizava pela grande ostentação e atualização dos hábitos e do vestuário *pari passu* aos valores propagados pela França e pela Inglaterra, o

que tornava a capital paraense reconhecida como a *francesinha do Norte*,¹⁰ na *Paris na América*, num dos importantes centros cosmopolitas do país.

Na atualidade, o estado do Pará, ainda que não tenha na moda uma de suas mais destacadas indústrias, é lugar de origem de profissionais reconhecidos internacionalmente, dentre eles, Lino Villaventura (1951) e André Lima (1971), criadores vindos de uma trajetória que acaba por propagar o estado como um celeiro de bons criadores de moda, o que se inicia, decerto, com o costureiro Dener Pamplona de Abreu (1936-1978), um dos primeiros mestres de alta-costura brasileira a despontar para além das fronteiras nacionais a partir da segunda metade do século XX, seguido de estilistas apreciados em Belém e em outras cidades do país como Dica Frazão, David Azulay, Lele Grello e alguns dos jovens profissionais que compõem coletivos como o Caixa de Criadores, uma iniciativa criada em 2006 pelos estilistas paraenses Clara Carneiro, Diogo carneiro, Fernando Hage, Junior Oliveira e Jackye Carvalho e que tem ajudado a fomentar o mercado de moda no Pará, conectando marcas e grifes locais em torno de ideias de mercado para essa produção.

Atualmente, cursos de formação profissional em moda surgem na cidade promovendo especialização crescente e uma maior setorialização das etapas de confecção e incremento do comércio de moda em Belém. A criação de cursos de Design de Moda por instituições de ensino superior como a Universidade da Amazônia (UNAMA), desde 2007, e a Faculdade do Pará (FAP), desde 2008, além do recém-criado Curso Técnico em Figurino da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), mobilizam a realização de eventos, feiras, semanas, encontros e cursos de moda, os quais revelam novos talentos para um mercado que só tende a crescer, embora ainda faltem políticas mais concretas de apoio que projetem esses profissionais e suas criações para além dos limites do estado.

Por tudo isso, falar de vestuário em Belém é relevante. E embora não tenhamos por objetivo discorrer exclusivamente sobre moda, como já dissemos, acabaremos por tangenciá-la por reconhecemos a inutilidade de se tentar desviar desse tema neste estudo. Falaremos, assim, de questões relativas ao vestuário, o que pretendemos que se configure como tema de interesse tanto a profissionais como a estudantes de questões relativas à moda e às artes visuais.

¹⁰ TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976, p. 92.

Arte dentro e fora de moda:

A imersão numa bibliografia constituída em sua maior parte por obras publicadas no Brasil – entre clássicos e títulos recentes – se mostrou eficaz como ferramenta para remediar nosso pouco conhecimento da área de moda e de ajudar a delimitar nossos objetivos. A moda quis insistentemente se impor como assunto de nossa investigação ao pesquisarmos sobre sua questões, história, seus criadores e sistêmicas, com o fim de alicerçar este estudo.

Falar sobre moda e vestuário nos dias de hoje não é tarefa simples. Tema espinhento para o qual existe um especialista em cada esquina para contribuir com suas observações e experiências, e por conta de sua popularidade, a abordagem a tal assunto requer cautela. Do contrário, incorre-se no risco da superficialidade e do esquematismo excessivo ou da disposição a se falar bobagens diante de tantas possibilidades de entradas e de focos que o tema permite e requer. Daí nossa escolha deliberada em não tornar a moda o tema central desse estudo.

Decerto, falar de *vestuário* não é o mesmo que falar de *moda*. O vestuário consegue existir perfeitamente sem a moda, como existiram roupas por tantos anos em sociedades e povos tradicionais sem que aquelas sofressem qualquer variação mais abrupta em suas linhas gerais. A moda, por outro lado, dificilmente existiria sem os elementos do vestuário, já que a moda, como afirma Deyan Sudjic no livro *A Linguagem das coisas*,¹¹ “trata do modo de vestir e das mensagens que as roupas trazem. Mas também do modo como somos programados pelo mundo que nos rodeia para procurar variações.”

Ainda que as roupas sejam imprescindíveis no meio da moda como elementos em que ela melhor se manifesta, a moda é um fenômeno muito mais amplo que o vestuário, sendo um fenômeno que manifesta no *agora* dos estilos, do design de objetos, na música, na literatura, nas artes gráficas, no cinema, nas expressões idiomáticas (nas gírias e nos estrangeirismos adotados no falar), enfim, num universo tão dilatado de coisas para além do próprio vestuário que é impossível estar fora de sua esfera de influências.

Da mesma forma, *artes visuais* e *moda* não são termos intercambiáveis ou equivalentes entre si, como não se é difícil de perceber. Mas muitos dos procedimentos que permeiam a elaboração de seus respectivos objetos e produtos contém em si

¹¹ SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010, P. 162.

aspectos análogos, como as questões de forma e de elementos de composição, por exemplo, usados nos processos de criação. Sob as terminologias *moda* e *artes*, entretanto, se escondem fenômenos e conceitos díspares. Os termos *arte* e *moda*, originados do julgamento arbitrário e da necessidade de cada época histórica, são fundados em julgamentos e épocas que são também responsáveis pelo alargamento conceitual desses mesmos termos ao ponto de sua dissolução e da aporia que se enxerga hoje, ao ponto de se tornarem expressões e conceitos que ao mesmo tempo em que querem tudo dizer nada dizem. Conceitos tão cheios, que se tornam vazios.

As interações e os contágios entre esses dois mundos, correntes na modernidade, resultam em processos que tornaram comuns a crença da inutilidade de se pensar em definições, em categoria para as coisas, nos impelindo na maioria das vezes a achar que tudo se trata de uma mesma e única coisa, amorfa. E sempre soa reacionário, purista, retrógrado ou preconceituoso defender uma posição contrária a isso. Nadando contra corrente, acreditamos que propor o reconhecimento de diferenças entre esses campos é uma forma útil de provocar e dar condições à visualização da autonomia de tais áreas, no sentido de permitir o perceber e o entender de idiosincrasias, de peculiaridades, a despeito do superficial “vale tudo” a que tudo se tornou no contemporâneo.

Diante da complexidade de certos assuntos, é mais fácil admitir que as coisas estão misturadas mesmo e que não há o que se fazer do que se esforçar na procura de sentidos, do que perseguir ou tentar delimitar características próprias às coisas no meio desse amálgama. Optamos por essa tentativa de tentar entender, dentro de nossas limitações, é claro, o que, de onde, e em que grau provém e como se manifestam os vários elementos desse híbrido (esse caminho de ida e volta, de entrada e saída) que existe entre as artes visuais e a moda.

Esta parece estar mais habituada a se aproximar de aspectos das artes moderna e contemporânea como estratégia e forma de promover rupturas dentro de suas próprias convenções e de atingir um *status* artístico que ela sempre almejou obter do que o contrário. Cada vez mais a moda invade espaços antes destinados às artes, como museus de arte e galerias, requerendo a perenidade que tais espaços conferem. Peças de roupas, entre peças clássicas e as mais recentes invenções de criadores renomados são vendidas a preços exorbitantes em leilões tais como obras de arte o são, e a apropriação de conceitos, de procedimentos e de técnicas provenientes das artes como as performances, o vídeo, as instalações, o *happening*, por exemplo, se fazem cada vez mais presentes no

léxico da moda. O estilista hoje almeja cada vez mais o reconhecimento como artista e criador.

Em oposição, entretanto, as artes visuais apresentam como tendência de seu funcionamento – e o termo *tendência* já denuncia o atual estado das coisas – de buscar impregnar-se por características da indústria e da moda ao ponto de se tornarem integrantes das engrenagens da indústria cultural, dos *mass media* e dos mecanismos de entretenimento. Hoje, artistas visuais anseiam gozar do reconhecimento e da fama antes dispensados às celebridades e aos astros do cinema, da música e da televisão e da moda. Imersas num ambiente glamoroso, suas criações oscilam de preços e sofrem da valorização e da desvalorização de mercado ao sabor das vicissitudes e do jogo especulativo das artes. Artistas e estilos entram e saem de moda como roupas e renomes de estilistas mudam a cada nova estação.

A partir de tais observações, e motivados por elas orientamos nossa compreensão de que *arte* e *moda* embora devam ser tratadas como áreas e termos distintos entre si, são áreas e termos que se autorreferem e se relacionam.

Estabelecer critérios que nos parecessem eficazes na seleção dos artistas e das obras que deveriam ser examinados neste estudo se nos representou como uma de nossas maiores dificuldades. Foi nesse sentido que o termo *roupa de artista* nos pareceu muito útil, nos auxiliando a separar da artisticidade e plasticidade de criações funcionais na área de moda as experimentações e trabalhos de artistas que de fato apresentam relevâncias para o desenvolvimento do conceito de *roupa de artista*, tomado como procedimento e categoria das artes visuais.

A afirmação de que o que separam as artes visuais da moda sejam estritamente suas dependências ao capital – como se a moda fosse caracterizada muito mais como área movida pelo dinheiro, já que “relacionada à indústria, ao comércio, publicidade e consumo”,¹² enquanto as artes seriam dotadas de um preocupação com “estratos mais profundos do conhecimento e da sensibilidade humana”,¹³ são diferenciações que nos parecem exageradamente romantizadas. Para além dos discursos relativos à nobreza e embevecimento da alma e do espírito por meio da arte, a produção artística é, e sempre foi, movida pelo dinheiro, sempre resultou-se como produto comercializável, ligado ao poder, sobretudo em tempos de capitalismo exacerbado como é comum em nossos dias.

¹² COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009, p. 75.

¹³ Idem.

A indústria cultural, contudo, um fenômeno recente, tende a absorver, a macaquear e promover a diluição e o mimetismo oco de manifestações possivelmente sublimes. Esvaziar discursos, etiquetar e transformar em cânone, em padrão, as manifestações mais radicais, transformando tudo em mercadoria, em produtos, em *copyrights*, *merchandising* etc. tornam-se especialidades dos mecanismos capitalistas em nossa época.

Arte e moda, nesse sentido, compartilham das mesmas aspirações econômicas em meio às sistemáticas de seu funcionamento e de seus produtos. E talvez as artes só sejam um pouco mais cínicas do que a moda a esse respeito, pela falta de princípios daquela ou de interesse mesmo em admitir de forma clara suas verdadeiras ambições mercantis, como mercado restrito às camadas mais endinheiradas da sociedade.

Sobre questões norteadoras e suas possíveis respostas:

Levando-se em conta o que foi ponderado até aqui nesta longa introdução, seria pertinente considerar a *roupa de artista* como categoria ou um meio em artes, conforme quer e propõe Cacilda Teixeira da Costa? O que seria afinal, a *roupa de artista*, que características ela possuiria? Do que trata? Que fatores contribuíram para a entrada do vestuário sob a forma e o conceito de *roupa de artista* no âmbito das artes visuais? Que obras e estratégias de inserção os artistas apresentaram e adotaram como reveladoras dessas entradas do vestuário nas artes nos séculos XX e XXI, e que possam ser úteis à elaboração de uma narrativa sobre tal fenômeno? Que classificações tipológicas podem ser levantadas com base nessas estratégias de inserção e de usos do vestuário em tal contexto e que nos sejam proveitosas a entender as possibilidades da *roupa de artista*? Eis as questões que nortearam nossa trajetória de estudo, algumas das quais até respondidas de antemão, todavia fundamentais para o desenvolvimento de nosso percurso.

Podemos defender a hipótese de que é ao longo do século XX que o vestuário deixa de ser um elemento apenas representado nas artes por meio de tintas e pelos cinzéis dos artistas mais ou menos interessados nos aspectos formais das roupas e passa a invadir como objeto real, físico, matérico, o universo das artes, na forma de apropriações, performances, happenings, instalações, inserida em fotografias e vídeos de artista. Ao longo desse século numerosos artistas e estilistas colocaram o vestuário no centro de suas experimentações, permitindo que peças de roupas ganhassem em autonomia ao mesmo tempo em que promovessem simbioses, levantassem polêmicas e

suscitassem observações de caráter jocoso, questionador e crítico sobre a sociedade e a realidade que as cercam.

Observamos que a *roupa de artista* está diretamente associada ao *ready made* enquanto processo que permitirá a entrada de objetos do cotidiano e de peças de vestuário nos espaços e domínios das artes, seja como peças ou obras autônomas seja como elemento complementar de outras categorias. A transmutação do lugar-comum, como coloca Arthur Danto¹⁴, tenderá a subverter a funcionalidade das roupas e dos objetos do mundo para além dos seus usos e formas correntes, em decorrência do lugar e das intenções dos artistas. Tratada como elemento expressivo, a *roupa de artista* promoverá reflexões sobre a padronização, a massificação de comportamentos, sobre questões referentes ao corpo, sobre as formas de consumo propaladas pela moda, pela indústria e pelo capitalismo a partir da modernidade, algumas vezes contribuindo diretamente para a atualização e a reformulação de práticas industriais de confecção de roupas.

Percebemos que propostas de artistas para o vestuário, a princípio subversivas, conferirão modernização às práticas de feitura industrial e do uso de roupas. É exemplar disso a estandardização dos processos de construção de roupas no *prêt-à-porter* e na metodologia empregada na confecção de roupas em massa, como resultantes em um determinado momento do desejo de muitos artistas modernistas de criar roupas práticas, funcionais, fáceis de fazer e adaptáveis a qualquer circunstância, o que tais artistas tentaram em movimentos como o Construtivismo russo e o Futurismo italiano, propondo técnicas industriais e de uniformização das massas em meios aos conflitos mundiais do início do século.

Nossa percepção da *roupa de artista* nos conduz a entendê-la como uma subcategoria de objeto, assim como o *ready made* também o é, já que nem todo objeto é um *ready made*, embora todo *ready made* seja, decerto, um objeto. Algo análogo ocorre com o vestuário quando sob a alcunha de *roupa de artista*, nada mais sendo do que um tipo de assimilação de objetos pela artes visuais restritiva a elementos de vestuário. Apesar disso, nem tudo é apropriação, em se tratando da *roupas de artista*. Mais correto seria falarmos da *inserção* do vestuário nas artes do que de *apropriação* propriamente, como veremos nos capítulos a seguir.

¹⁴ DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

A roupa de artista nasce da vontade de inserção de aspectos da arte no contexto real da vida e como extensão dos procedimentos e das proposições estéticas e estilísticas dos artistas. Ela parte da suposição de que a obra de arte pode ser materializada em roupas, na forma de objetos que podem ser vestidos, usados, e que possuem o corpo como provável suporte embora dele possa fazer uso ou não, podendo ser exibida em suportes de exibição como cabides, cruzetas, araras, manequins, guarda-roupas etc. inseridos como elementos acessórios nas obras de arte.

Sobre aspectos metodológicos e referenciais teóricos:

Sob medida – o vestuário nas artes visuais é um estudo de caráter teórico e documental, constituído a partir de consultas, estudos e análises. O vestuário é abordado a partir de aspectos sociais, psicológicos e historiográficos, com enfoque na teoria e na história da arte. Auxiliados por estudos biográficos e por análises da produção dos artistas pertinentes aos nossos intentos, realizamos pesquisa de campo fundamentada em questões qualitativas, de caráter aberto, direcionadas a artistas paraenses atuantes em Belém ou que tiveram parte de sua trajetória desenvolvida neste lugar, tendo por objetivo aprofundar pontos relativos à produção de seus trabalhos que envolvam o conceito de vestuário e para tratar dos meios de inserção destes objetos em suas obras. Com o fim de sistematizar essas informações, muitas das quais ainda não publicadas, as entrevistas, aliadas ao levantamento bibliográfico e documental, funcionaram como meio útil de verificação da validade das hipóteses e proposições aqui levantadas.

Como referencial teórico de nosso estudo destacamos os referidos livros *Arte & Moda*,¹⁵ de Florence Müller, e *Roupa de Artista – o vestuário na obra de arte*,¹⁶ de Cacilda Teixeira da Costa, além de *Moda: Globalização e novas tecnologias*,¹⁷ de Suzana Avelar, tríade de obras as quais inúmeras vezes recorreremos à guisa de marcos e roteiros de nosso estudo.

O conciso e fundamental ensaio de Florence Müller, *Arte & Moda*, trata do contato entre essas áreas a partir do século XX em países da Europa e da América do Norte. A autora descreve cronologicamente a história de influências mútuas entre arte e moda citando exemplos de artistas e costureiros cujos esforços vanguardistas abriram caminhos a formas híbridas de produzir e de compreender moda e arte no modernismo e

¹⁵ MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

¹⁶ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009.

¹⁷ AVELAR, Suzana. **Moda: globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

na produção contemporânea. Müller aborda essa interação sem a preocupação de estabelecer diferenciações ou de propor classificações hierarquizantes ou distintivas entre arte e moda.

Diferentemente, nosso procedimento de estudo buscou o estabelecimento de alguma normatizações nisso que percebemos ser uma lacuna. O fato de a autora se restringir aos grandes centros econômicos do mundo moderno, ignorando manifestações em países latino-americanos também nos fez procurar por manifestações comparáveis em meio à produção brasileira e paraense como forma de responder às necessidades de obtenção de dados sobre essas produções em meio à bibliografia existente. Para além do simples – embora importante – ajuntamento de fatos e de datas, os nossos anseios de estudo buscaram apontar à procura de propostas de classificações, discorrendo sobre cada uma dessas tipologias a partir dos exemplos levantados pela pesquisadora francesa e por Cacilda Teixeira da Costa em seu livro.

Costa, por sua vez, desempenhou um importante papel nesse estudo já que por meio dele puderam-se esclarecer muitas das dúvidas em torno da inserção de roupas nas artes visuais, sobretudo, em relação à produção brasileira, numa abordagem que convergiu favoravelmente aos nossos objetivos. Apesar do aspecto lacunar e abreviado de algumas análises presentes no livro e da proposição incongruente de alguns recortes e terminologias, o imponente volume recentemente publicado em versão bilíngüe no Brasil possui como qualidade indiscutível a vantagem de se deter sobre a produção brasileira de forma generosa, além de recuperar e propor o termo *roupa de artista* como categoria e gênero artístico. Podemos resumir como contribuição principal dessa publicação, em suma, a obtenção de um dado, de um termo preciso: *A roupa de artista*.

Ainda que a autora não se preocupe em traçar distinções formais entre os modos de representação das roupas nas artes, parecendo denominar de *roupa de artista* tanto as representações miméticas e artísticas do vestuário através de meios tradicionais, como a pintura, o desenho e a estatuária, por exemplo, quanto os objetos cotidianos apropriados desde o século XX. Nossa compreensão da *roupa de artista*, entretanto, e ao contrário desta autora, se limita aos objetos de vestuário de caráter físico e real, inseridos nos espaços e em circunstâncias das artes.

Afinal, as observações de Suzana Avelar em *Moda: Globalização e novas tecnologias* contribuíram com uma visão abrangente acerca da moda. Abordando assuntos que vão do significado do termo *moda* ao desenvolvimento desta como área de conhecimento na contemporaneidade globalizada, a autora faz dialogar pensadores

como Baudelaire, Lipovetsky, Flügel, Frings e Simmel, dentre outros, muitos dos quais importantes aportes teóricos ao nosso próprio estudo. Tal livro trata das interações da moda com áreas diversas como as artes e a tecnologia, passando pela descrição do funcionamento da indústria e da sistemática da moda em tempos de globalização, revelando de modo enfático o uso da ciência para a elaboração de peças de roupas nas últimas décadas.

Além dessas três obras citadas, somam-se na lista de autores caros a este trabalho alguns outros que tratam de aspectos da teoria e da história do vestuário e da moda como François Boucher, François Baudot, Daniela Calanca, James Laver, Lars Svendsen, Roland Barthes, Marshall McLuhan e J. C. Flügel, trazidos para dialogar com autores que versam sobre história e teoria da arte, como Giulio Carlo Argan, Marshall Berman, Néstor Canclini, Arthur Danto e Deyan Sudjic, por exemplo, dentre outros.

Sobre a organização deste estudo em seus capítulos:

Organizamos nossas reflexões em sete capítulos intitulados com terminologias retiradas das etapas de confecção de vestuário (*Enfesto*, Modelagem, Moulage, Risco, Marcações, Costura, Montagem), que, pretendemos, conotem metaforicamente as etapas e problemas caros a cada parte deste volume, os quais podem ser assim resumidos:

Enfesto, o primeiro capítulo, apresenta reflexões gerais sobre o vestuário. Partindo-se dos significados imagináveis aos termos *vestuário* e *roupa*, consideramos os usos e funções do vestuário relacionando-o ao corpo humano. Afinal, por que o homem usa roupas? Que significados tais usos pressupõem? Buscamos obter respostas a tais questões nas teorias levantadas por J. C. Flügel em *A psicologia das roupas*. Nesse estudo, o vestuário é abordado a partir de suas principais funções e usos, tanto como recurso contra o pudor, bem como proteção e adorno, função última que está na base dos mecanismos de funcionamento mesmo da moda. Pautamos este capítulo em estudos sociológicos e historiográficos para tratar do surgimento das roupas e de suas relações com a moda, a partir do século XIV. No que se refere às artes visuais, considerada sua gênese já a partir da pré-história humana, o vestuário é analisado primeiramente enquanto elemento representado por técnicas tradicionais até a ocorrência de sua recente inserção como objeto real em instalações, performances ou como elemento autônomo na arte moderna e contemporânea. Em termos representacionais – miméticos e figurativos – o vestuário pode apresentar tanto caráter documental que auxilie no estudo e compreensão de aspectos passados, historiográficos, como ser campo para a fantasia,

idealização e imaginação dos artistas, ambas as formas resultando-se úteis à compreensão histórica das formas utilizadas pelo homem para se relacionar com o mundo em sua época.

O segundo capítulo, *Modelagem*, é destinado à análise das interações entre arte e moda no contexto da modernidade tendo o vestuário como elemento central. Abordar pontos de contatos e de antinomias entre arte e moda está no cerne das preocupações deste capítulo. Trataremos da entrada do vestuário como objeto nas artes com base no estudo das práticas do *ready made* e do *prêt-à-porter (ready to wear)*, práticas derivadas da arte e da moda, respectivamente. Para isso, montamos um breve panorama de aspectos da modernidade e de suas transformações de modo a contextualizar e justificar as influências e mútuas interações ocorridas entre as áreas da moda e das artes visuais no decorrer do século XX e na contemporaneidade.

Moulage, o terceiro capítulo, tem por fim tratar do conceito de *roupa de artista*. Partimos das tipologias propostas pelo semioticista Roland Barthes no livro *O sistema da moda* em que esse autor versa sobre as formas de representação do vestuário (*vestuário-real*, *vestuário-imagem* e *vestuário-escrito*). Nossa atenção objetiva o estudo do vestuário como objeto (*vestuário-real*) apropriado nas artes visuais. Neste capítulo apresentamos algumas características essenciais desses objetos e suas classificações com base nas estratégias de inserção e nos usos da *roupa de artista* na produção em arte moderna e contemporânea. Ao definir cada uma das três categorias por nós propostas (*Colaborativa*, *Apropriativa* e *Inventiva*) ilustraremos com exemplos históricos de obras e artistas, estrangeiros e brasileiros, tendo por referência na maioria das vezes o livro *Roupa de artista – o vestuário na obra de arte*, de Cacilda Teixeira da Costa e *Arte & Moda*, de Florence Müller. Cada uma das três categorias apresentadas serão melhor explanadas nos três capítulos seguintes intitulados respectivamente de *Risco*, *Marcação*, e *Costura*.

Montagem, sétimo e último capítulo, se propõe a considerar a *roupa de artista* no cenário das artes visuais em Belém a partir da década de 1990. Como forma de testar a legitimidade das categorias de *roupas de artista* apresentadas no capítulo precedente, aqui apresentamos reflexões sobre a produção artística dessa cidade procurando ocorrências em que o vestuário aparece como elemento real, o que consideramos ter achado na produção de artistas como Lúcia Gomes, Orlando Maneschy, Berna Reale, Victor de La Rocque, Mestre Nato, Elieni Tenório, Ricardo Macêdo & Bruno Cantuária, dentre outros.

Como um estudo que se propõe a criar classificações, espécies de novas gavetas para tentar compreender e arrumar a bagunça do cotidiano, sempre existirá a possibilidade de que este volume e seus conceitos fiquem confinados no universo da mera proposição, também uma espécie de gaveta por si só. Pensamos, porém, que muitos dos dados coligidos e organizados nesse volume nos serviram ao apaziguamento provisório de nosso próprio espírito no que se refere às questões aqui abordadas. Consideramos que este estudo possa contribuir de algum modo para a discussão das roupas no âmbito das artes e como reflexo de uma prática que só tem crescido como tendência na produção contemporânea.

Não sabemos se como categoria, a instauração da *roupa de artista*, ficará. Como inúmeros casos de modas que vem e vão, a *roupa de artista* como um fenômeno e prática que se quer atual hoje nas tentativas de recuperação deste termo e desta prática, podem ficar relegadas, estagnadas por assim dizer, nas intenções desse dado momento. Talvez a *roupa de artista* não vingue como conceito e este estudo não terá validade para além da mera contingência. No entanto, tudo são proposições. Se vão ou não denunciar a nudez de nossa fantasia invisível no meio do caminho, esse é o preço de nossa ousadia por ter se permitido arriscar e por ter acreditado nas coisas que vimos e ouvimos antes de tomar nossa derradeira decisão de entrarmos. Portanto, entremos!



Enfesto

notas gerais sobre vestuário

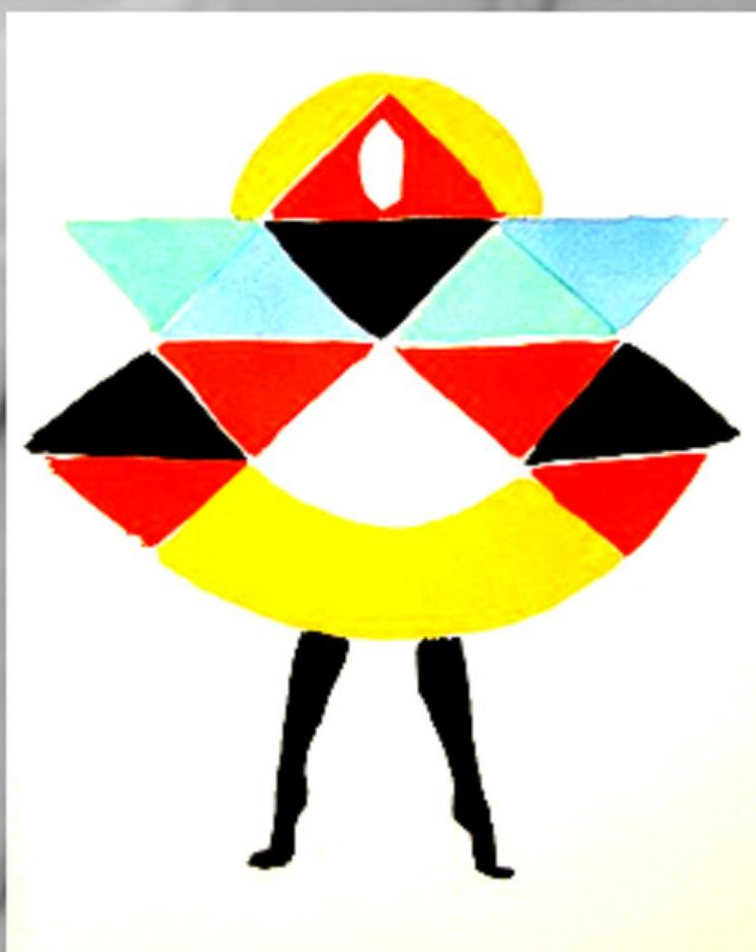


Figura 06: Sonia Delaunay-Terk. Croqui para Vestido-Poema, desenho em aquarela, 1967

adj. – Escarpado; empinado.

O enfesto é a operação de sobrepor varias folhas de tecido com medidas determinadas respeitando suas larguras, comprimento estabelecido pelo risco e encaixe e principalmente a capacidade de corte da máquina utilizada, não comprometendo a qualidade da operação.

Enfesto

Notas Gerais sobre Vestuário

“O corpo é quase só um fundo em branco e preto em cima do qual vão se esculpir, vão se pintar as diferentes figuras da subjetividade.”¹⁸

Suely Rolnik, psicanalista

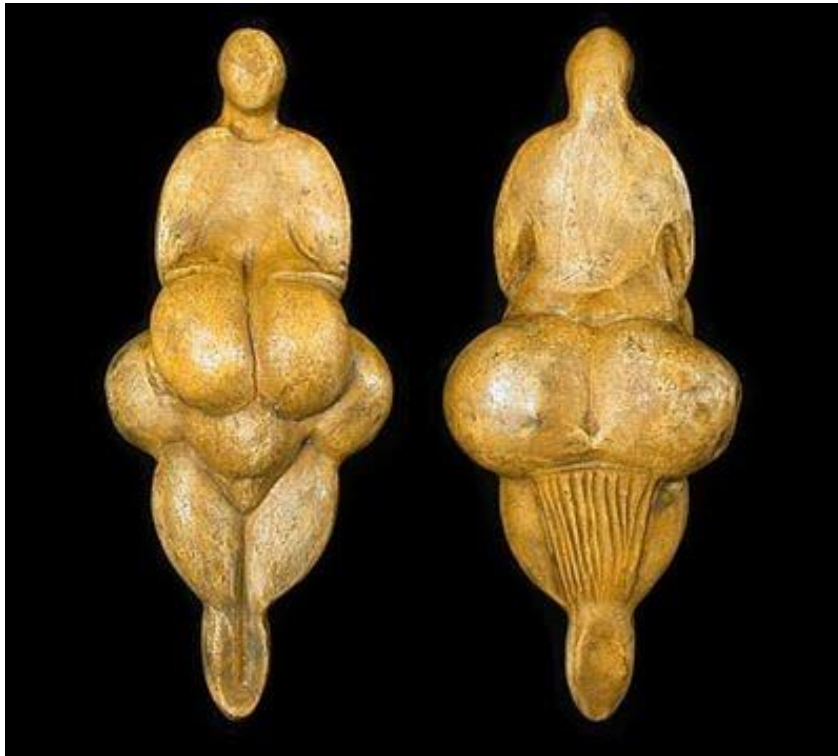


Figura 07: Vênus de Lespugue. Estatueta proveniente de Lespugue (Haute-Garonne), marfim de mamute, 14,7 cm, Paleolítico Superior (25000 a.a), Musée de l’Homme, Paris

Datada de cerca de 21 a 25.000 a.C a pequena estatueta esculpida num pedaço de marfim encontrada em Lespugue, na França, por R. e S. de Saint-Périer, em 1922, foi chamada pelos arqueólogos de *Vênus* em referência à deusa da beleza dos antigos romanos. Trata-se esta de uma das representações mais antigas do ser humano de que se tem notícia. Sua estilização é notável por apresentar formas arredondadas, sem tantos detalhamentos anatômicos. Seus seios e nádegas são enormes, quase esféricos, e em

¹⁸ MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea – quatro ou cinco conexões possíveis**São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004, p. 62.

suas costas, na parte inferior das pernas, há uma série de sulcos longitudinais paralelos que sugerem uma espécie de roupa, talvez uma tanga como descreve Lantier:¹⁹

uma roupa bastante singular constituída por uma série de faixas longitudinais estreitas, atravessadas primeiro por estrias horizontais parecendo indicar correias; em seguida, cada faixa afina-se em simples traços verticais que descem até os pés; na parte superior, o conjunto das faixas liga-se a um cordão horizontal que parte de pequenas estrias verticais. Essa imagem parece representar uma espécie de tanga, composta de uma série de faixas trançadas, cada uma delas terminando na parte inferior de uma franja.

A *Vênus de Lespugue* é, provavelmente, uma das representação mais antigas do mundo a trazer informações sobre o vestuário e a documentar a produção têxtil existente já na pré-história. Entretanto, é vã, ainda hoje, a tarefa de tentar fixar com alguma exatidão quando e por que o ser humano começou de fato a utilizar objetos ou materiais sobre o corpo para cobrir-se, objetos à guisa de vestuário.

Como grande parte dos seres vivos, o homem é dotado de uma proteção natural contra as intempéries e agruras físicas externas. Desde muito cedo, contudo, e ao contrário da maioria desses mesmos seres vivos, o ser humano, por algum motivo, não se deu por satisfeito com o invólucro natural de seu corpo.

Dessa insatisfação do homem decorreram suas buscas pelas roupas. Que fatores levaram o homem a usar roupas? A necessidade de proteção? O pudor? O desejo de adornar-se? Tudo são conjecturas. Partindo dessas funções, o vestuário, com seus objetos feitos para revestir o corpo puderam adquirir e desempenhar muitas outras funções e sentidos ao homem. François Boucher destaca que além da simples utilidade, o papel mágico das roupas, úteis a mimetizar seres da natureza e deuses, foram importantes como forma do ser humano “prover-se de atributos que o revestissem de um poder confiscado de outras criaturas, ou pelo menos que protegessem seus órgãos genitais e o defendessem contra as influências maléficas.”²⁰

Tais afirmativas, contudo, são especulações, assim como são especulações os prováveis sentidos e funções que estatuetas como a *Vênus de Lespugue* possuíam aos homens que a criaram na época em que as criaram, assim como o estudo de toda produção imagética de cada época possuem sempre algo de especulativo em nossos dias com base em dados e achados históricos.

Ao nos propormos em tratar sobre vestuário, ainda que limitado às sua relações com as artes visuais, torna-se imprescindível considerá-lo em seus aspectos mais gerais

¹⁹ LANTIER, *apud* BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 26

²⁰ *Idem*. P. 13.

e na relação que desempenha junto ao corpo, seu principal adjutório, suporte e razão de ser das roupas. E é isso que aqui pretendemos.

Neste capítulo, nos propomos ao estudo de aspectos gerais concernentes às roupas, partindo dos conceitos possíveis para os termos *vestuário* e *roupa*, até o exame de seus usos e funções com base nas teorizações de autores como J. C. Flügel, pesquisador que trata das funções do vestuário com base nos valores psicológicos de *proteção*, *pudor* e *enfeite* em seu clássico estudo publicado originalmente na década de 1930 intitulado *A psicologia das roupas* e Marshall McLuhan (*Os meios de comunicações como extensão do homem*), teórico dos meios de comunicação de massa que considera o vestuário como um elemento definidor de identidades e dos papéis sociais e o entende como extensão da pele humana.

Esboçaremos breves considerações sobre o surgimento da moda e sua ligação com as roupas a partir do século XIV nas principais regiões econômicas da Europa e do mundo na atualidade, bem como analisaremos as noções e os conceitos embutidos nos termos *novo* e *efêmero*, tão caros ao funcionamento do sistema da moda. Por fim, o vestuário será analisado no campo das artes. Observaremos de que maneiras as roupas podem ser representadas nas artes visuais, seja por meio de técnicas tradicionais de representação figurativa, como a pintura e a escultura, por exemplo, seja como objetos apropriados e instalados nos espaços e procedimentos das artes a partir do século XX, momento em que o vestuário surge como objeto real nas artes sob o conceito de *roupa de artista*.

1 - O homem e o vestuário - Entre o vestir e o despir:

Somos atualmente cerca de 7 bilhões de indivíduos no mundo. Seres mamíferos, bípedes, de reprodução sexuada. A quase totalidade dos espécimes humanos é constituída por uma cabeça, um tronco e dois pares de membros (os *inferiores*, as pernas; e os *superiores*, os braços). Seres humanos são dotados de um corpo formado por partes sólidas e líquidas, numa conjunção de ossos, tecidos, músculos e órgãos dispostos em sistemas com funcionamento em profusa e constante ação que tornam nosso corpo “um lugar lotado, sem espaço livre, e sem tranquilidade.”²¹ O corpo é um aglomerado de “peças” que se empurram e se pressionam reciprocamente. A pele é o invólucro de tudo isso.

²¹ PARKER, Steve. **O livro do corpo humano**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007, p. 10.

Considerada o maior órgão do corpo, a pele humana mede em espessura algo em torno de 0,5 mm e possui uma área total de quase 2 m². A pele é uma camada externa que serve para regular a temperatura corpórea, resistindo a ações e fenômenos físicos, protegendo, enfim, nosso organismo dos embates e dos perigos externos. A pele é nossa roupa mais íntima e elementar.

Quando exposta à natureza, a pele denota no homem, contrariamente à maioria dos animais, um estado de nudez que pode originar múltiplos significados. Dentre as vicissitudes e sensações que provoca, a nudez humana jamais é desprovida de sentidos, nunca é anódina. O contexto em que ela se manifesta pode fazê-la aludir à falta, à penúria, à miséria; pode remeter à loucura, à luxúria, e ao mesmo tempo, provocar riso e o choque. O corpo nu, arma que tende a causar repulsa, fascínio, excitação, pode ser dotado de sensualidade, de beleza e de feiúra; pode ser fonte de desejo e de admiração; causar espanto, e proporcionar um sentimento de nojo, causar medo, dependendo da circunstância. A pele exposta é polêmica, pode ser gafe, pode ser tabu, imoral, pode servir como instrumento de protesto, de revolta, de subversão. A nudez é vanguardista e pode ser um produto comercialmente rentável em termos de erotismo e de pornografia.

Seres de inúmeras habilidades, o homem só sobreviveu como espécie devido à sua capacidade de descobrir; devido ao seu poder de adaptação e sua criatividade e habilidade para pensar, manipular, transformar e construir coisas, objetos, dentre eles, as peças de roupas que passaram a lhe envolver o corpo. A roupa tem como finalidade básica cobrir o corpo ou partes dele num jogo de esconder e cobrir que varia em termos de significados e de uso conforme cada sociedade e que pode variar de indivíduo para indivíduo. Falar do vestuário e de sua evolução ou desenvolvimento ao longo da história é narrar a história de um elemento que está intimamente relacionado ao ser humano.

Boucher²² atenta para o fato de que “nos diversos estágios de seu desenvolvimento, o homem foi obrigado a aplicar à sua roupa as mudanças exigidas por sua adaptação aos progressos ocorridos ao redor”. Desse modo, as roupas sofreram modificações na medida em que o homem criou e teve de aprender a lidar com as consequências da criação de novos elementos, objetos e modos de vida.

²² BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 17.

1.1.2 - Os significados das palavras *roupa* e *vestuário*:

Os termos *roupa*, *vestuário*, *vestimenta*, *veste* e *traje* serão adotados como termos equivalentes neste estudo, já que, embora apresentem formas distintas de grafia, em virtude de suas diversas origens etimológicas, apresentam significados muito próximos.

Roupa, por exemplo, é uma expressão surgida da palavra germânica *rauba*, e ambas servem para designar

qualquer peça de vestuário ou de estofo, para cobertura ou agasalho; o conjunto de peças de vestuário, cobertura ou adorno; peças de bragal; vestimenta especial; capa ou veste que se coloca sobre outra, mais justa ao corpo. / *Fig.* Redoma, barreira, qualquer coisa que disfarça ou oculta a verdade; fama.²³

A palavra *roupa*, assim, faz referência a *vestuário*, àquilo que se destina a cobrir, enfeitar e proteger o corpo; ao que serve para ocultar e disfarçar. Ao mesmo tempo, a palavra também possui significação de *redoma*, dá ideia de ocultamento da verdade e apresenta curiosamente sentido de *fama*, o que advém, decerto, da relação do vestuário com o luxo e a ideia de sofisticação, conexos, por sua vez, ao conceito de moda. *Vestimenta*, *veste* e *vestuário* originam-se da mesma raiz *vest*, proveniente do latim, cujo significado é também *roupa*, *traje*. Já a palavra *traje* vem de “trajar. [...] vestuário habitual, vestuário característico de uma profissão ou mister; roupa, aquilo que se veste”.²⁴

Pela proximidade de sentidos que tais expressões apresentam, elas podem ser empregadas de forma indistinta, como faremos neste estudo, apesar de que haja a tendência, por vezes, de que a expressão *vestuário* possa dar ideia de um conjunto de peças de roupas, ter valor de guarda-roupas, de um substantivo coletivo. O coletivo de *roupas* em português, porém, é *enxoval*, para o qual o dicionário define de modo muito específico como “conjunto de roupas e jóias com que uma noiva toma estado; conjunto de roupas de um recém-nascido, de um colegial, etc.”, o que parece fugir do sentido que aqui nos interessa adotar.

Dito isto, nas páginas que se seguem faremos uso dos termos *vestuário*, *veste*, *vestimenta*, *traje* e *roupa* como termos sinonímicos, além do neologismo *sartorial*²⁵ encontrado na tradução do clássico livro *a Psicologia das roupas*, de J. C. Flügel, para o português. Mas jamais faremos uso de *enxoval* pelas razões mencionadas.

²³ ALMEIDA, A. Alves de. **Nova enciclopédia de pesquisa Fase**. São Paulo: Fase, s/d, p. 2801.

²⁴ *Idem*, p.

²⁵ Ver nota de rodapé n° 7 da introdução, página 33.

1.1.3 - Do surgimento das roupas e de suas principais funções:

Um dos relatos mais antigos sobre vestuário e que se quer apresentar como provável explicação das origens da roupas para o homem bem como de seus problemas com a nudez, encontra-se no livro bíblico do Gênesis. Lá, Adão e Eva, os primeiros seres humanos surgidos na Terra, colocados no mundo por ato divino, desobedecem ao Criador e se envergonham quando percebem seus corpos nus depois de cometerem o pecado original, provando do fruto de uma árvore que lhes fora prévia e determinadamente proibido.

Dentre tantas mudanças severamente imputadas ao homem a partir de então, a sensação de vergonha fez com que Adão e Eva procurassem algo para cobrir suas partes íntimas, utilizando provisoriamente para isso folhas de parreiras que posteriormente seriam substituídas por peles de animais até se chegar aos tecidos.

Das folhas de parreira edênicas aos tecidos tecnológicos de nossos dias, o vestuário, se não evoluiu nos termos de uma sucessão progressiva que lhe alterasse positivamente a forma e o valor, sofreu e passou por inúmeras modificações ao longo dos tempos. Os livros de história do vestuário e da moda²⁶ são férteis em narrativas e imagens que tentam explicar o desenvolvimento das formas de vestir e nos auxiliam a compreender parte desse percurso desde a pré-história até nossos dias. Dessas narrativas, a mais fascinante e abrangente a que tivemos acesso é o estudo de François Boucher, *História do vestuário no Ocidente*,²⁷ publicação rica em descrições das mudanças operadas no vestuário ocidental.

Apesar de todos os avanços no campo arqueológico e científico vislumbrados na atualidade nos faltam ainda indícios dos verdadeiros motivos que impulsionaram o homem à criação e à adoção do uso de roupas. Não sabemos afirmar quando e por que exatamente passamos a utilizar roupas. E ainda que a ânsia por preencher tal lacuna pareça uma preocupação sem grande utilidade nos nossos dias, as buscas continuam.

Vestígios arqueológicos²⁸ apontam à existência de produtos têxteis já existentes no período do Paleolítico Superior (36.000-10.500 a.C.). Agulhas com buraco talhadas em osso ou lascadas em marfim polido utilizadas na costura de peças têxteis com fios de

²⁶ Ver LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; KOHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001. Para aspectos mais recentes, a partir da Era Moderna, ver BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008; CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008 e GRUMBACH, Didier. **Histórias da moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
e Histórias de moda de Didier Grumbach.

²⁷ BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

²⁸ HART-DAVIS, Adam. **Coleção enciclopédia ilustrada de história: origens**, 2009, p. 24.

fibra animal e vegetal que datam de, pelo menos, 30 mil anos, foram encontradas em sítios arqueológicos. No Egito, as mais antigas mostras de tecido encontradas pelos pesquisadores datam de cerca de 5.000 a. C., obtidas por meio de tecelagem regular, já existente e avançada naquele período, conseguida a partir do entrelaçamento delicado de fios costurados por procedimentos manuais.

Um sapato (o mais antigo sapato do mundo, até onde se sabe) foi recentemente encontrado numa gruta na Armênia por um grupo de cientistas liderados pela Universidade de Cork, da Irlanda, e pelo Instituto de Arqueologia da Armênia.²⁹ Confeccionado em couro com costuras em palha bastante resistentes, o sapato datado da Idade do Cobre, de cerca de 5,5 mil anos atrás, é a prova de que esta peça do vestuário é criação muito mais antiga, como atestam sandálias bem mais remotas, achadas na América. Assim como estes, tantos outros objetos são achados à medida que as escavações arqueológicas prosseguem em busca de vestígios que permitam reconstituirmos o guarda-roupas de nossos ancestrais.



Figura 08: O sapato mais antigo do mundo, datado de 5,5 mil anos atrás, encontrado na Argélia em 2010. Couro. Foto: Divulgação/National Geographic

Para Marshall McLuhan, autor de *Os meios de comunicação como extensões do homem*,³⁰ as roupas são extensões da pele, assim como os óculos são extensões dos

²⁹ KAVANAGH, Justin. *Procura-se a dona*. National Geographic. São Paulo: Editora Abril. Fevereiro de 2010, p. 12.

³⁰ McLUHAN, Marshal et FIORE, Quentin. *Os meios são as massa-gens*. s/d, p. 66-7 e McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo, Cultrix, 1995, p.21

olhos e as rodas de um automóvel são extensões dos pés. Além de desempenhar função de controle térmico do corpo, o vestuário se constitui como importante meio de comunicação ao promover a intermediação do corpo humano com o ambiente que o circunda. Nesse sentido, John Carl Flügel, em *A psicologia das roupas*,³¹ atribui papel importante às roupas como instrumento de comunicação diária. Para este autor, além das mãos e do rosto (partes do nosso corpo mais expostas e utilizadas nos processos comunicacionais diários), são as roupas que fazem com que as pessoas reajam de forma mais imediata em relação ao nosso corpo. Como não lidamos cotidianamente com a presença de corpos despidos, são as informações advindas do vestuário, de adereços e acessórios corporais que nos transmitem, nos informam e comunicam acerca das características dos indivíduos com quem nos relacionamos e de nós mesmos.

O vestuário nos permite identificar pessoas a uma distância muito mais conveniente do que a necessária à inspeção da identidade por meio de traços do rosto.³² Roupas sempre nos dizem algo do sexo de quem as usa, de sua ocupação, classe e posição social, de sua nacionalidade, intenções ou estados de ânimo. Eugen Rosenstock-Huessy salienta de modo ainda mais incisivo que Flügel o papel do vestuário como fator de identidade quando afirma que o corpo humano é desprovido de função social. “É graças apenas ao vestuário que entramos no corpo social, uma espécie de um corpo temporário”.³³ Por todos esses aspectos, o ato de vestir, efetivado pelo homem ao longo de sua história, revestiu de importância o vestuário, fazendo deste mais do que mero envoltório da pele e do corpo.

“As roupas, de fato, apesar de aparente meros apêndices extrínsecos, entraram no âmago de nossa existência como entidades sociais”,³⁴ já observava Flügel. *Enfeite, pudor e Proteção* estão na base da teoria apresentada por este autor que, ainda que reconheça a aparente inutilidade em apontar os fatores da instauração das roupas e observe o impasse por parte dos teóricos do vestuário de sua época sobre tal assunto, passa examinar a questão e a considerar como preponderante a função de *adorno* sobre os demais, e ao mesmo tempo, sublinha a existência de poucos adeptos defensores da função de *proteção*.

Estudantes de humanidades parecem relutantes em admitir que uma instituição tão importante como a roupa tenha tido uma origem tão puramente utilitária. À parte o fato de que a raça humana tenha provavelmente tido sua

³¹ FLÜGEL, C. J. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.

³² Idem, pag. 11.

³³ Eugen Rosenstock-Huessy. **A origem da linguagem**. Record, Rio de Janeiro, 2002, p. 175-176

³⁴ FLÜGEL, C. J. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966, p. 12

origem nas regiões mais quentes da Terra, o exemplo de certos povos primitivos existentes, notadamente os habitantes da Terra do Fogo³⁵, mostra que a roupa não é essencial, mesmo num clima úmido e frio. Neste assunto, as conhecidas observações de Darwin acerca da neve derretendo nos corpos desses rudes selvagens, parecem ter mostrado à alarmada geração do século XIX que seus confortáveis agasalhos, por mais cômodos e desejáveis que pudessem parecer, não eram inexoravelmente requeridos pelas necessidades da constituição humana.³⁶

O *pudor*, ainda que goze da vantagem de constar na narrativa bíblica, não parecia dispor de prestígio acadêmico na época em que Flügel escreveu, embora esta função fosse a preferida pelos antropólogos à época. Para Flügel, as manifestações de *pudor* são excessivamente flutuantes e variáveis, condicionadas aos hábitos e gostos correntes em determinado lugar, época e em uma dada camada social, passível, portanto, de variar até mesmo no interior de um determinado círculo de poucos indivíduos. “O que é considerado perfeitamente permissível em uma ocasião, pode, poucas horas depois, ser olhado como verdadeiramente indecente. As atuais manifestações de pudor parecem, na realidade, ser totalmente uma questão de hábito e convenção.”³⁷

Este autor observa que a grande maioria dos estudiosos das questões do vestuário “tem, sem hesitação, considerado o enfeite como o motivo que conduziu, em primeiro lugar, à adoção de vestimentas.”³⁸ Ao afirmar que os dados antropológicos evidenciam que entre as raças mais “primitivas” existem “povos sem roupa, mas não sem enfeites,”³⁹ ele destaca a determinante função que o *adorno* ou *enfeite* tem para a instauração do uso de roupas.

Em relação às funções de *Pudor* e *enfeite*, Flügel destaca que refletem estados contrários de nossas intenções em relação ao corpo. Enquanto o *pudor* tende a esconder partes do corpo como forma de isolá-lo dos olhares alheios, o *enfeite* tende à exposição, como um recurso que sublinha e promove melhorias na aparência do homem. A realização desses dois estados num mesmo corpo resulta em comportamentos ambivalentes e opera atitudes paradoxais.

A finalidade essencial do enfeite é embelezar a aparência física, de modo a atrair olhares admiradores de outros e fortalecer a auto-estima. A finalidade essencial do pudor é, se não exatamente o contrário, pelo menos diferente. O pudor tende a nos fazer ocultar as excelências físicas que possamos ter e geralmente nos impede de chamar atenção de outros para nós mesmos. A simultânea e plena satisfação das duas tendências parece logicamente

³⁵ Arquipélago localizado na extremidade sul da América do Sul, pertencente à Argentina e ao Chile.

³⁶ FLÜGEL, C. J. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966, p. 12-13.

³⁷ Idem, p. 14.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, p. 13.

impossível, e o inevitável conflito entre elas pode, quando muito, atenuar-se por alguma solução aproximada por meio de uma rápida alternância ou de uma transação que é a solução de certo modo semelhante ao que alguns psicólogos eloquentemente descreveram com o nome de recato. [...] Implica que nossa atitude com relação à roupa seja *ab initio* “ambivalente” [...]; por meio de nossas roupas tentamos satisfazer duas tendências contraditórias e, portanto, tendemos a considerá-las de dois pontos de vista incompatíveis: de um lado como meio de exibir nossos atrativos; de outro como meio de ocultar nossa vergonha. As roupas, como artigos inventados para satisfazer as necessidades humanas, estão essencialmente na natureza de uma transação; são um expediente engenhoso para o estabelecimento de certo grau de harmonia entre interesses conflitantes.⁴⁰

Não nos parece despropositado concordar com as argumentações desse autor em defesa da função de *enfeite*, a qual pode denotar diversos sentidos, dependendo das circunstâncias e intenções em que é empregada. Cada um dos valores relacionados ao adorno pressupõe qualidades específicas, com o fim de destacar determinadas partes do corpo. Não discorreremos de forma pormenorizada sobre todos os valores relativos ao enfeite levantados por esse autor por limitações impostas pelo recorte aqui privilegiado. Resumiremos tais valores a seus aspectos mais gerais, a título de informação, que para Flügel podme sem empregados com o sentido de:

- **Realce dos atrativos sexuais:** O vestuário surge com a função de realçar partes genitais do corpo;
- **Troféu:** Roupas, adereços ou acessórios são utilizadas como forma de recompensa;
- **Instrumento de terrorismo:** A vestimenta ostenta forte caráter bélico e tem por finalidade causar medo em inimigos prováveis;
- **Artigo de sobrevivência:** O uso decorativo de elementos e artigos essenciais, úteis à sobrevivência;
- **Extensão do próprio físico:** O vestuário possui a função de expandir o corpo em orientações tanto vertical quanto horizontal, utilizando de recursos ilusionistas para criar a ideia de aumento das estaturas naturais;
- **Identificação de localidade ou nacionalidade:** Vestimentas tradicionais que denotam os hábitos de cultura de um determinado lugar ou grupo social;
- **Posição social:** Uso de elementos vestíveis como forma de afirmar a condição social e o poder econômico de seus usuários.

A despeito de tais valores e funções, o filósofo Lars Svendsen observa que para o filósofo Platão, embora houvesse de sua parte o reconhecimento da associação das

⁴⁰ Ibidem, p. 15-6.

roupas com a beleza, ele demonstrava ceticismos em relação a elas por considerar o vestir-se e o enfeitar-se promovedores de uma beleza fraudulenta, pois que se utilizava de recursos artificiais.⁴¹ É em contraposição aos preceitos platônicos, porém, que a humanidade se encaminhou com mais força em direção aos devaneios e fantasias proporcionados pelo embelezamento através do vestuário. O anseio humano pelo *enfeite*, com todas as valorações e funções apontadas por Flügel, despertará nos homens cada vez mais o impulso e o desejo pelo novo, pela mudança, dados que estão na gênese da ideia e prática da moda como sistema que possui no vestuário a peça principal de sua engrenagem.

1.2 - O vestuário e a moda:

1.2.1 – Etapas de evolução do vestuário:

A evolução do vestuário ou das formas com as quais o homem se relacionou com o vestuário, melhor dizendo, pode ser sintetizada a partir de três fases, como propõe François Boucher.⁴² A primeira delas se estende dos períodos mais recônditos da humanidade até o século XIV d.C. A segunda, situa-se entre os séculos XIV e XIX, e a terceira inicia-se na segunda metade do século XIX e se estende até os dias de hoje. Teóricos da moda como Gilles Lipovetsky incluiriam nessa divisão uma quarta fase, relativa aos dias atuais. Para Lipovetsky, em seu livro *O império do efêmero*,⁴³ esta quarta fase, denominada de *moda aberta*, teria início por volta da segunda metade do século XX e se estenderia aos dias atuais.

A primeira fase, correspondente às épocas da pré-história, da Antiguidade e da Idade Média é caracterizada pela inexistência de noções semelhante às da ideia de moda. Nesse período, o vestuário sofre poucas alterações ao longo de diversos anos. Em todas as camadas sociais ela se mantém em estado uniforme, pouco variável. “O mais das vezes folgada, comprida e drapejada.”⁴⁴ A roupa é caracterizada por funções mágicas e religiosas. E ainda que houvesse impulso para adornar-se, faltavam a tal contexto o fator *variedade* e o afã pela *novidade*, características da moda desde sua criação.

⁴¹ PLATÃO, apud SVENDSEN, Lars. **Moda – uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, 19.

⁴² BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

⁴³ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

⁴⁴ BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente: da origem aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 17.

O surgimento da moda propriamente dito corresponderia à segunda fase, a qual Lipovetsky denomina de *estágio artesanal ou aristocrático da moda*, e que Boucher afirma iniciar

quando a indumentária, em seu conjunto, torna-se curta e ajustada, e [começa] o período do grande desenvolvimento industrial do século XIX. O vestuário então adquire um caráter ao mesmo tempo pessoal e nacional; começa a sofrer variações constantes, nas quais detectamos o surgimento inédito da moda, no sentido moderno da palavra. Dependendo cada vez mais da organização política e comercial, ele se desvincula completamente de qualquer resíduo de espírito religioso: cada nação forma o estilo de sua roupa, mas cada indivíduo a adapta a seus gostos pessoais.⁴⁵

A terceira fase, que para Boucher corresponderia à última – e devemos levar aqui em consideração o período em que seu estudo fora publicado originalmente (1965) – se desenvolve da segunda metade do século XIX até os dias de hoje, já para Lipovetsky se iniciaria também a partir da segunda metade do século XIX, finalizando-se na década de 1960, fase a qual este autor denomina de *moda dos cem anos*, marcada pelo desenvolvimento da sociedade moderna, pelo surgimento de um vestuário cada vez mais pessoal e internacionalizado devido aos avanços da indústria de confecção e do expansionismo econômico da Europa sobre os demais continentes do globo.

É nesse período que surge a chamada *alta-costura* e suas convenções que impõem mudanças frequentes na forma de vestir. Estabelecem-se noções caras à modernidade como o efêmero, o luxo que nortearão as mudanças impostas pela classe social economicamente mais favorecida: A burguesia.

A quarta fase, apontada por Lipovetsky, se inicia em meados do século XX e perdura no presente, por ele denominada de *moda aberta*, e que é pautada por

uma produção burocrática orquestrada por criadores profissionais, uma lógica industrial serial, coleções sazonais, desfiles de manequins com fim publicitário. Ampla continuidade organizacional que não exclui, no entanto, um redescobrimto do sistema. Novos focos e critérios de criação impuseram-se; a configuração hierarquizada e unitária precedente rompeu-se; a significação social e individual da moda mudou ao mesmo tempo em que os gostos e os comportamentos dos sexos.⁴⁶

Como vimos, o que se entende por moda não existia antes do século XIV. É somente a partir desse período que ela surgirá. Filha da Idade Moderna, da aristocracia e da classe burguesa, esta última em gradativa ascensão, a moda, como a entendemos hoje, é resultante dos processos de crescimento das cidades, da industrialização e do fortalecimento das relações comerciais na modernidade.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 123.

1.2.2 – Sentidos e definições para o termo *moda*:

A palavra *moda*, deriva do termo latim *modus* (modo, maneira), que deu origem à palavra francesa *mode*, criada por sua vez no século XVII, período em que surgiu a expressão portuguesa *moda*, que possui o sentido de

gênero, estilo prevalente (de vestuário, conduta etc); conjunto de opiniões, gostos e apreciações críticas, assim como modos de agir, viver e sentir coletivos, aceitos por um determinado grupo humano num dado momento histórico [...]; um grande interesse, fixação, mania.⁴⁷

Fashion, é um termo anglo-saxão derivado da palavra *façon*, que em francês significa *modo, maneira*. Não por acaso, a França está na gênese das expressões referentes à moda no mundo, o que só comprova o poder de influência que este país teve como promulgador de hábitos e costumes sobre o continente Europeu e sobre as demais regiões do mundo.

“A moda não é universal”, afirma Svendsen. “Não é um fenômeno que exista em toda parte e em todos os tempos. Suas raízes não estão nem na natureza humana nem em mecanismos de grupo em geral.”⁴⁸ Mas desde que ela surgiu, se propagou sobre outras sociedades e em outras partes do mundo como prática que atinge seu apogeu no século XIX e seu *altíssimo* nos dias atuais.

1.2.3 – O jogo da distinção social na gênese da moda:

A teoria da *distinção de classes* é considerada por autores como Thorstein Veblen, Georg Simmel, Pierre Bourdieu, Daniela Calanca e Gilda de Mello e Souza como uma das principais formas de explicação acerca das origens da moda. Tal teoria afirma que a moda é um fenômeno que nasce da luta e da distinção entre classes sociais a partir do fim da Idade Média em regiões da Europa, como a França e a Itália. Os indivíduos pertencentes aos estratos mais ricos da sociedade, personificados então pela nobreza, tendiam a promover sua distinção social por meio de roupas e adereços caros, ostentosos. A burguesia nascente, em recente ascensão social pelo crescimento do comércio nas cidades buscará aplicar seu lucros na promoção de sua riqueza por meio de hábitos e formas de vestir tomados de empréstimo da aristocracia.

Copiar modelos de roupas usadas pela nobreza será uma forma que a burguesia encontrará para se equiparar socialmente àquela. A nobreza, por sua vez, ao considerar a burguesia uma classe inferior, reagiria ao plágio procurando variar rapidamente os

⁴⁷ HOUAISS, pag. 1941.

⁴⁸ SVENDSEN, p. 22.

modelos de seus trajes e de seus hábitos como forma de se diferenciar da população. Leis suntuárias são criadas e impostas sobre a população como forma de impedir que a burguesia utilizasse determinados itens, tipos de roupas, materiais e cores. Contudo, tais leis se mostravam quase sempre ineficazes, ignoradas pela maioria dos imitadores dos hábitos da nobreza.

O jogo da distinção pressupunha a ostentação, o luxo manifesto e excessivos e poucos indivíduos poupavam esforços para sublinhar seu poder econômico ou parecer que possuíam tal poder. A procura pelas novidades sartoriais dará vazão a formas cada vez mais inusitadas, em que o bom senso fora por vezes completamente extirpado. A dinâmica gerada pela vontade de parecer e de se diferenciar criará um mercado de vestuário alierçado na vontade de fantasia e de deslumbramento dos consumidores, o que sustentará e motivará a existência de toda uma leva de novos profissionais. “Já conhecia Paris as casas de modistas, e estas, comerciantes, ávidas de lucros, imperando tiranicamente sobre a fraqueza de suas clientes, tratavam de multiplicar os modelos, de ‘lançar’ figurinos sobre figurinos, cada qual mais complicado e estrambótico”, nos relata João Affonso Nascimento ao falar da Paris no século XVIII.

Tal relação de invenção e de cópia de novos modelos e estilos de roupas dará início à movimentação das engrenagens do que hoje se entende por moda. A moda é uma manifestação coletiva que opera na adoção imediata e transitória de novos valores e modos, passíveis a revisões e substituições ao longo do tempo. Ela, porém, não se restringe à diferenciação de classes, como é de se supor, mas sim pelo desejo de individualização, aspecto que é observado por autores contrafeitos à teoria da distinção, como Gilles Lipovetsky, que o destaca como a verdadeira peça que faz as engrenagens da moda funcionar como hoje funcionam.

1.2.3 – A nova roupa nova: A dinâmica da moda e suas engrenagens

Lipovetsky⁴⁹ afirma que a moda sempre foi uma atividade que se fundamentou em “duas cabeças”: na economia e na estética. E nesse jogo a lógica do mercado costuma favorecer e permitir a criação de novidades estéticas, uma impulsionando a outra. O *novo*, nesse aspecto, é elemento fundamental para dar continuidade e dinâmica

⁴⁹ LIPOVETSKY, Gilles, 1989, p. 100, apud AVELAR, Suzana. **Moda: Globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 94.

à moda. A esse respeito, Frings⁵⁰ reflete sobre os processos de aceitação e de rejeição baseando-se na idéia de *novo*, que constitui o ciclo da moda formado por cinco etapas, as quais são denominadas pelo autor de: *Introdução, início da popularização, auge da popularização, declínio e rejeição*.

O estágio de *introdução* corresponderia à criação de um *novo* que é proposto em um dado meio ou grupo e que, dependendo do grau de reconhecimento e de aceitação, pode vir a ser popularizado; o *início da popularização*, seria decorrente dessa etapa de *introdução* do *novo* em que este começa a ser assimilado, embora por um número ainda restrito de indivíduos, espécies de iniciados (*líderes da moda*, na concepção de Suzana Avelar).⁵¹ O *auge da popularização* corresponderia à etapa seguinte, em que o *novo* se difunde a grupos mais amplos caindo no gosto geral de determinada coletividade (*seguidores da moda*). O *declínio*, por sua vez, seria a etapa em que, pela padronização e massificação excessiva do *novo*, este já apresenta indícios de perda de seu caráter de *novidade*, o que impulsiona os indivíduos a buscar por outra espécie de *novo*, responsável pela etapa de *rejeição*, em que se manifesta a negação do velho e se apresenta o momento de instauração ou de introdução de um outro *novo*.

O *novo* em moda é estabelecido por elementos que “quase sempre causam desconforto na sua primeira aparição, mas que logo podem se tornar aceitáveis por uma grande maioria.”⁵² Na medida em que esse *novo* apresenta elementos reconhecíveis, aumentará a possibilidade de sua aceitação e popularização em meio à sociedade, enquanto que o *novo* que aponta à mudanças excessivamente extravagantes, se não consegue atender aos pré-requisitos de inovar dentro de certos parâmetros e convenções cabíveis, se inova demais ou se causa excessiva estranheza, suas possibilidades de aceitação não se efetivam ou são dificultadas, o que se atribui pelo medo das pessoas de serem expostas a situações de ridículo.

A moda é alterada pelo movimento paradoxal que oscila entre a distinção e a imitação, não restritiva a termos econômicos. Flügel⁵³ atenta ao fato de que todo mundo tenta, ao mesmo tempo, ser igual e diferente de seus companheiros. Todo mundo tenta absorver (no sentido de copiar) os aspectos mais convenientes (no sentido de estar mais

⁵⁰ FRINGS, 1999, *apud* AVELAR, Suzana. **Moda: Globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 35.

⁵¹ AVELAR, Suzana. **Moda: globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 28.

⁵² *Idem*, p. 29.

⁵³ Flügel, 1966, p. 127. *apud* AVELAR, Suzana. **Moda: globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p.28

na moda) de seus pares e não absorver (não copiar) o que se julga de qualidade inferior. Por conta de sua lógica algo irracional e imprevisível, a moda costuma ser vista como um fenômeno ou uma espécie de deidade melindrosa, incerta nas suas vicissitudes, marcada pela transitoriedade de suas imposições.

Para João Affonso Nascimento, no início do século XX, por exemplo, a moda era vislumbrada como uma espécie de

Deusa misteriosa, cujos decretos devemos obedecer mais do que entender; pois realmente, está implícito, estes decretos transcendem toda compreensão humana ordinária. [...] Não sabemos por que são feitos ou quanto tempo durarão [os decretos da moda], mas somente que devem ser obedecidos e quanto mais rápida obediência maior será o mérito.⁵⁴

Mérito de andar-se sob os termos extasiada e prazerosamente cominados não se sabe muito bem pelo quê ou por quem. A moda nos impele a agir guiados pela obsessão em seguir seus ditames, querendo nos inculcar o desejo pelo modelo mais recente. Os que se deixam seduzir por suas variações tendem a impulsionar e a influenciar os que estão à margem, fora dos seus padrões, agindo com o auxílio dos meios de comunicação.

Vivemos num período marcado pela moda; não por acaso, marcado também por grande desenvolvimento industrial e tecnológico, pela mecanização na manufatura de produtos, serviços e bens de consumo; pelo surgimento da eletricidade, da tecnologia, dos avanços científicos e da informática, que em muito beneficiaram as relações comerciais e intensificaram as redes de interdependência econômica em esfera planetária, situação da qual deriva o termo *globalização*, recorrentemente utilizado para se referir às atividades que se desenvolvem na atualidade, afetando os grandes campos apontados por Fredric Jameson: o tecnológico, o político, o cultural, o econômico e o social.⁵⁵

De modo inevitável, a moda, muito à vontade nesse contexto de grandes transformações, se imporá sobre inúmeras áreas, contaminando e deixando-se contaminar. Hoje, ela se organiza em três principais categorias, segundo Svendsen: a *moda de luxo*, a *moda industrial* e a *moda de rua*. Tais categorias da moda pressupõem níveis maiores ou menos permissivos de experimentação e de adequação às convenções impostas pelo mercado.

A dinâmica pendular entre o novo e o velho, entre a ousadia e a contenção, a inovação e a cópia, o conceitual e o comercial, fazem com que a moda busque cada vez

⁵⁴ NASCIMENTO, João Affonso. **Três séculos de modas**. Belém: Conselho Estadual de Cultura do Pará, 1976, p. 125.

⁵⁵ JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro – ensaios sobre a globalização**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 17.

mais aproximações com o campo das artes, por exemplo, área que como as demais no contexto de nossos dias, não poderia passar incólume às suas ambições e vicissitudes.

1.3 – O vestuário e as artes visuais:

1.3.1 – O conceito de *arte*:

A arte é uma das formas de expressão e comunicação humana mais antigas que conhecemos. Em seu percurso baseado na construção de imagens, ela surge como instrumento que se pauta na realidade e que o homem utiliza para revelar ideias, dados, registrar seres e fenômenos ao seu redor, bem como para dar forma a aspectos fantasiosos de sua imaginação. O caráter *mimético*⁵⁶ e representacional das artes em relação ao mundo admitirá, conseqüentemente, a atribuição de valores e a criação de formas cada vez mais simbólicas, abstratas, que estão na origem e na invenção da escrita. Em cada um dos períodos da história, a arte apresentou características e formas distintivas, próprias e concernente às épocas e sociedades que a gerou.

Enciclopédias e dicionários costumam assinalar com certa vagueza de definição o termo *arte*. “A verdade é que todas as definições, das mais antigas às mais recentes, sempre deixam algo a desejar, ou um aspecto a incluir no seu âmbito”⁵⁷, afirma Alves de Almeida acerca do verbete *arte*.

Etimologicamente, a palavra *arte* provém do termo grego τέχνη (*teknè*), expressão que se manteve no latim na expressão *ars*, de onde se originou em português o termo *arte*.⁵⁸ A arte abarca um conjunto amplo de expressões, meios, estilos, e possibilidade estéticas na atualidade. “Nada existe realmente a que se possa dar o nome *Arte*”⁵⁹, é o que nos adverte Ernst Gombrich: “Existem somente artistas.”

Outrora, eram somente homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam [os artistas] muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que a Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, a Arte com A maiúsculo passou a ser algo como um bicho-papão, como um fetiche.⁶⁰

⁵⁶ Relativo a *mimetismo* (grego *mimetês*, -oû, imitador + *-ismo*). *S. m.* 1. Semelhança que certos seres vivos tomam, ora com o meio em que habitam, ora com as espécies mais protegidas, ora ainda com as espécies à custa das quais vivem; 2. Adaptação a uma realidade ou a um ambiente social; 3. Imitação. *apud* <http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=mimetismo>

⁵⁷ ALMEIDA, A. Alves de. **Nova enciclopédia de pesquisa Fase**. São Paulo: Fase, s/d, p. 292.

⁵⁸ MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 46.

⁵⁹ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 15.

⁶⁰ *Idem*.

Em termos técnicos, as pinturas parietais e as esculturas do Paleolítico, as construções arquitetônicas, os templos e prédios públicos com seus elementos decorativos integrados da Antiguidade; o uso de lentes óticas, o surgimento da pintura em tela e da tinta a óleo no Renascimento; a incorporação de conquistas das ciências, como a fotografia e o cinematógrafo no século XIX; a apropriação de objetos industrializados e o surgimento da pintura abstrata nos primeiros decênios do século XX; a invenção da televisão e da tinta acrílica a partir dos anos 1950; as contribuições da informática e da tecnologia digital no fim do século XX e nesse início de século XXI, foram algumas das inovações acrescidas ao conceito de arte que alargaram de modo absurdo suas possibilidades formais e de meios, sem resultar necessariamente na substituição ou no abandono das conquistas técnicas mais antigas pelas mais recentes.

Falar de arte hoje não parece ser o mesmo que se referir à compreensão que se tinha da arte em períodos precedentes. Aparentemente vinculada a rituais místicos e religiosos – pelo menos assim nos fazem crer as teorias levantadas por pesquisadores e estudiosos das artes nos tempos do Neolítico, por exemplo –, a arte em seus primórdios foi utilizada como meio de diálogo entre os homens e deuses, seres ou entidades transcendentais, e logo adquiriria distintas funções ao longo do tempo, fosse como ferramenta pedagógica e propagandística, fosse como forma de satisfazer os anseios de beleza e de expressividade do homem.

A arte, desde sua gênese, apresenta clara associação com o poder, desempenhando funções que ajudavam a manter o *status quo* e servindo tanto aos interesses das instituições religiosas como aos dos governantes. Durante a Idade Média no continente europeu, ela possuiu forte função didascálica e moralizante; seu emprego visava ao ensino de mensagens e preceitos bíblicos por meio de imagens e símbolos que auxiliavam na evangelização de uma população constituída em sua maior parte por analfabetos. O crescimento das cidades, a complexidade das relações comerciais com o advento dos procedimentos fabris e industriais e os avanços tecnológicos promoverão enormes mudanças no mundo e é com tais características que no século XIX a arte se organiza como sistema alicerçado na atuação e na existência de espaços, órgãos e de discursos normatizadores que a referendarão como dado da alta cultura e como produto refinado e comercializável em meio às classes sociais mais abastadas.

A etiqueta “Belas-Artes”, criada no século XVII pela aristocracia de matriz rural, é aferida às criações visuais mais díspares e distantes em termos formais, e progressivamente se apropria e confere valor artístico a coisas que não foram

originalmente criadas sob tal compreensão. A arte torna-se um conceito arbitrário, proveniente de um juízo de valor. Sistematizada pela classe burguesa em sua posterior ascensão, a partir do século XVIII, ela torna-se uma espécie de fetiche, como nos mostra Roger Taylor.⁶¹

Obras de arte são identificáveis como tais simplesmente porque os processos sociais – dentro da forma de vida que é a arte – os rotularam de “arte”. Isso é demonstrado pelos fatos de que ser aceito dentro da área social adequada garante que algo seja arte e de que os motivos e explicações para tal aceitação foram tão diversos através dos séculos que ela não pode ser nada além de algo arbitrário.⁶²

As estruturas do ensino da arte, a criação de salões e de exposições patrocinados com verbas públicas e privadas; a prática de publicação de textos críticos sobre arte em jornais, em revistas e livros; o surgimento de profissionais como *marchands*, críticos, historiadores da arte, professores, colecionadores e – fruto do século XX – a figura do curador, tornaram a arte uma espécie de moeda de troca a serviço das relações comerciais e de poder pronta para ser comercializada, premiada, inserida em coleções de museus e nos circuitos culturais. Sobretudo a partir do século XX, passíveis de terem seu valor de mercado elevado ou diminuído de uma hora para outra, artistas e suas produções tornam-se verdadeiras grifes e vedetes do sistema das artes, rentáveis a uma rede de *connoisseur* e capitalistas que se organizam e rodeiam criações e biografias em busca de lucros econômicos e culturais.

Ao longo desse século, ainda que tenham surgido artistas insurgentes a esse respeito, e ainda que determinados movimentos de vanguarda do modernismo tenham se rebelado contra esse estado de coisas (como o Dadaísmo e o Futurismo, por exemplo) não demoraria para que fossem fria e progressivamente engolidos pelo sistema para que tivessem amainados e domesticados seus discursos originais e transformadas suas obras em espécies de cânones, utilizadas na maior parte das vezes como material publicitário de museus e de coleções privadas.

A arte contemporânea é permeada pela acentuação dessas características. De mãos dadas com a cultura de entretenimento e com a indústria cultural, a arte é permeada pelo cinismo e pela ironia. Estabelece-se na contemporaneidade (a fase a que alguns autores denominam de pós-modernidade) um estado de esvaziamento e de banalização crescente sobre o cotidiano que afeta o mundo de forma ampla, como professa Jean Baudrillard.

⁶¹ Ibidem.

⁶² TAYLOR, Roger L. **Arte, inimiga do povo**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008, p. 68.

Para este autor, só podemos simular o estado de orgia e a liberação, fingir que avançamos, embora estejamos avançando no vácuo, num estado de simulação “em que só podemos repetir a esse respeito todas as cenas, porque elas já aconteceram – real ou virtualmente.”⁶³

Se fosse caracterizar o atual estado de coisas, eu diria que é o dia da pós-orgia. A orgia é o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, liberação da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte. Assunção de todos os modelos de anti-representação. Total orgia de real, de racional, de sexual, de crítica, de anticrítica, de crescimento e de crise de crescimento. Percorremos todos os caminhos da produção e da superprodução virtual de objetos, de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres. Hoje, tudo está liberado, o jogo já está feito e encontramos-nos coletivamente diante da pergunta crucial: O QUE FAZER APÓS A ORGIA?⁶⁴

No que se aplica à arte, tal estado de esvaziamento no contemporâneo resultará no que Luciano Trigo, autor de *A grande feira: uma reação ao vale tudo na arte contemporânea*⁶⁵ aponta como uma produção fácil e vazia, movida pelo dinheiro, impulsionada pelas regras do mercado e pelas tendências e modas. Trigo denuncia a verdadeira rede de relacionamentos, a *ação entre amigos* que se tornou a arte contemporânea.

Nesta rede de contatos, o desejo dos artistas e de profissionais da arte em obter fama e reconhecimento, em fazer parte de coleções de museus e de ter suas obras em coleções de prestígio, faz a produção em arte perseguir objetivos que levam as obras a promoverem comumente o choque gratuito e o pasmo, com a criação de propostas cada vez mais insólitas e agressivas, que, pelo escândalo, se destacam nas redes de negociações e de favorecimentos da arte.

Apesar de não concordarmos completamente com todos os pontos de vista apresentados por este autor, sobretudo em relação a sua aversão à arte de matriz conceitual, e ao nivelamento por baixo das manifestações contemporâneas, como se tudo fosse pautado pelo escatológico e pelo abalroamento, somos adeptos de muitas de suas denúncias em relação ao sistema de arte contemporâneo, dotado de características que o torna comparável ao sistema e mercados de moda. Entretanto, sendo otimista e a

⁶³ Idem, p.10.

⁶⁴ BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos*. Campinas: Papyrus, 1990, p.9. (grifo do autor)

⁶⁵ TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

despeito de tudo isto, a arte é ainda e acima de tudo uma das formas de expressão e de comunicação humana mais antigas que se conhece em seu poder de falar por meio de imagens e de elementos simbólicos.

1.3.2 – Formas de representações do vestuário nas artes:

O vestuário sempre esteve de alguma forma presente nas artes visuais. Muito do que sabemos sobre aspectos, costumes e modos de se comportar e de vestir de civilizações e de povos de eras passadas nos foi contado pelos vestígios e pela presença de inúmeros objetos, dentre os quais se destacam produções de caráter imagético. As imagens, materializadas por meio de técnicas tradicionais como a pintura, a escultura, os afrescos, vitrais, tapeçarias, cerâmicas e gravuras, ao lado de textos e tantos outros elementos que dão testemunhos de uma determinada época, nos auxiliam nos processos de preenchimento de lacunas necessários à reconstituição de fatos imaginários e historicamente constituídos.

A reconstituição de aspectos e hábitos pretéritos com base em produções imagéticas, porém, deve ser considerada com reservas. A fidedignidade nem sempre foi um atributo da arte. Aliás, na maioria das vezes não o foi. Sempre houve margens para a inventividade e a busca de soluções visuais que não necessariamente possuem qualquer correspondência com a realidade.

É sobre isso que nos adverte Umberto Eco em *A história da beleza*:

É somente na medida em que os artistas representaram pessoas vestidas, cabanas, utensílios, que podemos pensar que eles nos diziam algo acerca do ideal de Beleza dos artesãos de seu tempo, embora não se possa ter plena certeza disso. Por vezes, os artistas, para representar personagens de seu tempo, se inspiravam nas ideias que tinham sobre a moda nos tempos da Bíblia ou dos poemas homéricos; por vezes, ao contrário, ao representar personagens da Bíblia ou dos poemas homéricos inspiravam-se na moda de seu tempo. Nunca poderemos estar seguros dos documentos em que nos baseamos, mas podemos, contudo, tentar certas inferências, ainda que cuidadosas e prudentes.⁶⁶

“Nem o chapado da escultura egípcia, nem os matizes das miniaturas da Idade Média correspondem exatamente à realidade da roupa que representam”,⁶⁷ observa François Boucher. Consideradas as devidas ressalvas em relação às convenções e padrões formais e estilísticos de cada época e sociedade, é possível intuir de que forma o homem se comportava e se vestia por meio das representações artísticas. É possível

⁶⁶ ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 12.

⁶⁷ BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 11.

visualizar ou idealizar, desconsiderando as especificidades estilísticas de cada período da história, e vislumbrar de que forma e com o que as pessoas costumavam se adornar.

Objetos oriundos da pré-história, por exemplo, já ofereciam registros de trajes, como os que nos atesta a figura da *Vênus de Lespugue* (Figura 07, página 50), com que abrimos este capítulo, assim como tantos outros artefatos encontrados e coletados pelo homem desde que este passou a se interessar pela compreensão de seu próprio passado, de sua própria história.

1.3.3 – Considerações sobre o livro *Roupa de Artista – a roupa na obra de arte*:

Em termos figurativos, quando materializado por meios e técnicas artísticas tradicionais, como o desenho, a pintura e a escultura, o vestuário pode tanto apresentar informações fidedignas e documentais como destacar aspectos fantasiosos, imaginados. *Roupa de artista: O vestuário na obra de arte*,⁶⁸ estudo recentemente publicado por Cacilda Teixeira da Costa, um admirável compêndio de história da arte, versa de modo exclusivo sobre a representação do vestuário nas artes tendo por escopo a análise de obras de arte feitas desde o Renascimento à contemporaneidade. É sobre tal obra que discorreremos brevemente aqui de forma a analisar o papel do vestuário e suas formas de representação nas artes visuais.

O livro de Cacilda Teixeira da Costa, dividido em duas partes, considera o vestuário a partir de dois grandes aspectos, com base nas formas de representação pelas artes: o *vestuário como suplemento expressivo* e o *vestuário como elemento plástico autônomo*, sobre os quais comentaremos brevemente a seguir.

O vestuário como suplemento expressivo:

A primeira parte do livro trata do vestuário compreendido como elemento representado em obras bidimensionais e tridimensionais. Cacilda Teixeira da Costa cobre um período de mais de cinco séculos de produção artística, partindo do Renascimento ao fim do século XIX, e trata do vestuário concebido por meio de técnicas figurativas tradicionais. Não por acaso, o período abordado pela autora corresponde a um longo íterim em que a produção visual esteve rigorosamente alicerçada em aspectos miméticos e naturalistas de representação formal.

⁶⁸ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/EDUSP, 2009.

Desde o fim da Idade Média profundas transformações ocorreram no mundo em termos sociais, culturais, ideológicos e estéticos, os quais reorientarão a produção em arte. Até esse período, marcado pelo poderio da Igreja e por valores ligados ao simbólico e ao etéreo, a realidade não será retratada de modo fiel, por estar imbuída do pecado e da claudicação. Vê-se, porém, a partir do século XIV, o renascer de uma visão de mundo em que os valores do Humanismo tenderam a captar a realidade tal como ela é, num momento em que tal postura é aceitável por ser o mundo fruto da criação divina, digna, assim, de ser captada em seus aspectos mais reais.

Conquistas no campo da ciência, com os estudos de anatomia, antes proibidos pela Igreja, as descobertas de novas técnicas artísticas como o claro-escuro, a perspectiva e a invenção da tinta a óleo, tornaram a produção em arte marcada pelo esmero técnico dos artistas, num período em que se manifesta intensa procura pela apreensão de detalhes, inclusive e sobretudo, de aspectos do vestuário. Tal forma de apreensão da natureza e da sociedade ditará parâmetros de avaliação e de convenções dessa produção que perdurará por mais de quatro séculos.

O vestuário como elemento plástico autônomo:

Na segunda parte do livro citado Cacilda Teixeira da Costa volta-se às questões referentes ao estudo do vestuário a partir do século XX, momento em que o vestuário passa a ser inserido nas artes como objeto físico, real, incorporado à obra ou tomado como elemento independente, autônomo. É no primeiro decênio do século XX que o termo *roupa de artista* (*künstlerkleid*) será cunhado pelo arquiteto, artista e designer belga Henry van de Velde (1863-1957). As roupas, antes apenas retratadas pelos lápis, pincéis e cinzéis dos artistas, dentre outros meios, deixam de ser elementos acessórios nas obras e passam a ser inseridas como objetos físicos, dotadas de valores e de funções de obras de arte em si e por si.

Trazer para a discussão contemporânea o termo *roupa de artista*, tão pouco tratado nos livros de história da arte, e propor tal item como categoria artística, tais como o são o desenho, a pintura, o caderno de artista, o happening etc. são algumas das contribuições desse estudo para o exame do vestuário nas artes de nosso tempo. Entretanto, algumas considerações e críticas devem ser consideradas a respeito do livro de Costa. Ainda que o consideremos por todas suas contribuições, seu estudo corre o risco de, pela seleção de exemplos e pelo escopo que se impõe a tratar, defender uma tese ao mesmo tempo em que promove sérios desvios e algumas inverdades históricas.

Percebemos que as divisões ou classificações propostas e adotadas pela autora, apesar de fazer algum sentido, merecem ser consideradas com ressalvas. Ao contrário do que propõe, a representação de roupas por meio de técnicas tradicionais (o *vestuário como suplemento expressivo*) perdura como recurso relevante e usual ainda nos séculos XX e XXI e não se extingue com o fim do século XIX e no surgimento do século XX como parece sugerir a seleção de trabalhos que ilustram o livro.

A abordagem que a autora faz da arte do século XX tende a se restringir aos exemplos em que o vestuário aparece como *elemento plástico autônomo*, deixando-se de lado exemplos de arte figurativa, pictórica e escultórica, em que registros miméticos ou figurativos de vestuário aparecem de modo muito mais destacado do que os meros croquis preparatórios de aristas, por vezes utilizados pela autora como ilustração de obras definitivas.

Observação similar fazemos sobre o fato de que a autora desconsidera toda a produção anterior ao Renascimento, da pré-história ao fim da Idade Média, período em que o vestuário também surge representado e desempenha um papel importante, como é prova disso a *Vênus de Lespugue* que citamos. Reiteramos, além disso, que o título *Roupa de artista – o vestuário na obra de arte* não parece o mais apropriado ao conjunto da obra e dos trabalhos ali reunidos, visto que o termo *roupa de artista* assinala, como expõe a própria autora, a um conceito bastante específico, não atinente a todos os exemplos de obras que ilustram o estudo em questão. Como elemento específico que é, a *roupa de artista* pressupõe características restritas a um elemento que cobra definições mais particulares e não se estende a toda e qualquer tipo de representação de roupas pela arte.

Nossa compreensão da *roupa de artista*, se pensada como categoria em artes da forma como propõe e anseia a autora na segunda parte do livro, é restrita a certas características ligadas ao modernismo e à entrada de objetos reais nas artes visuais e não se estende ao vestuário *como suplemento expressivo*, quando surge representado em obras de pintura e escultura.

Acreditamos que *roupa de artista* não seja um termo geral que se aplique a todo e a qualquer tipo de vestuário que surja em obras de arte. Por conta dessas observações, nosso intuito futuro será o de estudar as características que definem a *roupa de artista* e propor classificações tipológicas com base nas estratégias de inserção e formas de uso do vestuário nas artes enquanto objeto real em meio à produção moderna e contemporânea, considerando, desse modo, os processos de interações e contágios das

artes visuais com outras áreas, sobretudo com a moda, os quais darão corpo a este objeto tão expressivo de nossos tempos, que é a *roupa de artista*, tema dos capítulos que se seguem.

Modelagem

Sobre modernidades, vestuários, modas e artes

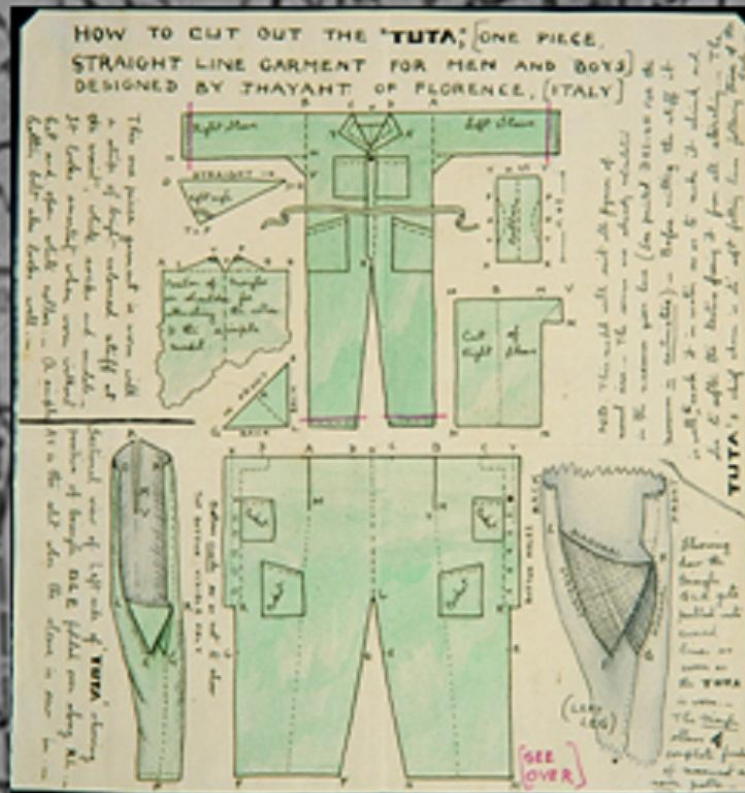


Figura 09: Ernesto Thayaat. Como cortar a Tuta, desenhos e instruções para o corte, 1919

s. f. Arte de modelar; modelação; operação que consiste em produzir um modelo sobre uma impressão, molde ou matriz obtida de um positivo.

Modelagem

Sobre modernidades, vestuários, modas e artes

“Nesse mundo só há duas tragédias. Uma é não conseguir o que se quer, e a outra é conseguir.”⁶⁹

Oscar Wilde



Figura 10: À esquerda, **Elsa Schiaparelli**: Fotografia do conjunto-gaveta publicado na revista Vogue de setembro de 1936. Figura 11: À direita - **Salvador Dalí**, *Vênus de Gavetas*, bronze pintado, 1 m de altura, 1936

Salvador Dalí (1904-1989) era um obcecado pela antiga deusa do Amor e da Beleza. Desde criança, o artista retornara ao tema em diversas de suas obras. Em 1936, ele criou sua conhecida versão da *Vênus de Milo*, uma releitura da famosa estátua greco-romana, encontrada em escavações arqueológicas em 1820. A *Vênus de Gavetas* (figura 11, à direita) de Dalí era uma Vênus tornada móvel. A deidade aparecia munida de gavetas, em sua maior parte entreabertas. A gaveta, uma alegoria da Psicanálise que simboliza segredo, conotava os segredos que só a psicanálise e o surrealismo seriam capazes de desvendar e de abrir.

⁶⁹ WILDE, Oscar. *O Leque de Lady Windermere*. 1893. Apud: SVENDSEN, Lars. **Moda – uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

O Surrealismo foi um movimento artístico-literário criado em 1924, em Paris, com a publicação do *Manifesto Surrealista*, por André Breton (1896-1966). Fundado com base nas teorias da Psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939) – autor que acabaria por refutar a relação entre o Surrealismo e a Psicanálise – as obras do movimento surrealista pregava o uso de aspectos irracionais, ilógicos e inconscientes na arte e se propunha a vasculhar a realidade dos sonhos em busca de argumentos para a produção artística. Reunindo artistas em grande parte ligados ao Dadaísmo, logo viria a se expandir a outros países.

A experiência onírica, o lúdico, o erotismo, a associação insólita de coisas sem relação aparente, o absurdo, tudo isso revela-se como matéria de inspiração para as obras de criadores como Max Ernst (1891-1976), Joan Miró (1893-1983), Hans Arp (1886-1966), Man Ray (1890-1976), Jean Cocteau (1889-1963), René Magritte (1898-1967), além dos próprios André Breton e Salvador Dalí.

A partir do final dos anos de 1920, o Surrealismo passou a influenciar diversas áreas da cultura, como o cinema e a moda. No cinema, destaca-se o filme *Um Cão Andaluz* (1928), produção de estreia do diretor espanhol Luis Buñuel (1900-1983) realizada em parceria com Salvador Dalí. Na moda, o Surrealismo manifestou-se em anúncios, vitrines, fotografias de moda e em modelos de roupas, numa conjuntura de elementos que orientaram a um novo modo de comportamento e de trajar marcado por criações extravagantes e sofisticadas, ao mesmo tempo, livres das convenções e da obviedade da realidade circundante.

Em 1936, Elsa Schiaparelli (1890-1973), costureira de origem italiana radicada em Paris, próxima de muitos dos Surrealistas, realizará prolíficas parcerias com Jean Cocteau, Man Ray e Salvador Dalí. Com este, criou o *conjunto-gaveta*, um conjunto de terno, jaqueta e vestido com bolsos verdadeiros e falsos baseado na *Vênus de Gavetas*, de Salvador Dalí.

Schiaparelli fora das criadoras de moda de seu tempo a que mais experimentou e dialogou com as vanguardas⁷⁰ artísticas, personificando um diálogo há muito desejado entre a arte e a moda. Obtendo resultados inusitados em que os vínculos formais entre a obra de arte e os modelos de roupas por ela criados se tornavam evidentes, sua *Maison*

⁷⁰ *Vanguarda* (deriva do francês *avant-garde*) em sentido literal faz referência ao batalhão militar que precede as tropas em ataque durante uma batalha. Daí deduz-se que vanguarda é aquilo que "está à frente". Desta forma, todo aquele que está à frente de algo e portanto aquele que está à frente do seu tempo em uma atitude poderia se intitular como pertencente a uma vanguarda.
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vanguarda>

funcionou até 1954 desenvolvendo criações inspiradas no Surrealismo feitas em conjunto com Salvador Dalí, como o foram o *chapéu-sapato*, o cinto de camurça rosa com curvatura dos lábios, o vestido de trapos e o *vestido-lagosta*, o *vestido-esqueleto*, o cinto com argolas, o *chapéu tinteiro*, o colar de insetos, a *bolsa telefone* e o *broche olho-lacrimajante* (figura 12), dentre tantas outras invenções delirantes.

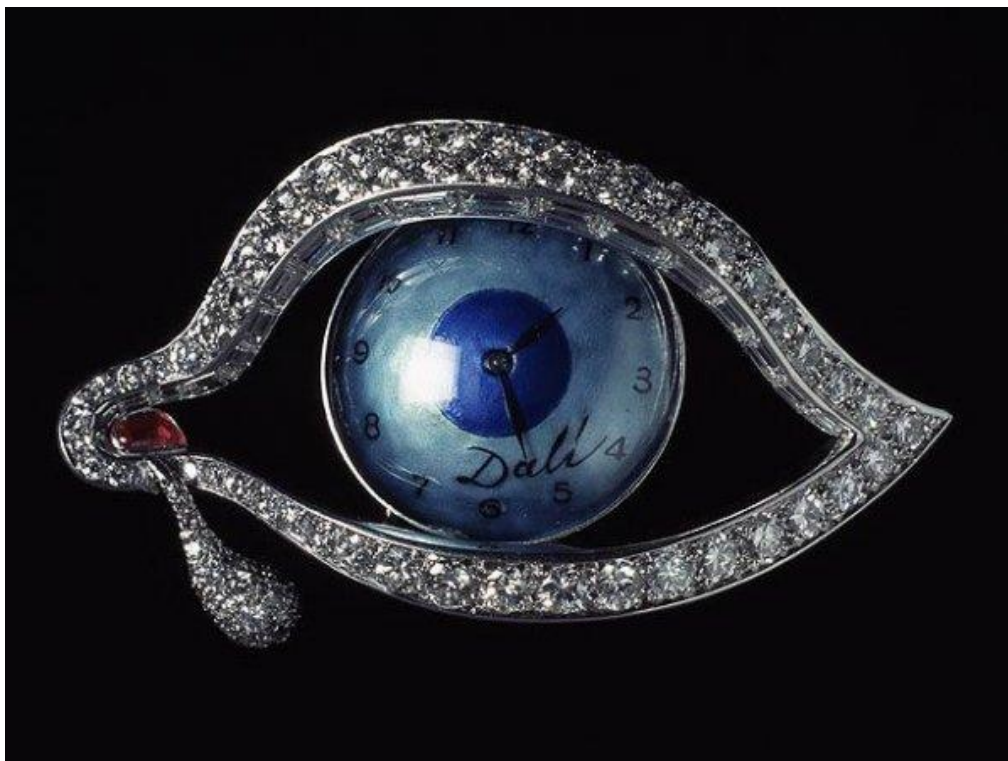


Figura 12: Salvador Dalí e Elsa Schiaparelli, Broche olho-lacrimajante

A exemplo das experimentações surrealistas, não foram poucas as vezes em que contatos entre as artes visuais e a moda ocorreram ao longo do século XX. Com todas as contribuições e conflitos que esses contatos podem suscitar, os experimentos do modernismo e da produção contemporânea nesses campos serviram para colocar o vestuário em lugar de proeminência resultando numa miríade de formas e de possibilidades em meios às tantas conquistas alcançadas pelas vanguardas da arte e da moda ao longo do século XX. A reciprocidade entre arte e moda criará inúmeras transformações nesses campos, motivadas por atitudes e intenções diversas, como bem nota Florence Müller:

Além da transformação dos quadros em meros objetos de decoração, ocorrem no século XX múltiplas ações e movimentos que provam o interesse recíproco entre os mundos da arte e da moda. As afinidades observadas visualmente correspondem a atitudes bem diferenciadas: repensar a vida por meio do vestuário, rever o sistema de moda, criar sinergias arte-moda para

imprimir alma à indústria, enfim, empregar o vestuário como suporte da expressão artística. As novas atitudes transformam o status da arte e da moda. O vestuário, uma verdadeira carteira de identidade social, fora do seu contexto cotidiano é tudo menos anódino ou inocente. Segundo as épocas e seu intérprete – artistas ou estilistas –, será tanto a expressão de uma ideologia quanto a crítica de uma sociedade ou o reflexo de uma confusão de gêneros.⁷¹

Apoiados em autores como Néstor Canclini, Marshall Berman, Giulio C. Argan, Lars Svendsen, dentre outros, apresentaremos um breve panorama acerca da modernidade e dos modernismos manifestos na moda e nas artes ao longo desse século. Veremos como os movimentos de vanguarda da arte moderna e o concomitante desenvolvimento da moda contribuíram para a disseminação dos processos de apropriação e de inserção de peças de vestuário como elemento expressivo na obra de arte. Por fim, analisaremos pontos de semelhanças e de diferenças entre as artes e a moda manifestos ao longo desse rico, devastador e excêntrico século XX.

1. Sobre a modernidade:

1.1 – Aspectos gerais e esparsos:

Um conjunto de transformações afeta o mundo a partir do século XVIII. Trata-se de um momento em que a mecanização dos meios de produção ocorre na forma do que se convencionará chamar nos livros de História de Revolução Industrial, fenômeno que permitirá os primeiros arroubos de modernidade (etimologicamente, o termo vem do latim *hadiernus*, que significa "dos nossos dias, recente, atual"⁷²) depois das primeiras investidas em busca da noção de progresso e do novo levadas a efeito no Renascimento, entre os séculos XIV e XVI.

A modernidade se faz notar em diversos setores da sociedade, para além do tecnológico, afetando os campos social, da política, da cultura e da economia. Consolida os processos de automação e de substituição da produção manual ou artesanal em regiões do continente europeu e promoverá a mundialização desses processos no século XIX, com o desenvolvimento dos grandes centros urbanos e o inchaço populacional nesses lugares motivado pelos intensos fluxos migratórios das áreas rurais para as cidades à procura de emprego e de melhores condições de vida.

⁷¹ MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 4.

⁷² BUARQUE, Cristóvão, (1994:14) *apud* KUNSCH, Margarida Maria Krohling. **Relações públicas e excelência em comunicação**.

<http://www.portal-rp.com.br/bibliotecavirtual/relacoespublicas/teoriaseconceitos/0081.htm>

Arautos dos novos tempos, as máquinas, essas maravilhosas e tétricas ferramentas da modernidade, agenciam sonhos e propagam infortúnios. Ocorre a substituição da força manual de trabalho pela das máquinas, estas muito mais eficazes e menos custosos aos processos de produção, já que exigem o emprego de menos trabalhadores nos processos produtivos e executa com um alto nível de qualidade uma quantidade muito maior de artefatos quando comparada aos métodos tradicionais.

O emprego da mecanização resultará no subsequente barateamento dos produtos, permitindo amplas possibilidades de comércio em escala planetária. A busca de matérias-primas para a produção de produtos e o interesse em ampliar mercados e consumos desses mesmos produtos estarão na base de muitas das transformações ocorridas nesse momento. Paradoxalmente, a modernização, ao mesmo tempo em que promove melhorias, dissemina profundos transtornos sociais. Os altos índices de desemprego, a má distribuição de renda, a exploração e a miséria surgem como verdadeiras pragas sociais que assolam grande parte da população no Ocidente. Operários atravessam longas jornadas de trabalho em troca de baixíssimos salários. Muitos indivíduos são entregues à própria sorte, sem perspectivas de emprego e sem meios de sobrevivência em meio à urbe. A ideia de progresso e de desenvolvimento muda paisagens; o mundo tornar-se pequeno em suas distâncias geográficas, e o tempo correrá depressa num mundo cada vez mais veloz.

Invenções científicas, fábricas, a fortificação comercial de países e de empresas, a movimentação de trabalhadores em defesa de direitos trabalhistas marcarão o século XIX, preparando terreno para as instáveis transformações do séculos seguintes, como observa Marshall Berman

Se nos adiantarmos cerca de um século, para tentar identificar os timbres e ritmos peculiares da modernidade do século XIX, a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafo, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estardalado desperdício e devastação, capaz de tudo, exceto solidez e estabilidade. Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a isso tudo, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas

negações radicais, jocosos e irônicos ainda em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade.⁷³

Descobertas no campo científico e tecnológico trarão para o cotidiano inventos e ferramentas engenhosos ao longo dos três últimos séculos. A invenção da energia elétrica, de meios cada vez mais eficazes de comunicação, como a fotografia (1836), o telégrafo (1844), o telefone (1860), o cinema (1895), o rádio (1906), a televisão (1923), os computadores (1940) a internet (1974), além da criação de meios de transportes cada vez mais rápidos: das bicicletas (1816) aos aviões (1906), trens (1804), barcos a vapor (1807), automóveis (1876) e naves espaciais, tudo isso conferirá modificações profundas nas formas de convívio entre regiões as mais distantes do globo e entre as pessoas.

A ideia de modernidade se intensifica com o século XX e continua em curso nos nossos dias, segundo a opinião de alguns autores,⁷⁴ e a despeito da noção de pós-modernidade. Seus processos serão cada vez mais abalizados pela velocidade, pela instabilidade, pelo efêmero, pela busca constante do novo e pela perseguição a um ideal de progresso, de atualização, que promoverá rupturas constantes na ordem das coisas:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes, descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vem a chamar-se modernização.⁷⁵

Trata-se de um século pautado por experimentações e quebras de convenções, em que se manifesta a destruição de valores considerados anacrônicos, passadistas e acadêmicos, já agônicos, em seus últimos estertores. Guiadas por tal espírito, áreas

⁷³ Marshall Berman, **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28.

⁷⁴ Idem. o próprio Marshall Berman é defensor deste tese, de uma continuidade do modernismo em detrimento da noção e conceito de pós-moderno, este tão em uso para caracterizar o contexto que vivemos a partir da segunda metade do século XX.

⁷⁵ Ibidem, p. 25.

como as artes e a moda serão estimuladas ao estabelecimento de diálogos e de interações ao longo do século XX. No campo da moda, luta-se pela manufatura de elementos *sartoriais* condizentes com os novos tempos. Vive-se o tempo da descoberta e da liberação das formas e de parte de aspectos do corpo. O vestuário, sobretudo o feminino, é alvo de profundas mudanças no sentido da simplicidade e da praticidade, para longe do universo de frufus, forros e babados e das pesadas e incômodas estruturas de anquinhas, crinolinas e espartilhos tão em voga no fim do século XIX e no início do século XX.

1.2 –Mecanização e modernidade nas questões do vestuário:

A mecanização dos processos de confecção de vestuário se efetivará a partir de 1830, na França, com a invenção da máquina de costura por Barthélemy Thimonier (1793-1857). A máquina de costura diminuirá custos, demandará menos tempo de trabalho nas etapas de fabricação, e será uma das grandes culpadas pelo desemprego em massa da mão-de-obra até então empregada nas casas de confecção artesanal e de alta-costura.

Surgida num período de grande efervescência cultural, a invenção de Thimonier logo será alvo de numerosas manifestações de trabalhadores do vestuário. Revoltas, greves e quebra-quebras ocorrem em cidades industriais como Paris, Saint-Étienne, Nantes e Roubaix⁷⁶ e o sucesso da máquina inquietará tradicionais alfaiates que forçarão Thimonier a fugir, abandonando sua oficina de uniformes militares instalada com mais de 80 máquinas na rua de Sèvres, em Paris.

É em ambientes menos arraigados à tradição, como nos Estados Unidos, que a máquina de costura será aperfeiçoada e adquirirá inevitável popularidade nas fábricas, enaltecida por sua grande praticidade e eficácia. A ocorrência das duas Guerras Mundiais na primeira metade do século XX gerou uma considerável escassez de matérias-primas, que afetaria seriamente a produção de roupas obrigando os profissionais de moda a perseguir meios fabris mais acessíveis e racionais, o que promoverá a contenção e substituição progressiva dos sofisticados e luxuosos materiais até então empregados nos modos de vestir e de fabricar roupas.

Com grande parte do contingente masculino servindo nos campos de batalha, caberiam às mulheres o desempenho de funções antes destinadas aos homens nas

⁷⁶ RIVAL, Michel. **As grandes invenções da humanidade**. Segunda parte. São Paulo: Larousse, p. 176-7.

fábricas e indústrias, na área de saúde, na agricultura e nas atividades domésticas. Diante das cobranças exigidas pela nova realidade de privações e de trabalho e motivadas pelos novos hábitos de lazer – a prática de esportes e de banhos de mar se tornariam populares a partir dos anos 1920 – roupas práticas se faziam urgentes e começariam a substituir as formas rígidas de vestuário em voga até o fim do século XIX, do qual o espartilho é um de seus produtos mais arquetípicos.

Partes do corpo feminino antes escondidas, como pernas e braços, passam a ser liberadamente expostos. Ao longo do século XX, modelos de roupas são criados em ciclos cada vez mais rápidos, impondo variações estéticas e comportamentais. Formas e padrões vem e voltam, reconfigurados. Costureiros lutam para ser reconhecidos como criadores a partir do século XIX e anseiam pela valorização de suas atividades, criações e marcas, progressivamente convertidas em objetos de desejo. Acentuam-se a realização de eventos de moda, com seus desfiles, e estruturam-se sindicatos de costureiros ao mesmo tempo em que regras de mercado e de produção do vestuário são normatizadas. Em meio a tudo isto, costureiros de espírito mais avançado criam roupas que se aproximam das experimentações levadas a cabo no campo das artes.

Na primeira metade do século XX, enquanto Gabrielle Chanel (1883-1971), contemporânea e amiga de muitos artistas modernistas, representava o aspecto funcional do modernismo, elaborando formas sóbrias e sofisticadas, Elsa Schiaparelli (1890-1973), por sua vez, se voltaria às parcerias com artistas de vanguarda, utilizando em suas criações materiais novos e inusitados, como o vidro e o celofane, empregando cores insólitas como o rosa-shocking.

As Guerras Mundiais que marcaram a primeira metade do século XX, deixarão o países europeus em ruínas. Em 1946, o industrial francês Jean-Claude Weill dirigiu-se aos Estados Unidos para conhecer de perto a técnica de produção de roupas em escala industrial denominada *ready to wear*, naquele momento empregada na confecção de uniformes militares. Weill vislumbrou no *pret-à-porter* (corruptela que criou para a expressão inglesa, que em português significa algo como *pronto para usar*) a possibilidade de normatizar a confecção de trajes civis a partir de tamanhos e medidas padronizados, produzindo assim roupas mais baratas com qualidade de produtos de moda. Por serem feitas em série, e pelos poucos custos de produção que exigiam, as roupas obtidas por esse novo processo tornariam o vestuário um bem acessível à grande parte da população, que não precisaria recorrer à confecção manual ou ao *sob medida* para obter trajes.

Uma reação da alta-costura contra os infortúnio da guerra e contra o avanço do *prêt-à-porter* é levada a termo pelas grandes *maisons* francesas com a realização da exposição *Teatro da Moda* (*Théâtre de La Mode*) montada no Pavilhão Marsan, no Louvre, em Paris, entre 1945 e 1946. O *Teatro da moda* foi uma forma de divulgar e de retomar o status de sofisticação e de glamour caros à moda parisiense. Organizada pela Câmara Sindical da Costura Parisiense, a exposição teve por finalidade angariar recursos para o Fundo da Solidariedade Nacional e revitalizar a alta-costura por meio da propaganda, numa estratégia com vistas a superar as dificuldades materiais pelos quais vinham passando alguns dos principais países europeus.

Evento que reuniu artistas, iluminadores, decoradores, músicos, costureiros, produtores de jóias e calçados, *Teatro da Moda* foi constituída por 327 bonecas de metal e gesso, medindo cada uma cerca de 70 centímetros de altura, espalhadas em 13 cenários feitos por artistas e cenógrafos. Acompanhadas de música e luz cenográfica, as mais recentes criações dos mais importantes profissionais da alta-costura parisiense à época foram expostas em várias cidades europeias como Londres, Barcelona, Copenhague, Viena e Estocolmo e foi vista por mais de 20 mil pessoas só na capital francesa.



Figura 13: **Teatro da Moda**, aspecto de um dos cenários da exposição, 1945. Foto: Robert Doisneau

O *Teatro da Moda* pode ser, assim, apontado como um dos acontecimentos que melhor exemplificam os contatos modernos entre moda e outras esferas de

conhecimento ao longo do século XX, e sem exagero pode ser entendido como um marco mesmo desse contato. Ao mesmo tempo em que criadores de moda se apropriam de elementos do universo das artes, artistas criativamente começaram a intentar aproximações de suas criações a aspectos da moda, abrindo novas possibilidades de experimentações estético-formais.

Hoje, seja de alta-costura, industrializada ou de rua, a moda na era de sua reprodutibilidade técnica (parodiando Walter Benjamin), ganhará fama com a propagação de modelos em revistas e jornais, no cinema e na televisão e com a internet, vestindo astros do cinema, da música pop e de programas televisivos. Assiste-se, desde os anos 1950, ao despontar de inúmeras mudanças nos modos de vestir e de se comportar, como a criação da moda jovem, a influência de práticas esportivas e dos ícones e astros dos meios de comunicação de massa; o assombro promovido por minissaias cada vez mais curtas e ousadas; a criação de biquínis bombásticos; os numerosos revivalismos; os estilos futuristas, retrôs e tantos outros estilos disseminados por grupos ligados às modas e às antimodas, como *hippies*, *punks*, góticos, metaleiros, *yuppies*, *grunges*, *clubers* e *emos*.

Desde a década de 1990, a moda torna-se uma das principais indústrias do mundo, movimentando dinheiro; despertando desejos, infligindo sonhos, padrões e valores estéticos que torturam aos que deles se desviam ou que a eles não tem acesso. A chamada *moda aberta*, na concepção de Gilles Lipovetsky,⁷⁷ e que seria correspondente à moda atual, propaga o individualismo, a diversidade nos modos de vestir e a coexistência de uma multiplicidade de estilos e *looks* que convivem e conflitam. A moda se propaga sobre muitas áreas da sociedade e da cultura. Autofágica, tende a estar em todos os lugares, impregnando tudo e deixando-se impregnar. Hoje, “a moda conquistou a maior parte das áreas,” afirma Lars Svendsen,⁷⁸ “mas se perdeu nesse processo. Ela está em toda parte, mas isso significa também que não está em parte alguma.”

1.2 – Os efeitos da modernidade nas artes visuais:

Na arte, desde o fim do século XIX, são injetadas transformações e promovidas constantes e abruptas implosões estéticas criadas inicialmente pela ação de artistas e

⁷⁷ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁷⁸ SVENDSEN, Lars. **Moda – uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

movimentos de vanguarda, os quais coexistem e disputam entre si. Impõe-se como regra a todos esses movimentos o desapego pela representação mimética do mundo em favor de proposições cada vez mais desligadas de aspectos fidedignos, marcadas por intensa subjetividade. “Quebrar todas as janelas velhas, ainda que cortemos os dedos nos vidros”,⁷⁹ é o conselho bradado a todos os artistas do presente e do futuro pelo pós-impressionista Paul Gauguin (1848-1903), no fim do século XIX. Numa frase que sintetizaria o estado de espírito que vai predominar em grande parte do século XX e que ainda impulsionará de certa forma a arte nos nossos dias – embora infeliz e inevitavelmente, a produção em arte de hoje venha sofrendo cada vez mais do aparente mal da diluição e da perda de força, na medida em que os anos e os experimentos formais se sucedem e se repetem *ad nauseam*.

De um lado, a destruição e a distorção das formas e do conceito de mimeses nos modos de apreender a realidade serão utilizadas pelos artistas para a obtenção de rupturas em relação às antigas regras e convenções nas artes visuais. Por outro, há o impacto que inventos mecânicos de captação de imagem, como a fotografia e o cinema, imporão como caminho para formas mais tradicionais de arte, o distanciamento da realidade e a via da fragmentação das formas, além da perda de limites entre técnicas e formas de linguagens.

Cada vez mais palco da subjetivação do artista, a arte tenderá a perder suas funções propagandísticas e didascálicas adquirida desde a Antiguidade. Ela tenderá a não mais estar estritamente vinculada à religião e às relações de poder⁸⁰. Tentados a serem livres da obrigação de agradar a um patrocinador oficial, os artistas voltar-se-ão à expressão liberta; aos processos e experiências individuais e subjetivos, a partir do século XIX, que estarão na base da gênese de numerosos estilos e modos de criação que se soerguerão e conviverão em trocas e repulsões recíprocas.

A despeito das rupturas formais, e até devido a elas, o grito niilista do século XX terá como consequência a interposição de um verdadeiro abismo entre o artista e o público.⁸¹ A arte passa das mãos da Igreja e da aristocracia para a classe burguesa, esta ansiosa por demonstrar sua ascensão econômica conseguida às custas do desenvolvimento de seus negócios.

⁷⁹ GUAGUIN, Paul *apud* STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, P. 128.

⁸⁰ Embora reconheçamos que as relações de poder por intermédio da arte ainda – e mais forte do que nunca – perduram na produção moderna e contemporânea.

⁸¹ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 501.

Ainda que, via de regra, a burguesia não demonstre real interesse pela produção moderna em arte, aquela enxergará na arte um meio de investimento cultural e econômico e um recurso para se fazer propaganda de si mesma. A arte passa a ser tratada cada vez mais como produto comercializável e lucrativo. Em meio a este estado de coisas, se estrutura o sistema de artes e a criação de mecanismos de absorção das propostas modernistas, as quais serão consumidas e terão domesticadas seu caráter insurgente inicial na medida em que estas se institucionalizam. Cria-se nesse sentido a necessidade de uma rede de intermediação nas negociações entre os artistas e a burguesia consumidora de suas obras personificada nos profissionais da arte, como bem observa Giulio Carlo Argan:

Como a rica burguesia industrial não tem um interesse efetivo pela arte, ocupando-se dela apenas por motivos de prestígio social, ela utiliza o intermediário do mercado: alguns mercadores dotados de intuição e gosto, como o francês Vollard, muitas vezes se antecipam à crítica nas descobertas dos valores. Sabem que artistas ignorados ou ridicularizados pela crítica oficial (que era, afinal, a dos jornais) e pelo público serão celebrados mais tarde, e suas obras, que podem adquirir a um preço baixo alcançarão uma grande valorização. [...] surgem nas capitais os primeiros museus de arte moderna, naturalmente destinados a consagrar as glórias daqueles que para a burguesia no poder são seus “gênios”.⁸²

Ocorre no modernismo a tendência dos artistas de se organizarem em torno de movimentos e de grupos nascidos de convergências ideológicas e estéticas mais ou menos precisas: Os movimentos de vanguarda que arregimentam artistas em torno de proclamações apropriadas, os chamados *manifestos*, documentos escritos, que, segundo Sproccati⁸³, servem para garantir a identidade do grupo, ratificar o estatuto necessário para a entrada de novos adeptos no movimento e funcionar como instrumento eficaz na luta contra os incrédulos ainda arraigados aos valores do passado.

A arte moderna e seus artistas quiseram avançar sobre o século XX e sobre aspectos da vida com suas obras incomuns. A busca de liberdade, o anseio em demolir velhos preceitos estéticos conduzirão a arte a dois caminhos bem distintos em que por um lado se vislumbra a valorização de aspectos subjetivos, o que resultará em formas e movimentos como o Expressionismo, o Dadaísmo e o Surrealismo e por outro, se manifesta a valorização de aspectos racionais e tecnicistas, constituindo experimentos de caráter fortemente geométrico, como o Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo, por exemplo.

⁸² ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 208.

⁸³ SPOCCATI, Sandro (Org.). **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 145.

A subjetivação excessiva, advinda da constatação de que a modernidade não trouxera melhorias efetivas à vida das pessoas, e sim promoveu uma impressão de descrença e de decepção em relação à sociedade, ao progresso, ao homem e à própria arte. Tal compreensão de mundo vai gerar manifestações de repúdio à lógica, ao racional, além de obras e gestos destrutivos, niilistas e revolucionários. Movimentos dissidentes são fundados em países da Europa e logo se disseminam pelo mundo afora. A arte torna-se um meio de expurgar o horror daqueles tempos, marcados pelas desigualdades e por dois desastrosos conflitos de escala mundial.

O outro caminho se sustenta na valorização das conquistas nos campos da ciência, da tecnologia e da automatização; no entusiasmo com conquista na esfera do urbano à noção de progresso, que engendrarão movimentos estéticos alicerçados em formas geométricas, matemáticas, provenientes de uma maneira racional e pragmática de perceber a realidade. Os movimentos criados sob esta tendência mostrar-se-ão preocupados com questões atinentes à dinâmica da modernidade e com a procura de apreender tal dinamismo através do uso de formas puras.

Subjetiva ou racionalista, uma das principais características das vanguardas da arte é a predisposição inerente para a ruptura e para o escândalo que, com o tempo, formará uma nova tradição que se estabelece desde o fim do século XIX com as criações dos pintores realistas e impressionistas. Na medida em que o século avança, artistas de espírito combativo criarão propostas visuais e estéticas inovadoras, alheios às críticas, aos chistes e resistências por parte da crítica e do público.

A arte representava a seus criadores a grande chance de mudar a realidade, não sendo incomum a aproximação destes a ideais políticos e partidários. Fenômenos correspondentes ocorreram com o Construtivismo, na Rússia, com o Surrealismo, na França, respectivamente, adeptos do marxismo e do comunismo, e com o Futurismo, que se envolveu com os ideais do regime fascista na Itália, defendendo a guerra como a única forma de higiene moral do mundo. “Nós intentamos a criação de uma espécie não humana, na qual o sofrimento moral, a bondade do coração, a afeição e o amor, esses venenos corrosivos da energia vital, bloqueadores de nossa poderosa eletricidade corpórea, serão abolidos,”⁸⁴ bradaram os jovens futuristas que se lançavam de corpo e alma nos combates da I Guerra Mundial, em 1914, movidos pela crença na destruição

⁸⁴ BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 37

para a construção de uma nova sociedade, tendo os olhos no futuro e na máquina como único meio de redenção da humanidade.

A obra de arte, motivada pelo afã de se infiltrar na realidade e retirar-se de seus suportes tradicionais, passa a se materializar na apropriação de objetos industrializados e a promover a combinação de linguagens. Exemplos disso são os encontros e saraus ocorridos no Cabaré Voltaire, em Zurique, em que dança, peças teatrais, música, poesia e obras de arte eram dançadas, encenadas, tocadas, lidas e expostas ao mesmo tempo pelos artistas dadaístas. A falta de sentido, o absurdo, o estardalhaço, o sarcasmo, o ódio niilista, o desejo de liberdade e de negação de tudo – até do próprio *Dada*, adotado para caracterizar essas ações e suas obras – engendraram um dos mais radicais e revolucionários movimentos da arte dos primeiros decênios do século XX.

Criado em 1913, numa Suíça neutra em meio aos embates que antecederam à irrupção da I Guerra Mundial, *Dada* logo se estenderia a outros países como a Alemanha, a França e os Estados Unidos, execrando a sociedade, utilizando-se de um tom de provocação e balbúrdia contra a lógica da sociedade moderna, capaz de promover extremos níveis de barbárie e de autodestruição em nome do progresso.

3.2. – Prontos para usar: O *prêt-à-porter* e o *ready made* na gênese da roupa de artista

“Se o senhor Mutt fez ou não a fonte com suas próprias mãos, não importa. Ele escolheu-a... Criou uma nova ideia para esse objeto.”⁸⁵ Era esse, em linhas gerais, o argumento em defesa do Sr. Mutt que constava em um artigo anônimo publicado na segunda edição da revista *The Blind Man* quando da abertura do *Salão da Associação de Artistas Independentes de Nova York*. O texto em defesa de uma obra de arte intitulada *A Fonte* – um alvo mictório de louça comprado na Quinta Avenida de Nova York, assinado pelo desconhecido R. Mutt, apresentava um tom de protesto. A obra fora refutada, aliás, “suprimida” do salão pelo júri, em 1917, o que despertou a ira de Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês, que além de ter sido o dono da desconhecida assinatura na face do hoje famoso mictório, fora também o autor anônimo do texto que advogava em defesa do artista fictício, e de sua obra relegada ao sumiço atrás de uma divisória durante todo o tempo da exposição.

⁸⁵ KATO, Gisele. *O homem que reinventou a roda*. In Revista Bravo! São Paulo: Abril, n° 131, julho de 2008, p. 40.

O episódio em torno de *A Fonte* se tornaria um dos mais emblemáticos casos da história da arte, com frequência citado em artigos e livros como um dos principais pontos de rupturas da arte moderna. O urinol de Duchamp provocaria a imposição de novos procedimentos e a instauração de novos parâmetros de fruição do objeto artístico. O gesto de escolha deliberada de objetos comuns e a futura aceitação desse procedimento por parte da crítica e das instituições de arte, permitirá a entrada de uma miríade de outros objetos prosaicos, tomados da indústria, das lojas, arrancados do dia-a-dia e inseridos no respeitável mundo das artes.

A criação do conceito e da prática do *ready made* (o termo pode ser traduzido como *objeto pronto*) promoverá um extraordinário alargamento dos valores e da prática artísticas no século XX, modificando o conceito de artista, que não mais necessariamente precisará ter dotes ou habilidades técnicas e da compreensão da arte de um modo geral. Os primeiros *ready makes*, criados por volta de 1910⁸⁶, podem ser definidos, grosso modo, como criações concebidas por procedimentos de seleção, de apropriação e de exposição de objetos cotidianos, escolhidos ao acaso, sem a interferência estética e consciente do artista.”⁸⁷ Duchamp realizaria num segundo momento o que ele denominaria de *ready makes aidé*⁸⁸ para qualificar objetos que receberam alguma forma de intervenção, seja de uma frase, assinatura ou a junção aleatória e incomum de dois ou mais elementos.

A origem efetiva do *ready made* assinala a procedimentos de caráter apropriativo, já possível de se enxergar nos *assemblages* (montagem, colagem) e nos *objects trouvés* (objetos encontrados) realizados pelos artistas filiados ao Cubismo. A técnica do *assemblage* foi popularizada por Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) e Juan Gris (1887-1927) entre os anos de 1912 e 1914. Os experimentos do cubismo sintético, que consistiam no uso de papéis de parede, embalagens, recortes de jornais e revistas, tecidos, madeiras e objetos diversos adicionados à superfícies de pinturas e desenhos, logo conduziria a composições escultóricas e de artefatos chamados *objects trouvés*.

A apropriação de objetos em arte tornar-se-á um procedimento comum no decorrer do século, dotando objetos prosaicos de um sentido, embora os objetos

⁸⁶ Costa, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004, p. 55.

⁸⁷ Id. Ibid, p. 56.

⁸⁸ *Aidé*, francês. assistidos, ajudados. Na expressão original, era como Duchamp chamava seus *ready makes* que sofriam algum tipo de intervenção. In: DUCHAMP, Marcel. Cabanne, Pierre CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, P. 92.

escolhidos por Duchamp tenham sido selecionados a partir da indiferença estética, pela mais pura casualidade, como esclarece o próprio Marcel Duchamp:

É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto.⁸⁹

Duchamp descreve em entrevista a Pierre Cabanne como chegou ao termo e à prática do *ready made* e quais suas intenções ao se apropriar de *coisas*, como frequentemente chamava suas próprias criações:

Não queria fazer uma obra de arte. A palavra *ready made* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia qualquer ideia de *ready made* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso...⁹⁰

O *ready made*, e a *roupa de artista*, ao lado de tantas outras inovações em curso na arte moderna farão coro anárquico e coerente às mudanças de que o mundo era palco e vítima. Tais conquistas formais se juntariam às formas tradicionais de arte, ao mesmo tempo em que dialogariam com meios e técnicas mecânicas de produção de imagem como a fotografia, o cinema e o vídeo, além de incorporar aspectos das artes cênicas, na gênese das *performances*, dos *happenings* e das instalações, comuns na arte contemporânea. Tais meios, e suas hibridações e contágios, ao ponto da indefinição de características puras, resultarão em trabalhos cada vez mais herméticos e experimentais.

Liberadas da tradição por Marcel Duchamp no começo do século XX, as Artes Visuais avançaram com apetite sobre outros territórios, expandindo seus limites e possibilidades. Em um curto período de tempo, sucessivos movimentos decretaram o fim de categorias clássicas e respeitáveis, como a pintura e a escultura, e tomaram posse efetiva de repertórios da ciência, da psicanálise, e também de outras formas de Arte como o teatro e o cinema. Mas, na mesma proporção em que ocupava outras áreas, a Arte também foi contaminada por elas, alterando as configurações que lhe davam um determinado corpo e sentido. Com os flancos expostos, mesclada a outras formas de expressão e pondo seus códigos em dúvida, ela passou a cortar a própria carne, tangenciando limites que a deixaram em alguns momentos à beira da dissolução, modificando seu papel no contexto cultural e renovando seus formatos.⁹¹

É curioso perceber que a *roupa de artista* seja um termo da arte moderna praticamente desconhecido, pelo menos no Brasil, apesar de contemporâneo do *ready made*. Traduzido da expressão germânica *kunstlerkleid*, por sua vez criada no início do

⁸⁹ Idem., P. 80.

⁹⁰ Id. Ibid., P. 79.

⁹¹ MOTTA, Eduardo. **Moda e arte**. In revista Dobra[s]. São Paulo: Estação das Letras e Cores. Volume 2, n° 2, fevereiro de 2008, p. 34

século XX pelo arquiteto, artista e designer belga Henry van de Velde (1863-1957), a *roupa de artista*, ao contrário da invenção de Duchamp (e que haveria de se tornar uma espécie de clichê na produção atual) não dispôs do mesmo destino. Parece espantoso que o termo *roupa de artista* só vá adquirir relevo e notoriedade nesse início de século XXI, talvez motivado pelo recente interesse que a moda tem despertado como área de conhecimento no Brasil e no mundo.

Em solo brasileiro, a já citada obra de Cacilda Teixeira da Costa (2009), representa uma grande contribuição ao resgate desse termo. Costa, além de recuperá-lo, chega ao rompanete ato de defendê-lo como meio e categoria artística. Para essa autora, a *roupa de artista* é “uma produção que se insere no campo dos novos meios ao lado do vídeo, arte postal, cinema de artista, *web art* e outros⁹²”, e que:

esteve presente em quase todos os movimentos artísticos do século XX, na forma de vestimentas singulares, *performances*, empacotamentos, estamparias exclusivas, vídeos e outras tecnologias e continua contemporaneamente em transposições, apropriações e vestuários incomuns, entre outras manifestações.⁹³

Uma exposição de criações *art nouveau* organizada por Henry van de Velde na cidade alemã de Krefeld, em 1900, foi onde se usou o termo *roupa de artista* pela primeira vez para se referir ao uso do vestuário no universo das artes. Defensor do abandono da distinção entre arte maior e menor, influenciado pelo movimento inglês *Arts and Crafts* do também arquiteto Williams Morris, a *roupa de artista* surgiu originalmente como uma proposta de renovação do traje feminino, um tipo de vestuário produzido em poucos exemplares, a partir de procedimentos manuais e artesanais, dotados de valor artístico.

A roupa, a partir de então, tornar-se-á um elemento importante para o universo da arte, questionando a funcionalidade e convenções estabelecidas pela moda. O vestuário, como objeto físico, entre esses dois campos desenvolverá papel de relevo como elemento de expressão, além de servir como estrutura ao desenvolvimento de formas inovadoras.

Os movimentos que mais se destacarão nesse sentido serão o *art nouveau*, o Dadaísmo, o Futurismo, o Construtivismo, o Surrealismo, além da Pop Art e da Arte Conceitual, que contribuirão para a disseminação dos diálogos da arte com assuntos

⁹² COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009, p. 9.

⁹³ Id. Ibid., p. 9.

pertinentes ao vestuário, utilizando-o como campo de experimentação nas ações isoladas ou em coletivos de artistas modernos e contemporâneos.

2.3. Contatos e antinomias entre moda e artes visuais:

Os níveis de interação e de hibridação entre a arte e outros campos, como a moda, por exemplo, se tornaram extremamente complexos na produção artística atual. A indefinição e a aporia parecem dar-se como elementos conclusivos sobre qualquer espécie de discussão que se faça acerca da arte nos nossos dias. Na nossa opinião, moda e arte são áreas contíguas, embora tenham características diversas e sejam áreas de atuações específicas. Nos propomos a tratar aqui, ainda que de forma breve, de algumas dessas características que tornam arte e moda universos com pontos de semelhanças (contatos) e de diferenças (antinomias) percebidas ao longo de nosso trajeto de estudo e úteis, ao nosso ver, à compreensão de idiosincrasias e no estudo de diversos níveis de diálogos e contágios entre ambas.

Arte e moda são, por definição, fenômenos que servem para dentre tantas outras coisas conferir *status* e diferenciação econômica e social a seus portadores. A arte como sistema é uma invenção da aristocracia rural de fins da Idade Média, classe que com sua derrocada a partir do século XVIII vê seus hábitos cada vez mais serem apropriados pela burguesia. Canclini, no livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*⁹⁴, ao tratar do conceito de modernidade e da ideia de modernização observa que os mecanismos utilizados pela classe burguesa em relação a aspectos da chamada alta cultura na modernidade surgem como meio de manter a hegemonia da burguesia como classe social e de ligá-la à linhagem aristocrática, para isso, promovendo o controle e a restrição do acesso à cultura e à educação para as camadas mais pobres da sociedade.

Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar suas hegemonias, e as vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes. Na cultura escrita, conseguiram isso limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. Na cultura visual, mediante três operações que possibilitaram às elites restabelecer repetidas vezes, frente a cada transformação modernizadora, sua concepção aristocrática: a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto da 'criação' artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação de bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de consumo desses bens

⁹⁴ CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 36.

essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los.⁹⁵

“Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças”,⁹⁶ afirma Canclini. Desse modo, a entrada, por vezes, franqueada em museus e galerias de arte, por exemplo, é uma forma de a classe hegemônica reafirmar seu poder, ao mesmo tempo em que julga estar promovendo o acesso à arte. Nos museus e galerias são exibidas e podem ser contempladas obras de autores que as classes menos favorecidas não terão condições de adquirir ou de possuir em suas coleções, já que a arte não é um bem de consumo acessível a todos. De forma similar, o sistema da moda funciona com seus exclusivismos manifestos na produção de alta-costura e nas caras edições de prêt-à-porter de luxo, constituídas por peças caracterizadas pela valorização de mercado e da marca, reconhecida pelo refinamento e pela proximidade da grife de aspectos da dita alta cultura.

Enquanto sistemas atrelados às relações econômicas, a arte e a moda estão fincadas em um tripé que lhes confere valor e sentido e que faz com que suas engrenagens se movimentem. São vértices/pernas desse tripé: a) os produtores, b) a institucionalidade e c) o público consumidor.

Os produtores correspondem aos criadores (artistas e estilistas, em nosso caso) os quais formam seus produtos com intuito de apresentá-los a um público fruidor e consumidor. Para conseguir produzir e obter recursos à sua sobrevivência, os produtores necessitam de financiamento ou de políticas de apoio e patrocínio ou, do contrário, tendem a contar com a expectativa de vendas de suas obras. A institucionalização, personificada na ação de órgãos e instituições públicas ou privadas, como museus, galerias, salões, bienais, feiras, desfiles, semanas, festivais etc., e na ação de profissionais formadores de opinião, como jornalistas, editores, colecionadores, marchands, fotógrafos, curadores, críticos e empresários. Por fim, o público consumidor é o elemento de arremate nesse tripé. É a quem se destina o artigo ou produto criado pelos produtores, e quem personifica a possibilidade de consumo desse mesmos artigos e produtos. Para que tal consumo se efetive, torna-se essencial o papel dos agentes pertencentes à esfera da institucionalização, os quais trabalharão na criação de desejos e no rastreamento de necessidades de consumo do público, este recorrentemente pensado

⁹⁵ Idem, p. 69.

⁹⁶ Id. Ibid, p. 36.

como massa, manipulável em seus gostos e obsessões, embora por vezes enigmática em suas vicissitudes e aspirações, o que cobra dos produtores e da esfera da institucionalidade pesquisas de consumo e de opinião no sentido de examinar, prever prováveis necessidades de consumo.

O mercado mundial da moda movimenta anualmente grandes somas de dinheiro e se há o interesse de uma determinada marca em popularizar suas criações, ela precisa investir tempo e dinheiro em peças de vestuário que cairão no *gosto* da maioria das pessoas, como forma de garantir a possibilidade de vender, e vender bem, seus produtos. A prática recorrentemente adotada pela indústria de procurar padronizar gostos, hábitos comportamentais e modos de vestir, impelirá muitos artistas a se interessarem por aspectos do vestuário, indo de encontro ao ideal de standardização propagado pela moda e pelos meios de comunicação massivos.

Questionando tal ordem, a arte perseguirá o emprego de usos e de formas inusitadas na criação de peças *sartoriais*, o que favorecerá os artistas na construção de novos discursos, e na descobertas dos potenciais de um novo suporte, como recurso expressivo facilmente implantável no cotidiano, com a possibilidade de subversão dos valores intrínsecos ao vestuário. Muitas das proposições dos artistas tendo por base o conceito de vestuário, apesar do choque inicial que causaram no público e na crítica, tiveram futuramente suas formas e usos assimilados pela indústria de confecção, aceitas como práticas correntes, seja em termos de utilização, seja como modelo nos processos produtivos na obtenção de trajes comuns, ou na pior das hipóteses (restrita ao universo da artes visuais), tornar-se uma espécie de modismo, incorrendo, na maioria dos casos, num esvaziamento conceitual da chamada *roupa de artista* pela repetição excessiva que, levada ao extremo, resultará na perda de sentido e de força expressiva do vestuário nas artes.

A moda sempre se defrontou com o paradoxo de criar peças inovadoras, portadoras de um discurso conceitual e artístico novos, ao mesmo tempo em que se viu enredada na necessidade de atender a demandas comerciais. Sem esse binômio, comercial e conceitual, a moda tornar-se-ia demasiado estática.

O transitório, um de seus aspectos mais evidentes, tem sua razão de ser na procura do público consumidor por novas formas, tão necessárias para aquecer o mercado, que está na lógica de funcionamento da moda, como reitera Lars Svendsen:

A natureza da moda é ser transitória. Há uma insistência central na inovação radical, uma busca constante da originalidade. A moda só é moda na medida em que é capaz de avançar. Ela se move em ciclos, um ciclo sendo um

espaço de tempo desde o momento em que uma moda é introduzida até aquele em que é substituída por uma nova, e seu princípio é tornar o ciclo – o espaço de tempo – o mais curto possível, de modo a criar o número máximo de modas sucessivas.⁹⁷

O radicalismo de novas proposições estéticas e formais obtidas na moda *conceitual* alimenta o acervo de formas a ser explorado pela moda *comercial*. Esta se atém em busca de referências formais para promover mudanças, adaptando-as e abrandando proposições mais vanguardistas oriundas da moda *conceitual*, na tentativa de colocá-la supostamente em conformidade ao gosto da maioria dos consumidores.

Em termos compositivos, arte e moda são permeadas por questões semelhantes. Linha, forma, cor, textura são alguns dos elementos visuais que fazem parte do léxico de uma e de outra, sendo elementos úteis tanto à construção de obras de arte como de peças de vestuário, como observa Gilda de Melo e Souza ao descrever certos efeitos visuais e simbólicos que determinados elementos formais promovem quando utilizados na elaboração de roupas. “As linhas podem ser retas ou sinuosas, e a cor funciona como volume, como combinação harmônica, como ‘peso’ em certas áreas de trabalho, afetando assim o tom emocional veiculado por meio de seus significados simbólicos.”⁹⁸

A roupa é um espaço limitado a um conjunto específico de suporte: o corpo humano. O corpo é uma estrutura que desempenha função análoga a de uma folha de papel ou a de uma tela em branco para o artista nas artes visuais, com a vantagem de que o corpo é um suporte dinâmico, que se movimenta e interage com a realidade, enquanto a folha de papel ou a tela são suportes estáticos.

Com tal vantagem sobre as formas estáticas das artes visuais, os artistas se aproximaram da ideia de vestuário com o objetivo de tornar suas obras criações dinâmicas e de tirar a roupa de sua funcionalidade e convenções, tomá-la como estratégia e suporte com o fim de integrar a arte a aspectos do mundo e da vida cotidiana.

Em suma, a *roupa de artista* possui em sua gênese a intenção de integrar proposições artísticas e estéticas como criações que se movem no mundo. Os estilistas, por sua vez, em relação ao vestuário, se aproximam de características das artes com o objetivo de experimentar novas possibilidades conceituais e estéticas para suas criações e assim agregar artisticidade ao vestuário e às suas marcas. Prova da verdadeira fonte de referência que as artes tornam-se para a moda ao longo do século XX pode ser

⁹⁷ SVENDSEN, Lars. **Moda – uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 34.

⁹⁸ SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas – a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 19

vislumbradas nas realizações de estilistas com base e inspiração em estilos e obras de artistas para a criação de coleções, como é o caso dos famosos vestidos que Yves Saint Laurent (1872-1944), criou em 1965, fundamentado nas composições neoplasticistas do artista Piet Mondrian (1872-1944), vestidos marcados por linhas retas e de cores primárias numa coleção que fez sucesso.

Ao propor novos parâmetros de vestir e agir com base na arte, a moda inova sem romper de todo com as convenções de seu campo, sem driblar de todo sua vocação e real dependência ao mercado, da mesma forma que a arte, que também sempre está atenta aos mecanismos de mercado em busca de lucro, com seu movimentado sistema alicerçado na realização de leilões, de salões e na ação de um séquito de galeristas, marchands, críticos de arte e curadores afoitos.

O que podemos dizer das roupas criadas a partir de experimentações e vanguardismos formais no campo da moda conceitual? Suas roupas, tão inventivas e inovadoras como as criações na da arte, podem ser consideradas, enfim, obras de arte? Afinal, moda é arte (ou vice versa)?

O filósofo Lars Svendsen, um dos autores que muito nos auxiliaram no tratamento dessas questões, no seu livro *Moda – uma filosofia*,⁹⁹ destina um capítulo para falar das relações da moda com as artes. Sobre o questionamento da moda ser arte ele responde citando Suzy Mankes, editora de moda do *International Herald Tribune*: “A moda genuína deve ser funcional e, portanto, só pode ser classificada como arte aplicada ou ofício. Se uma peça de roupa não é usável, não é moda. Mas poderia ser arte.”¹⁰⁰

Analisar a moda pelo critério de sua funcionalidade tem sido um dos expedientes mais utilizados pelos estudiosos do assunto para diferenciá-la das artes. Svendsen, a esse respeito, se refere a Kant para auxiliá-lo na definição do que poderá ser entendido por arte no sentido de assim definir o que seria a moda:

Segundo Kant, para ser um genuíno objeto de arte, um objeto de julgamento estético deve mostrar uma ausência de finalidade ou objetivo, ou melhor, deve ser objeto de um julgamento puramente estético. Deve estar claro a esta altura que praticamente todas as roupas tem esse tipo de finalidade. Destinam-se a algo: a ser usadas. Há sem dúvida algumas que foram concebidas de tal maneira que não podem ser usadas, mas são exceções.¹⁰¹

⁹⁹ SVENDSEN, Lars. **Moda – uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

¹⁰⁰ MANKES, Suzy. **Playing to the galleries: wanabe art**, *International Herald Tribune*, 13 de outubro de 1998. *Apud* Id. *Ibid.*, p. 119.

¹⁰¹ Id. *Ibid.*, p. 119.

Tais exceções, com ênfase no aspecto *conceitual*, são hoje mostradas em desfiles de estilistas ou marcas que se permitem a experimentação e inovação sem limites. Aliás, existe sim um limite: O limite de mercado, que impõe sempre o receio de prejuízos para as marcas que inovam demais.

Desde quando houve a separação entre artes e ofícios no século XVIII, a confecção de peças de vestuário foi inserida na categoria dos ofícios e lá permaneceu por um longo tempo. Svendsen destaca o fato de que desde quando a alta-costura foi criada na França, em 1860, a moda aspirou a ser reconhecida como arte e seus criadores tentaram adquirir reconhecimento como artistas, embora nunca o tenham conseguido.¹⁰²

Entretanto, desde que o Metropolitan Museum of Art fez uma exposição de Yves-Saint-Laurent em seu Departamento de Vestuário, em 1983, várias exposições sobre arte e moda aconteceram no Ocidente e muitas formas de aproximação entre a moda e as artes foram realizadas, acusando o anseio, quase fetichista, da moda em adentrar os espaços sacralizados de galerias e de museus pela porta da frente, o que se pode vislumbrar recentemente na apropriação de termos e práticas correntes da arte contemporânea, (como as expressões *conceito*, *happening*, *instalação*¹⁰³ e *performance*) e a elaboração de roupas cada vez mais adequadas à exposições de artes visuais, por seu caráter conceitual e experimental, do que a serem realmente utilizadas no dia-a-dia.

A moda se apropria de novidades, que se mantém em voga por um certo período de tempo. Logo, pelo excesso, a moda se enfastia ou promove o fastio, e faz abandonar o que era novo para se apropriar, simplificar e usufruir, tudo por um curto período de tempo de algo diferente, muitas das vezes apropriando-se e relendo elementos antigos, de sua própria sintaxe, e gerando novas propostas estéticas tal como ocorre na arte contemporânea.

“Tal como a arte, a moda se tornou cada vez mais autorreferente. É criada com base em modas anteriores que podem ser afirmadas ou tomadas como objeto de troça”, nos diz Svendsen, autor que a esse respeito dialoga com Eduardo Motta, autor do artigo *Moda e Arte*, num excerto que citamos aqui por sintetizar algumas das principais questões abordadas neste capítulo.

A moda toma para si ideias geradas nas experimentações artísticas, e faz isso com extrema naturalidade, transformando-as em repertório próprio. O lado positivo é que isso faz dela uma diluidora exemplar de linguagens que de outra forma permaneceriam restritas a seu contexto original. Os agentes do sistema da Moda, porém, nem sempre parecem perceber ou compreender

¹⁰² Id. *Ibid.*, p. 103.

¹⁰³ Müller, Florence. *Arte & moda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 16.

exatamente com o que lidam, contentando-se em manipular apenas a parte que lhes interessa. Ao reduzir os mecanismos de investigação da Arte a acessórios úteis e a serviço de um sistema comercial, reforçam a ideia de má-fé e de superficialidade que circunda a Moda, por isso mesmo julgada e avaliada como forma de expressão cultural secundária. O que é justo até certo ponto, considerando que, em um mundo que valoriza o trânsito de ilimitados e que evolui através deles, os elementos apropriados devem ser legitimados a seu novo campo. A Moda parece ser o mais receptivo deles, justamente pela maleabilidade dos critérios de adoção de novos procedimentos, pela rapidez com que os assimila e elimina, e fundamentalmente, pelo pragmatismo utilitário com que os simplifica, tornando-os manipuláveis e palatáveis para entendimento e uso genéricos.¹⁰⁴

Desde quando Charles Frederic Worth (1825-1885), costureiro inglês radicado na França, criou, em 1858, as convenções que ordenariam o universo da moda (como a institucionalização do conceito de *alta-costura*; a prática de se fazer o lançamento de duas coleções por ano e da realização de desfiles de moda usando modelos vivos ao invés de cabides), inseridas e exibidas nas passarelas com o propósito de dinamizar os eventos em torno do lançamento de roupas, sobretudo na alta-costura, área que vem gradativamente deixando de ser uma norma para a moda, perdendo espaço para a produção *prêt-à-porter*. A alta-costura “agora pode ser vista principalmente como uma publicidade com ambições artísticas”, observa Svendsen, que acrescenta: “Ela tem se saído bem como publicidade, mas só raramente como arte.”¹⁰⁵

Svendsen salienta o uso contemporâneo do *estranho*, do inusitado e do experimental na moda como estratégia de marketing das marcas; como uma maneira de investimento no que este autor denomina de *capital cultural*. A apresentação de modelos conceituais servem, assim como estratégia para conferir *status* de arte à alta-cultura e permitir lucros econômicos posteriores na forma de *capital financeiro* adquirido por meio da exploração do inusitado na moda:

Essas roupas não foram feitas apenas para serem *roupas-como-arte*, mas também para funcionar como um investimento na marca, de modo a gerar renda. Dissociar-se do mercado sempre foi uma estratégia importante para aumentar o capital cultural, mas o objetivo de aumentar o capital cultural da moda é em geral usá-lo depois para aumentar o capital financeiro. A moda sempre se situou num espaço entre arte e capital, no qual muitas vezes abraçou o lado cultural para abrandar seu lado financeiro.¹⁰⁶

“No decorrer do século XX, a arte e a moda pareciam dois vizinhos que ora convivem alegremente, ora não suportam se ver”¹⁰⁷, observa Lars Svendsen. Com base neste autor – e de todos os autores que trouxemos para essa discussão neste capítulo –,

¹⁰⁴ MOTTA, Eduardo. *Moda e arte*. In revista Dobra[s]. São Paulo: Estação das Letras e Cores. Volume 2, n° 2, fevereiro de 2008, p. 35.

¹⁰⁵ SVENDSEN, Lars. **Moda – uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, P. 179

¹⁰⁶ Id. *Ibid.*, p. 105

¹⁰⁷ Id. *Ibid.*, p. 105

podemos concluir que arte não é moda e que moda não é arte, já que se tratam de campos bem distintos entre si, divergentes e convergentes em certos e tantos aspectos.

Ainda que existam inúmeras correspondências e contágios entre os campos da moda e das artes visuais desde o século XX, a ambiguidade e a assimetria sempre pareceu permear e ditar o tom nessa relação, entre duas áreas tão vizinhas e tão conflitantes em suas incorrespondências. Uma relação de amor e ódio, marcada, enfim, por certa crueldade e sadismo, por certo platonismo e inatingibilidade, em que, como nota Svendsen, ao dizer que “a moda sempre quis ser amada pela arte, ao passo que esta foi mais ambivalente, por vezes abraçando a outra só para repeli-la de novo.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Id. Ibid., p. 110.

Moulage

Sobre roupa de artista: Conceitos, estratégias e tipologias



Figura 14: Flávio de Carvalho. Croqui para New Look, s/d. Fonte: Acervo Paulo Mauro de Aquino.

s.m. – retirada de molde especialmente para investigações criminais.
s.m. – (téc.) objeto moldado.

Por vezes há a necessidade de empregar essa técnica de trabalho, ora em partes do modelo, ora se faz obrigatória a prática dessa técnica no modelo por completo; Trata-se de modelar diretamente no busto de costureira ou em uma pessoa para que possa alcançar os mais diversos caimentos.

Montage

Sobre *Roupa de Artista*: Conceitos, Estratégias, Tipologias

“Vi que é diferente quando um estilista faz uma roupa e quando um artista costura. São duas atitudes bem diferentes.”

Leonilson

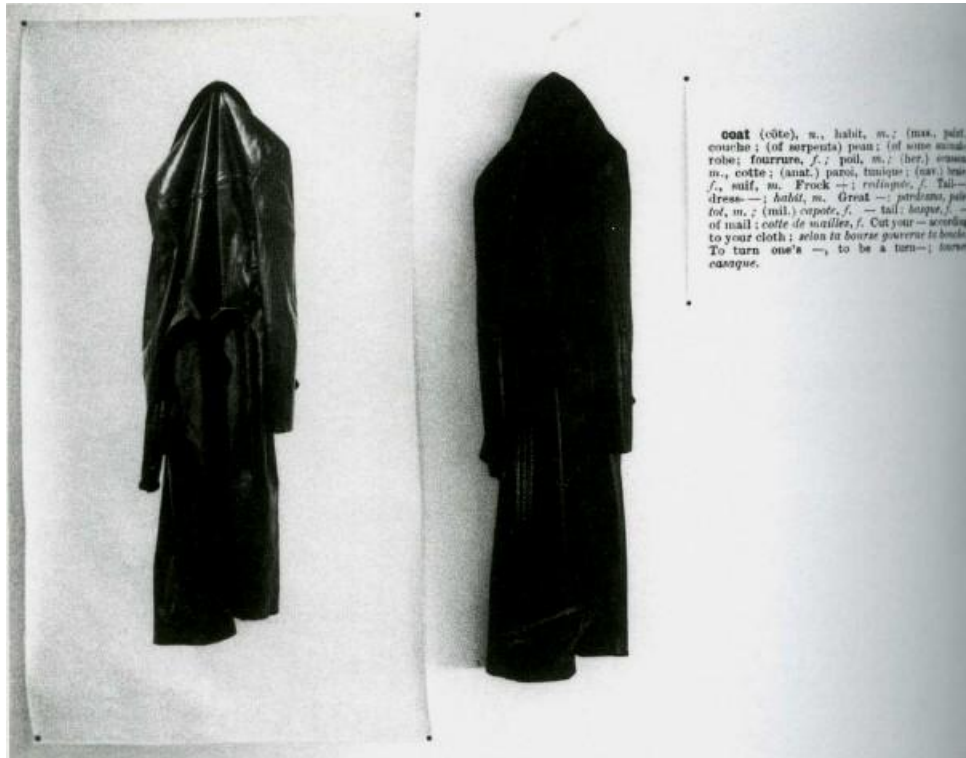


Figura 15: Joseph Kosuth, “Coat”, 1967. Casaco, fotografia e texto impresso

3.1 - O objeto, a imagem, o texto

Quando Joseph Kosuth (1945) criou *One and Three Chairs* (*Uma e Três Cadeiras*), em 1966, nascia ali um recurso basilar na construção de inúmeros de seus trabalhos futuros. O recurso empregado pelo artista norte-americano de dispor numa mesma parede, geralmente de cor branca, um objeto real acompanhado de sua reprodução fotográfica e de sua definição textual retirada de um dicionário e impressa num painel em branco e preto. Diversos objetos do cotidiano foram assim abordados por este artista conceitual. Além da cadeira de *One and Three Chairs* (decerto uma de suas obras mais famosas) uma panela, um abajur, uma pá, uma vassoura, um martelo, uma planta, um relógio e um casaco estiveram entre os objetos abordados de forma

semelhante pelo artista. Em *The Coats (O Casaco)*, o trabalho que aqui nos interessa abordar, uma peça de roupa (um casaco) é colocado no centro de suas elucubrações.

Kosuth é um dos fundadores do que veio a se chamar de *arte conceitual*, movimento que teve início no final dos anos 1960 nos Estados Unidos, caracterizado por uma produção em que a arte se dá através de conceitos, situações, informações e documentos. “A arte conceitual comenta-se a si própria,” sintetiza Frederico Morais, “é arte sobre arte. Trata-se de um artesanato mental.”¹⁰⁹ Contra o fazer, o suar e o sujar as mãos e o corpo no contato com a matéria, os artistas desta corrente pregam a substituição desses procedimentos braçais por meios outros, que promovam a valorização do significado, do conceito, em detrimento da forma. No conceitualismo de suas obras, a materialidade tende a não ter tanta relevância.

Apesar do desdém pela forma e pela matéria na arte conceitual, a obra de Kosuth é subordinada ainda à forma e à matéria. Ao se debruçar sobre um casaco, como ocorre em *One and Three Coats*, Kosuth parece nos convidar: Imaginemos um casaco. Pensemos em sua materialidade, em seu tamanho, forma, cor, textura, na quantidade de bolsos, no tipo de fecho, na marca. Um casaco pode ser feito de material espesso ou fino, ser feito de pele macia ou felpuda, de couro ou de qualquer outro material artificial ou natural; pode ser estampado, liso, na cor branco, azul, preto, rosa, marrom e ser de tantas outras cores; pode ser longo ou curto; fechado com zíper, fivelas, botões, e possuir tantas outras formas e atributos prováveis que um casaco possa ter.

O casaco que Kosuth escolheu para compor *One and Three Coats*, é preto, e possivelmente – considerando-se o que a *figura 15* nos permite presumir – é de couro, longo, de mangas compridas e de gola alta. Do lado esquerdo desse objeto, encontramos a fotografia daquele mesmo casaco, numa reprodução em preto e branco quase nas mesmas dimensões e disposição que sua matriz e objeto real. Ao lado direito, um texto em inglês reproduzido de um dicionário e impresso sobre um painel branco com letras pretas, no qual se define os significados para o termo *coat (casaco)*.

Partindo-se da entidade, da ideia de *casaco*, Kosuth aborda-o de três formas diferentes; faz uso de três formas de linguagem, ou melhor, três diferentes códigos lingüísticos na tentativa de apreender a realidade do objeto em questão. Nenhum dos três, no entanto, parece atingir o objeto em sua completude. A imagem, a descrição textual e o objeto por si mesmo são meras formas representacionais de uma ideia, de um

¹⁰⁹ MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas século XIX e XX**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991, p. 26.

conceito, já que tais códigos de linguagem, *objetual*, *visual* e *verbal* servem apenas como indicativos de uma forma presumível dentre tantas outras formas de materialização de uma ideia ou da essência de um determinado objeto. Aquele casaco poderia ser de diversos modos. No entanto, em *One and Three Coats* Kosuth o apresentou numa única e dada forma, deliberada pelo artista a partir de sua compreensão da ideia de casaco.

No primeiro capítulo deste estudo, falamos nos modos como o vestuário pode surgir nas artes visuais como elemento figurativo representado em suportes bidimensionais ou tridimensionais e como objeto físico, fenômeno este que ocorre de modo mais sintomático na produção artística a partir do século XX e ao qual podemos dar a denominação *roupa de artista*. No presente capítulo abordaremos alguns problemas relacionados à entrada do vestuário como objeto real nas artes e pertinentes ao conceito de roupa de artista.

Inicialmente, discutiremos acerca dos tipos de representação admissível para o vestuário (*real*, *visual* e *escrito*) com base nas teorias de Roland Barthes presentes no livro *O Sistema da Moda*. Em seguida, explanaremos o conceito de *roupa de artista* e analisaremos sua validade como prática e categoria em arte e como fenômeno artístico corrente no século XX e neste início de século XXI. Proporemos, como forma de análise do fenômeno da *roupa de artista*, três classificações (*roupa de artista por colaboração*, *roupa de artista por apropriação* e *roupa de artista real*) fundamentadas na observação dos usos e nas estratégias de inserção do vestuário nas obras de arte moderna e contemporânea. Cada uma das três categorias propostas será definida e ilustrada com exemplos históricos de artistas e obras, nacionais e estrangeiros, retirados dos estudos de autoria das pesquisadoras Cacilda Teixeira da Costa¹¹⁰ e Florence Müller,¹¹¹ os quais analisam a relação entre o vestuário e a arte e entre a moda e a arte e seus respectivos estudos.

One and Three Chair, não por acaso é uma obra contemporânea aos estudos semióticos que Roland Barthes desenvolveu no final da década de 1960 acerca das formas de representação de objetos por meio de aspectos da linguagem. Em *O sistema da moda*¹¹², estudo originalmente publicado em 1967, Barthes se propõe a analisar questões relativas ao vestuário nas publicações de moda. Mais do que um exame sobre o

¹¹⁰ COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009.

¹¹¹ MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

¹¹² BARTHES, Roland. **O sistema da moda**. São Paulo: Editora Nacional, 1979, p. 3.

sistema de funcionamento da moda como tal, Barthes desenvolve considerações sobre o sistema de linguagem utilizado para tratar das roupas em jornais e revistas de moda existentes na época em que o livro veio a público.

O vestuário pode ser abordado a partir de três formas ou níveis possíveis, os quais Barthes classifica como: *Vestuário-imagem*, *vestuário-escrito* e *vestuário-real*. Essas classificações se mostram úteis aos nossos intentos de analisar o vestuário nas artes visuais e serve-nos inicialmente como meio de explicitar os recursos e limitações com os quais tivemos de lidar em nosso processo de estudos sobre essa matéria, nos interessando a entrada das roupas enquanto objetos físicos, reais, no domínio das artes.

Para esse autor, o *vestuário-real* corresponderia ao objeto de vestuário propriamente dito, elemento dotado de materialidade, físico, costurado, confeccionado e *vestível*. O *Vestuário-imagem* corresponderia à roupa representada pelo uso de imagens, seja em pinturas, em ilustrações ou desenhos, seja por meio de formas mecânicas de captação de imagens como o vídeo, a fotografia, a televisão e o cinema, por exemplo. Por fim, o *Vestuário escrito* corresponderia à descrição ou ao comentário que se faz de forma verbal acerca de uma roupa, fazendo-se uso de descrições publicadas seja em revistas, jornais, e, hoje, em sites e blogs na internet, e embora Roland Barthes não se ocupe da questão dos meios híbridos de comunicação de massa, pensamos que sob o conceito de *vestuário escrito* possamos enquadrar também o vestuário que é descrito pela fala nos meios de comunicações sonoros, em que o caráter verbal e da fala se fazem fundamental, como no rádio e no telefone, por exemplo.

Barthes utiliza a leitura de jornais como ponto de partida para exemplificar e discutir essas três formas de vestuário:

Abro um jornal de Moda: vejo que ali se trata de dois vestuários diversos. O primeiro é o que me é apresentado em fotografia ou desenho: é um vestuário-imagem. O segundo é esse mesmo vestuário, mas descrito, transformado em linguagem [...]. Este vestuário é um vestuário-escrito. Ambos esses vestuários referem-se em princípio à mesma realidade – o vestido que aquela mulher vestiu naquele dia – mas, apesar disso, não tem a mesma estrutura porque não são feitos dos mesmos materiais e, por conseguinte, os materiais de um e os do outro não tem entre si as mesmas relações. Num, os materiais são formas, linhas, superfícies, cores e a relação é espacial; no outro, são palavras, e a relação é, se não lógica, pelo menos sintática. A primeira estrutura é plástica, e a segunda é verbal.¹¹³

O *vestuário-imagem*, seria, deste modo, a forma icônica de representação do vestuário; a que se dá por meio da visualidade; manifesta-se através de imagens, sejam elas obtidas por meios mecânicos, como a fotografia ou o vídeo, sejam por meio de

¹¹³ Idem.

técnicas tradicionais e manuais, como é o caso da pintura e do desenho. O *vestuário-imagem* deriva de uma roupa real, primeira, o *vestuário-real*, espécie de língua-mãe de onde os demais tipos de vestuários *barthesianos* provém.

O *Vestuário-escrito* corresponderia à descrição ou ao comentário que se faz de uma roupa por meio de um texto e nele o vestuário se estrutura a partir de aspectos verbais. Assim como o *vestuário-imagem*, o *vestuário-escrito* é uma espécie de língua derivada do *vestuário-real*, servindo como uma espécie de tradução deste por meio do uso de palavras.

O *Vestuário-real* se referiria à roupa propriamente dita, ao objeto físico, matérico, construído e obtido por processos técnicos de corte e costura. Trata-se o *vestuário real*, para Barthes, de uma terceira estrutura de vestuário, espécie de *língua-mater* de onde as outras estruturas de vestuário derivam e que é definida pelo autor como:

[...] uma terceira estrutura, diferente das duas primeiras, ainda que lhes sirva de modelo, ou mais exatamente, ainda que o modelo que guia a informação transmitida pelos dois primeiros vestuários pertença a esta terceira estrutura. [...] as unidades do vestuário real não podem estar no nível da língua, nem podemos tampouco situá-la no nível das formas, embora aqui seja grande a tentação de fazê-lo, porque “ver” um vestuário real, mesmo em condições privilegiadas de apresentação, não se pode esgotar a sua realidade, e menos ainda a sua estrutura. Nunca se vê mais que uma parte dela, um uso pessoal e circunstanciado, um porte particular. Para analisar o vestuário real em termos sistemáticos, isto é, suficientemente formais, para que eles possam dar conta de todos os vestuários análogos, seria necessário, sem dúvida, remontar até os atos que regulam a sua fabricação. [...] As unidades dessa estrutura não passam de traços diversos dos atos de fabricação. Uma costura é o que foi costurado, um corte é o que foi cortado. Aí está, pois, uma estrutura que se constitui no nível da matéria e das suas transformações, e não das suas representações ou das suas significações.¹¹⁴

O recurso às imagens e à escrita são sempre modos de representação que dão forma a uma parte do *vestuário-real*, nunca de sua totalidade, o que se concretiza apenas pelo uso de procedimentos técnicos de construção efetivos do vestuário. A apreensão do vestuário por outros meios lingüísticos tornam-no uma outra coisa: ou em imagem ou em texto.

As referências às classificações propostas por Barthes são úteis ao presente estudo como forma de expor algumas das limitações com as quais nos deparamos no decorrer de nossa pesquisa sobre o vestuário nas artes, ao mesmo tempo em que nos serviram para delimitar os aspectos e recursos metodológicos adotados.

Vimos, por meio das categorizações estabelecidas por Roland Barthes que o que nos interessa versar é sobre questões relativas ao *vestuário-real* quando este é inserido nas artes. Interessam-nos a roupa, o objeto que se fez e que se mostrou, que alguém vestiu e usou num determinado momento para efetivar uma ação ou que foi empregada para

¹¹⁴ Ibidem, p. 4-5.

compor um espaço, uma cena etc., ou foi exibida como objeto autônomo. Como não nos propomos à efetivação concreta de procedimentos de montagem de roupas; como não costuraremos, nem nos debruçaremos sobre aspectos práticos de construção *sartoriais*, como numa espécie de *passo-a-passo*, de um fazer fazendo, não podemos, segundo Barthes, efetuar a abordagem completa do elemento de *vestuário-real*, só nos sendo possível a abordagem a título precário, por assim dizer, fazendo-se uso de outros meios, aos recursos do *vestuário-imagem* e do *vestuário-escrito*.

Ainda que nossa intenção seja a de analisar os objetos de vestuário nas artes, na maior parte dos casos nosso acesso aos trabalhos aqui analisados apenas foi possível pelos dois tipos de vestuários restantes, o *vestuário escrito* e o *vestuário imagem*, os quais nos serviram como suporte material e teórico de análise. Pela impossibilidade de estabelecermos contatos presenciais e físicos com grande parte dessas obras, acabamos por nos utilizarmos fundamentalmente de imagens fotográficas, de ilustrações, vídeos e textos sobre vestuários, em termos descritivos e críticos, na forma de resenhas, comentários e ensaios como fonte de estudo de suma importância aos nossos intentos, excetuando-se, obviamente, algumas obras de artistas paraenses, as quais tivemos acesso.

O conceito de *roupa de artista*:

O termo *roupa de artista* não é um termo incomum. Não se trata de um neologismo. E é, talvez, justamente por sua aparente acessibilidade que a expressão é passível de suscitar tantos mal-entendidos. Ao se falar de *roupa de artista*, é comum que se pense primeiramente nesta como trajes cênicos ou roupas usadas no dia-a-dia por artistas, astros e estrelas da música, do cinema e da TV. É nesse rumo que um catálogo de uma exposição ocorrida no SESC Pompéia, em São Paulo, em 1993 segue. Denominada *roupa de artista*, a exposição, com curadoria de Olney Krüse, apresentava peças de roupas originais usadas por artistas como Chacrinha, Xuxa, Cláudia Raia, Sidney Magal, Waldick Soriano, Carmem Miranda e Caetano Veloso. No campo das artes visuais, entretanto, a *roupa de artista* se refere a algo diferente. Trata-se do uso de elementos de vestuário tomados como objetos expressivos em artes visuais, considerados de modo autônomo ou inseridos em outras modalidades artísticas como em *happening*, instalações e performances registradas em vídeos e fotografias, sob nosso entendimento.

É curioso perceber que o conceito *de roupa de artista* não goza da mesma popularidade e prestígio que expressões contemporâneas suas como *ready made* na historiografia da arte moderna e contemporânea. Por se tratar de um termo com possibilidades de sentido amplas, é compreensível que ocorram desacertos, e que cada indivíduo, artista, autor, teórico e cada época tenda a definir a *roupa de artista* sob formas, conotações e intenções múltiplas. Sem contar com um defensor de seu conceito e prática que desempenhasse o mesmo papel que Marcel Duchamp desempenhou ao conceito de *ready made*, a *roupa de artista* atravessou as décadas ao longo do século XX como um termo esquecido, embora o aparecimento de peças de vestuário à guisa de obra de arte tenha sido um fenômeno recorrente na arte desse século e nesse início de século XXI.

Em nosso percurso de estudo, a primeira vez que nos deparamos com o termo *roupa de artista* foi por volta de 2004 em meio ao ensaio *Arte & Moda*¹¹⁵ de autoria de Florence Müller. A poucos parágrafos da introdução do ensaio, a autora ressalta:

Desde 1894, Henry van de Velde, sob a influência do movimento *Arts and Crafts* e de William Morris, prega o abandono da distinção entre arte maior e menor. Na sua exposição de Krefeld, o termo *Künstlerkleid* designa a **roupa de artista**. No início do século XX, numerosos artistas se apropriam do vestuário explorando seu poder provocador.¹¹⁶ [grifo nosso].

A *roupa de artista* em sua acepção original, surge de uma busca de renovação do vestuário proposta por artistas e projetistas de objetos de design no fim do século XIX e início do século XX. Já a partir de 1830, artistas do movimento Pré-Rafaelita e de correntes racionalistas do vestuário propunham modificações radicais nas roupas com base em formas de vestir oriundas da Idade Média e do Oriente. Henry van de Velde, profissional das artes e ofícios, arquiteto, designer e artista nascido na Bélgica, defendia durante a virada do século XIX para o XX a integração das técnicas e modalidades artísticas e artesanais, propagando o abandono da diferenciação entre a arte e o artesanato como meio de substituir a produção industrial que tanto explorava os trabalhadores e resultava em produtos mal feitos, de confecção apressada, na concepção desses artistas.

Velde era um entusiasta da integração da arte a aspectos da vida cotidiana. Influenciado pelo *art nouveau* promovido por criadores como Charles Mackintosh (1868-1928) e William Morris (1834-1896), representantes do movimento inglês *Arts*

¹¹⁵ MÜLLER, Florence. *Arte & moda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹¹⁶ Idem, p. 4.

and Craft, Velde defendia a reformulação dos processos de fabricação de produtos de design fazendo uso de métodos artesanais para obter produtos de melhor qualidade a preços mais acessíveis, anseio este que não se concretizaria, já que os procedimentos manuais e a inserção de materiais refinados e luxuosos comuns ao *art nouveau* tornavam seus produtos restritos a poucos exemplares, destinados a uma seleta parcela de consumidores dispostos a pagar pelos altos preços cobrados por tais criações.

O estilo linear e floral do *art nouveau* se manifestava em diversos suportes e meios como no mobiliário, na arquitetura, nas artes aplicadas e na produção gráfica, e dificilmente poderia deixar de se manifestar no vestuário. Foi em relação a este campo, sobretudo no que se refere aos trajes femininos, que a *roupa de artista* fora engendrada em sua acepção original, como uma tentativa dos artistas de produzir peças de roupas marcadas por um aspecto moderno, formado por linhas soltas, sinuosas, desenvolvidas a partir de motivos abstratos inspirados na natureza.

O que se haveria de chamar de *vestuário artístico*, *vestidos artísticos* ou de *roupa de artista* era uma indumentária produzida em poucas unidades a partir de processos artesanais que conotava uma ideia de liberdade, subversiva em relação aos padrões vigentes à época (figura 02, página 23). Considerada imoral pela parcela conservadora da sociedade, o visual folgado e sinuoso das *roupas de artista* abandonavam os excessos de artifícios até então utilizados para moldar a silhueta feminina nas vestimentas típicas da *belle époque*, contrapondo-se aos sufocantes espartilhos, crinolinas e anquinhas armadas sob forros e mais forros de saias e vestidos monstruosos.

A pesquisadora Florence Müller não chega a definir nem a exemplificar com imagens ou maiores descrições o que venha a ser a *roupa de artista*. Das imagens que ilustram seu livro *Arte & Moda*, nenhuma se refere diretamente às roupas criadas por Henry van de Velde ou à investigação de outros propositores do vestuário reformista, a não ser as obras criadas por Gustav Klimt (1862-1918) em parceria com a costureira Emilie Flöge (1874-1952), dona de um atelier de costura na Viena de fim de século XIX, para quem Klimt criou desenhos e estampas de tecidos, além de modelos de roupas.

Ainda que não entre em maiores detalhes, assim como Florence Müller, quem parece ter contribuído à recente emersão do conceito e do termo *roupa de artista* (pelo menos em terras brasileiras) foi a historiadora e crítica de arte Cacilda Teixeira da Costa

em obra já citada neste estudo.¹¹⁷ Há em seu livro a publicação de uma fotografia em que aparece um dos vestidos criados por Henry van de Velde, além de constar ali o entusiasmo da autora a proposição da *roupa de artista* como gênero e categoria em artes visuais.

Para Costa, a *roupa de artista* pode ser considerada como uma modalidade em artes visuais assim como o são a pintura, a escultura, o objeto, a fotografia, o livro de artista, dentre tantos outros meios existentes na produção moderna e contemporânea. Sua defesa da *roupa de artista* nestes termos serviu em muito aos nossos próprios propósitos da desenvolver uma discussão a respeito do lugar que o vestuário ocupa nas artes visuais na atualidade.

No decorrer do século XX o *vestuário-real* adentrou o universo da arte motivado pelas experimentações dos artistas ligados aos movimentos de vanguarda do modernismo e pelas interações, conflitos e contágios entre os campos das artes e da moda. O que inicialmente se configurou como proposição de reforma dos modos e hábitos de vestir resultará na gradativa autonomia do vestuário como objeto e peça de criação artística. O emprego de materiais incomuns, de formas improváveis erigidas com base em conceitos estéticos de vanguarda estiveram na base de tais experimentações.

A *roupa de artista*, à medida em que os anos se sucedem, cada vez mais será palco das experimentações e da subjetivação dos artistas, resultando em formas cada vez mais insólitas ao ponto de não se tornarem usáveis (*vestíveis*). Apresentada de maneira chocante, seja jogada como uma bomba sobre o cotidiano das ruas, seja na forma de objetos apresentados em espaços expositivos, como elemento em instalações, performances, *happenings* ou surgindo em registros vídeos-fotográficos, como objeto documentado, a *roupa de artista* se evidenciará em quase todos os movimentos da arte do século XX e desenvolverá um importante papel na artes do século XXI.

Com seu poder de provocação, muitos artistas modernos e contemporâneos procurarão afastar a *roupa de artista* de questões referentes às “tendências da moda e da alta costura,” como observa Cacilda Teixeira da Costa, “no sentido de criar obras em que o vestuário tivesse seu espaço específico de objeto artístico – fora de moda.”¹¹⁸ Ao contrário do que postula esta autora e para além dessa disposição geral, observamos que

¹¹⁷ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009.

¹¹⁸ Idem, p. 37.

muitas vezes a *roupa de artista* tendeu a se comportar como objeto que interage em diálogo imediato com aspectos caros ao universo da moda.

Classificações para a *roupa de artista* com bases nas estratégias de inserção do vestuário nas artes visuais:

Ao considerarmos a *roupa de artista* em seu contexto e definições originais, decerto as proposições de atualização para o termo sugeridos por Cacilda Teixeira da Costa soa-nos como um abrupto descolamento do conceito em sua gênese. À medida em que os experimentalismos e as rupturas estético-formais foram levadas a cabo por diversos autores nos séculos XX e XXI, a *roupa de artista* ganharia novas características e funções.

As inúmeras possibilidades e formas de inserção do vestuário nas artes visuais constatadas nos dois livros utilizados como base em nossas proposições nos permitiram formalizar tipologias para o conceito de *roupa de artista* tendo por parâmetro a produção em arte realizada ao longo dos séculos XX e XXI. As proposições por nós aqui levantadas nos parecem úteis como ferramenta que auxilie no entendimento e no tratamento teórico das inúmeras formas de ocorrências do vestuário nas artes visuais de nossos tempos.

Assim, podemos classificar a *roupa de artista* com base em seus usos e inserções nas artes visuais a partir de três tipos básicos: a) *roupa de artista por processos cooperativos*; b) *roupa de artista por processos apropriativos* e c) *roupa de artista por processos inventivos ou roupa de artista real*.

a) *roupa de artista por processos cooperativos*:

Tal classificação se atribui à peças de vestuário surgidos do diálogo ou da cooperação entre arte e moda como forma de se obter produtos de design. O traje, ou partes dele, é desenvolvido em parceria entre profissionais de ambas as áreas. Nesse contexto, a *roupa de artista* apresenta forte apelo comercial e fetichista resultando em séries de roupas produzidas em edições exclusivas, restritas na maioria dos casos a números bastante limitado de exemplares.

A *roupa de artista por processos cooperativos com a moda* pode ocorrer, por exemplo, com a criação de estampas ou da apropriação de elementos do estilo de um

do artista para a elaboração de objetos de moda, com o objetivo de se conferir artisticidade aos produtos concebidos sob tal classificação.

b) roupa de artista por processos apropriativos:

O processo de apropriação de roupas prontas é a prática que mais se aproxima do conceito de *ready made* criado por Marcel Duchamp, o qual consiste, em termos gerais, na apropriação e deslocamento de objetos comuns e industrializados aos espaços e entendimentos das artes, operação que lhes confere novos sentidos e valores.

Tal estratégia é abordada no livro *A transfiguração do lugar-comum*, de Arthur Danto, obra tomada como referência para a compreensão do processo de deslocamento de peças de vestuário para a constituição da *roupa de artista*, momento em que ocorre a inserção de novos significados pelo simples deslocamento desses objetos para outros contextos e funções fora de convenções e funções correntes.

c) roupa de artista por processo inventivo ou roupa de artista real:

Sob tal categoria compreende-se a *roupa de artista* como objeto criado a partir de pontos de vistas originais e por meio de processos de confecção exclusiva de formas incomuns, empregando geralmente materiais inusitados, o que tornam tais criações invenções marcadas pela extravagância, e por grande poder de subversão das funções práticas normatizadas ao vestuário no cotidiano.

Produzidas como peças de arte para serem vestidas durante a exibição do trabalho ou apenas expostas como objetos, a materialidade de tais roupas é o que determina suas possibilidades expressivas e de interação com o público.

Com base nos estudos que realizamos, e a despeito da grande variedade de exemplos e de possibilidades experimentais e expressivas do vestuário no campo artístico, levantamos algumas das principais características relativas ao conceito de *roupa de artista* sob nossa acepção, sintetizando aspectos pertinentes às três classificações propostas, características as quais expomos, de forma resumida, na tabela abaixo:

ROUPA DE ARTISTA REAL - PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS

O termo *roupa de artista* se refere a peças de *vestuário real* inserido em espaços e em obras de artes visuais;

Destina-se ao corpo humano, tendo este como provável suporte, além de ser exibida em cabides, manequins, suportes ou estruturas equivalentes;

Elemento expressivo, criado com o fim de interligar a arte à vida cotidiana, a *roupa de artista* tende a integrar aspectos da arte à realidade física, sensorial e vivencial do mundo e se comporta como meio de expansão das propostas e pesquisas estéticas e artísticas desenvolvidas nos séculos XX e XXI;

Comporta-se como possibilidade de experimentação plástica e performática; como elemento de provocação e de subversão das convenções, situado entre a funcionalidade e a total desfuncionalidade;

Destina-se a ser exposta como objeto autônomo e como elemento integrante de instalações, performances e happenings, registradas por meio de vídeos e fotografias;

É um produto confeccionado a partir de procedimentos manuais e artesanais ou de procedimentos apropriativos de roupas prontas, podendo se admitir como criação exclusiva, confeccionada em poucas unidades;

Considerada como obra de arte, na grande parte das vezes sua força se exprime em âmbitos alheios e fora do universo da moda;

Como tendência geral a se afastar e questionar padrões impostos pelos meios de comunicação de massa, aceitos de forma inconsciente pelos consumidores; ou dito em outras palavras, a *roupa de artista* tende a colocar em xeque valores e formas estandardizados pela moda.

Analisaremos nos capítulos a seguir algumas das principais ocorrências da *roupa de artista* em cada uma das classificações propostas na produção em artes visuais em meio ao modernismo e à produção contemporânea, dispensando atenção, sobretudo, a exemplos ocorridos na produção de países ocidentais, de um modo geral, e na produção brasileira, de um modo particular.



Risco

A roupa de artista por processos cooperativos com a moda



Figura 16: Kasimir Malevich. Projeto de traje suprematista, 1923

s.m. – Delineamento, traço feito a pena, a lápis ou com instrumento agudo. Traçado, esboço; representação da trama ou do desenho de um tecido ou bordado num papel quadriculado.

s.m. – (b. -lat. *Risicu, riscu*). Possibilidade de perigo; risco de morte; acontecimento eventual, incerto, cuja ocorrência não depende da vontade dos interessados.

Este setor é considerado, mundialmente, a fatia industrial de mais importância na confecção. O resultado da operação juntamente com o corte influenciará sensivelmente na qualidade e preço do produto final.

A) A Roupas de Artista por Processos Cooperativos com a Moda:

“A utilidade é inversamente proporcional ao status. Quanto mais inútil, mais valorizado é um objeto.”
Deyan Sudjic¹¹⁹

A *roupa de artista*, nas proposições estéticas do final do século XIX e início do século XX, apresentava como principal característica a de ser uma alternativa ao vestuário em voga até aquele momento. Criada a partir do trabalho de colaboração entre artistas e profissionais da moda e de design, prova de que criadores de moda sempre se relacionaram criativamente com artistas, desenvolvendo produtos ou mercadorias marcados pelo caráter artístico e de exclusividade, já que feitos em poucas unidades e comercializados de forma limitada. O caráter especial da *roupa de artista por processo cooperativo* se alicerça na valorização comercial da roupa, esta muitas vezes anunciada como criação para colecionadores e pessoas de espírito supostamente sofisticado, e por vezes, encomendadas sob medida.

Por esse processo, a *roupa de artista* se comportaria como criação estritamente comercial e preocupada com questões funcionais. O artista, em parceria com costureiros, designers e estilistas ou desenvolvendo todos esse papéis sozinho, pode realizar partes dos processos de confecção, elaborando grafismos para estampas ou trabalhando na concepção total do objeto de vestuário.

Podemos afirmar com base nas informações levantadas em nosso estudo que a *roupa de artista* por esse processo corresponde a uma etapa *heróica* inicial normalmente marcada pelo caráter de reformulação dos padrões e formas vigentes do vestuário. As experimentações nesse estágio foram imbuídas do interesse dos artistas em criar novos produtos que se mostrassem inventivos, sofisticados, higiênicos, práticos e ao mesmo tempo propusessem rupturas e fossem uma alternativa aos trajes por eles considerados anacrônicos e nocivos à saúde. Havia, além disso, o anseio por integrar a produção dos artistas ao cotidiano, algo em verdadeira consonância com os novos tempos que se assomavam na virada do século XIX para o século XX. A artisticidade da *roupa de artista* sob essa classificação está no uso de formas e materiais inovadores e na

¹¹⁹ SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010, p. 168.

cuidadosa confecção por procedimentos manuais, o que, entretanto, não é suficiente para anular sua funcionalidade.

Ainda que resultasse em roupas de formas incomuns, a função prática e a possibilidade de inserção desse vestuário no cotidiano não estava de todo comprometida. As roupas reformistas construídas no período da *belle époque* pelos artistas junto a profissionais do vestuário costumavam ser criações à frente de seu tempo, mas produtos pensados para o uso e consumo cotidiano, ainda que acabassem por se destinar a um grupo restrito e seletivo de pessoas, de espírito *avant garde*.

Não por acaso, os primeiros movimentos em torno de propostas de reformulação do vestuário nesta época surgiram em capitais distantes de Paris, o maior centro da moda na virada do século XIX para o XX. Londres e Viena figuravam entre as cidades em que se desenvolveram as primeiras discussões a favor de um vestuário moderno e que contestasse a dominação da alta-costura parisiense. Além dos já citado movimento *Arts and Crafts*, desenvolvido na Inglaterra, e do pioneirismo de Henry van de Velde, a Viena de fim de século era palco de calorosas transformações no âmbito social, nas artes e no design de produtos. Em 1901, de Velde proferiu uma palestra sobre *vestidos artísticos* nessa cidade. Foi após este contato inicial com artistas estrangeiros como Josef Hoffmann, Koloman Moser (1868-1918), Gustav Klimt e Alfred Roller (1864-1935), que estes passaram também a se preocupar com questões relativas às roupas.

A partir de então, em Viena, formaram-se ateliers de criação de produtos e de objetos de arte sob o espírito *art nouveau* como a *Kunstgewerbeschule Wiener* (*Escola de Artes e Ofícios de Viena*) e a *Wiener Werkstätte* (*Oficinas Vienenses*, fundada em 1901), os quais admitiam alunos do sexo feminino, que por sua vez desempenharam papel de relevo na implantação de *vestidos artísticos* ou de *roupas de artista* para mulheres na capital austríaca. Entre essas alunas estava Ditha Moser (1883-1969), que junto com seu marido, Koloman Moser, produziu trajes caracterizados por belos padrões e estampas. A figura 17, mostra Ditha Moser, costureira e designer exibindo, em tom desafiador, um dos vestidos artísticos criados pela *Wiener Werkstätte*.



Figura 17: Ditha Moser sentada com um vestido artístico, 1905.
Fonte: <http://www.neuegalerie.org/collection/artist-profiles/editha-moser>



Figura 18: Emilie Flöge e Gustav Klimt, c. 1910. Kunstmuseum Linz. Foto: autor desconhecido.
Fonte: BRANDSTÄTTER, Christian. **Klimt y la moda.** Madri: H Kliczkowski, s/d

Unindo pintura, escultura, arquitetura e artes aplicadas, o Wiener Werkstätte, criaria em 1913, seu departamento de moda. Gustav Klimt desenhara ali tecidos e vestidos de cortes sóbrios com o acréscimo de grafismos intensos compostos por

elementos geométricos, e inspirados em motivos vegetais. Emilie Flöge, companheira de Klimt e habilidosa diretora de um dos ateliers de alta-costura mais destacados de Viena na época (*Casa das Irmãs Flöge*), fundada em parceria com suas irmãs Pauline e Helena Flöge, teria supostamente trabalhado em parceria com o pintor austríaco na criação de túnicas de aspecto solto, que dispensavam o uso de espartilho.¹²⁰

Na verdade, o aspecto liberto conseguido nas linhas gerais desse tipo de vestuário era defendido por cientistas e sufragistas que viam a necessidade de trajés funcionais e mais higiênicos e que ao mesmo tempo pudessem fazer voz aos ditames parisienses em termos de moda. Mais funcional do que estético, as primeiras roupas reformistas, no entanto, eram chamadas, por seu aspecto descuidado, de *vestidos anti-moda*, *vestidos pessoais* e, por fim, de *sacos de batatas* ou de *sacos reformistas*. Empenhados na intenção de tornar este vestuário algo mais atraente, artistas simpaticizantes do *art nouveau* (*Jugendstil*) promoveram melhoramentos estéticos em suas formas com base num ideal de retorno à natureza e de vida simples, inspirados em temas orientais e medievais, o que tornaram tais criações o último grito da moda vienense.¹²¹

Na Itália, com a eclosão da I Guerra Mundial na primeira década do século XX, enquanto artistas mais radicais ligados ao Futurismo exaltavam a ideia de progresso, e de valorização da máquina, da guerra e da destruição de valores do passado, refutando instituições como os museus e o culto à beleza e, no campo do vestuário, propunham formas esdrúxulas e lúdicas de trajés, os quais tinham a função de “reposicionar o indivíduo no espaço urbano favorecendo a comunicação entre os cidadãos,”¹²² outros artistas, simpáticos à inovação, pensavam o vestuário em termos funcionais, muitos deles reunidos em torno da *Casa d’Arte Futurista*, atelier onde artistas como Enrico Prampolini (1894-1956), Vittorio Corona (1901-1966), Fortunato Depero (1892-1960), Leandra Angelucci-Cominazzini (1890-1981), Mario Guido Dal Monte (1906-1990) e Ernesto Michahelles (1893-1959) criavam projetos para roupas e objetos funcionais e decorativos por meio de procedimentos artesanais.

Ernesto Michahelles (dito Thayaht), partiu para Paris em 1918, onde trabalhou para a famosa *Maison* de Madeleine Vionnet, para a qual o artista criara o logotipo. A

¹²⁰ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista – o vestuário na obra de arte**, p. 33.

¹²¹ BRANDSTÄTTER, Christian. **Klimt y la moda**. Tradução: Pía Minchot. Madri: H Kliczkowski, s/d, p. 78.

¹²² MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. Tradução: Vera Sílvia Magalhães Albuquerque Maranhão. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 6.

experiência com moda na França impulsionou Thayaht a criar, em 1919, a *Tuta*, uma espécie de *macacão* (*overall*) que se pretendia elegante e funcionalmente adequado a todas as ocasiões em tempos difíceis. Um artigo unissex, com corte adaptado à anatomia, fácil de fazer, econômico e higiênico. Eram os tempos da I Guerra Mundial e Thayaht criara sua *Tuta* com a intenção de divulgar um traje padronizado, marcado pela praticidade e pela racionalidade de suas linhas; pela economia de materiais em tempos de escassez, e para isso chegou a publicar os procedimentos de construção da *Tuta* (figura 09, página 74) no jornal *italiano La Nazione*, em 1919.



Figura 19: **Thayaht** com *Tuta* de frente. Foto: P. Salvini, 1919.

Com o mesmo objetivo de criar um vestuário prático e de caráter uniformizado e fácil de se inserir no seio das massas e no dia-a-dia das grandes cidades, encontramos as proposições dos artistas construtivistas na Rússia pós-revolução de 1917. Alexander Rodchenko (1891-1956), um dos maiores entusiasta da revolução leninista, criava peças de vestuário junto com Nadejda Lamanova (1861-1941), renomada estilista aristocrática que toma a iniciativa nesse sentido com a organização dos *Ateliês do Vestuário Moderno*, espaços em que desenvolve atividades teóricas e práticas para a obtenção de

“formas ao mesmo tempo simples e elegantes, roupas convenientes ao novo modo de vida”¹²³.

Ambos passariam a vestir e produzir o que eles chamariam de “macacão produtivista”, um uniforme civil, fruto do ideal de igualitarismo com base no comunismo social obtido através de práticas industriais que renunciariam muitos dos procedimentos adotados nos processos de produção de roupas comuns hoje no design atual, como o *prêt-à-porter*, por exemplo.

Além de Rodchenko, diversos artistas russos contribuíram para a revisão de aspectos do vestuário junto a profissionais da moda como Lamanova e Natalia Gontcharova (1881-1962), que por sua vez criava desenhos de roupas para balés russos. Em 1924, Varvara Stepanova (1894-1958) e Liubov Popova (1889-1924) tomam a frente de uma antiga fábrica de tecidos de algodão estampado, almejando controlar as etapas de produção e de comercialização de seus produtos têxteis em nome do Estado.

No entanto, é Sonia Delaunay Terk (1885-1979) que desenvolverá com pleno sucesso a *roupa de artista* como produto comercial, juntando na mesma profissional a artista e a estilista que cria formas inovadoras em inúmeros suportes, fazendo uso desenvolto das potencialidades do vestuário. Desde o momento em que essa artista de origem ucraniana se instala em Paris, em 1905, passari a organizar saraus das vanguardas russas na capital francesa e se interessaria pelo estudo da luz e da cor em seus trabalhos, elaborando cenários para teatro, ilustração de livros, tapeçarias e objetos de arte e trajes incomuns e ricamente coloridos, almejando transmitir em suas formas sensação de movimento e ritmo pelo uso de cores intensas dispostas em relações de contrastes simultâneos.

Em 1915, Sonia Delaunay criará o *Atelier Simultané*, mantido sob sua direção até 1935 e criará estampas para tecidos com base em suas pinturas de vanguarda, os quais eram aplicados em interiores de casas, lojas e carros, além de bordados e na confecção de elementos de figurino para o cotidiano, para balés e para o cinema. Suas invenções *sartoriais*, com suas linhas e cores revolucionárias eram aceitas frequentemente como tendência na moda parisiense e “conviviam pacificamente com a alta costura francesa”, como observa Costa.¹²⁴ Em parceria com artistas e escritores como Tristan Tzara e Iliazd (1894-1975), criando padrões de tecidos para o que a artista

¹²³ Idem, p. 7.

¹²⁴ Ibidem., P. 39.

denominava de *vestidos-poemas*, compostos a partir de tecidos estampados com números, letras e textos.



Figura 20: **Sonia Delaunay**, *criações têxteis e roupas*, 1930

Sonia Delaunay, casada com o pintor cubista Robert Delaunay (1885-1941), realizara suas primeiras obras têxteis “simultâneas”, com a bricolagem de motivos geométricos a partir de 1911, a que ela denominava de *vestidos simultâneos*. Criando inúmeros padrões de tecidos e desenhos de roupas (*figura 06*, página 49 e *figura 20*), Sonia Delaunay garantirá dinheiro comercializando suas criações em Paris, entre 1921 e, e em cidades como o Rio de Janeiro, para onde exportava algumas de suas criações, vendidas na *Casa Aladim*, e chegando a criar fantasias para o carnaval carioca, em 1928.¹²⁵

Já nos referimos às inovações criadas por Elsa Schiaparelli junto aos surrealistas no campo do vestuário e de como tais criações foram absorvidas pela moda à época.¹²⁶ Schiaparelli, dos estilistas de seu tempo, foi a que melhor encarnou o espírito de vanguarda presente nos movimentos e agrupamentos artísticos. Czerwinski¹²⁷ observa que muitos de seus colegas de trabalho contemporâneos seus a descreviam de modo sarcástico, como uma artista que fazia vestidos, embora o autor reitere que o que Elsa

¹²⁵ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/EDUSP, 2009, p. 38.

¹²⁶ Tema abordado no segundo capítulo deste volume, *Modelagem*.

¹²⁷ CZERWINSKI, Michael. **Cinquenta vestidos que mudaram o mundo**. Desing Museum. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 18.

Schiaparelli tenha feito de fato fora promover o “quebrar as barreiras entre arte e moda.”¹²⁸

O espírito surrealista perdurará na cultura européia até a década de 1950, conferindo onirismo e *nonsense* à moda e chocando a burguesia. Man Ray se destacará na fotografia para revistas e propagandas de moda; Salvador Dalí, aceito no grupo surrealista francês desde 1928, vai desenvolver uma profícua correspondência artística com Schiaparelli, que em muito alimentará a ânsia de escândalo publicitário tão caro aos dois, e sobretudo a Dalí. A partir de 1936, o artista espanhol oferecerá à costureira desenhos de vestidos, acessórios e projetos para vitrines, muitos desses fazendo referência direta a seus próprios trabalhos (figura 12, página. 77), o que ajudará a promover suas criações como artista.

As propostas de Dalí para o vestuário possuem, na verdade, características que, dependendo do trabalho em análise, pode aceitar, e às vezes, ao mesmo tempo, às três classificações de *roupa de artista* que propomos neste estudo. Quando esse artista desenvolve peças de vestuário em parceria com Schiaparelli resultam na maior parte das vezes como *roupas de artista por processos colaborativos*, embora algumas dessas criações resultem em formas tão extravagantes que as qualificariam perfeitamente na classificação de *roupa de artista real* (a qual trataremos no capítulo 6 deste estudo).

Contudo, quando Dalí faz uso de elementos já prontos e desloca-os para o contexto de seus trabalhos e performances, consumam-se *roupas de artista por processos de caráter apropriativo*, como certa vez em que apareceu à Exposição Surrealista Internacional, em Londres, em 1936, vestido num escafandro para apresentar uma conferência para cerca de 300 pessoas, vestido de mergulhador talvez com a intenção de remeter o público “à imersão no inconsciente defendida pelo surrealismo.”¹²⁹

Ao fazer essa conferência, Dalí quase morreu asfixiado, se não fosse a intervenção de algumas pessoas. O capacete emperrou e foi preciso tirá-lo a marteladas. Margarita Perera Rodríguez¹³⁰ descreve que quando finalmente conseguiram tirar o capacete de escafandro da cabeça de Dalí “o público aplaudiu de forma efusiva a

¹²⁸ Idem., p. 18.

¹²⁹ RODRÍGUEZ, Margarita Perera. **Dalí**. Coleção Gênios da Arte. Barueri: Girassol; Madri: Susaeta Ediciones, 2007.

¹³⁰ Idem. p. 67.

‘perfeita montagem de mimodrama daliniano’. A conferência, que, com Dalí vestido de mergulhador, começou como uma performance, quase acabou em um *happening*.”¹³¹



Figura 21: Salvador Dalí em traje de mergulho, Exposição Surrealista Internacional, Londres, 1936



Figura 22: À esquerda, Elsa Schiaparelli, Vestido-Lagosta, 1937



Figura 23: À direita, Salvador Dalí, paletó de smoking afrodisiaco, 1936

¹³¹ Ibidem.

A *figura 23* mostra um paletó desenvolvido por Dalí em 1936 (*Paletó de Smoking Afrodisíaco*) em parceria com Schiaparelli para acompanhar o *Vestido-Lagosta*, um belo vestido branco em quase tudo realizado em concordância com as tendências da época, não fosse a escandalosa figura de uma imensa lagosta vermelha disposta ao longo da parte inferior do vestido ornamentado ainda com desenhos verdes de ramos de salsa, desenvolvidos por Dalí.

O paletó, composto para formar o *look* masculino desse traje para noite, possuía inúmeros copos transparentes cheios de bebida pendurados pela superfície do tecido preto. O líquido disposto nos copos quebrava a monotonia do conjunto de camisa branca, gravata e terno pretos que era arrematado por um sutiã, pendurado à frente do abdômen, sobre a gravata. E podem ser considerados, o vestido e o paletó em questão, pela ousadia de suas proposições, tanto como *roupas de artista* obtidas *por processo colaborativo* como *roupas de artista reais*, com base nas características essenciais do que seja a *roupa de artista* sob esta classificação.

Após a eclosão dos processos de confecção *prêt-à-porter*, a popularização da moda ocorrerá nos anos 1960 e os diálogos entre artistas e estilistas se intensificam. “Se por um lado tornou-se urgente para os jovens estilistas dos anos 60 criar em sintonia com a arte contemporânea (Yves Saint Laurent e sua coleção *Pop* de 1966), os artistas pop também se apropriam das imagens da moda.”¹³²

A Pop Art traz o retorno à figuração nas artes visuais após um excessivo interesse do mercado anteriormente por composições abstratas de matriz geométrica e expressionistas (*expressionismo abstrato*). Apropriando-se de aspectos de peças publicitárias, de fotografias de jornais e moda, além de ícones das histórias em quadrinhos, da televisão, do cinema e da música pop, o movimento *da Pop Art*, surgido na Inglaterra no fim da década de 1950, ganhará solo fértil nos Estados Unidos, onde artistas como Claes Oldenburg (1929), Jim Dine (1935), James Rosenquist (1933), Tom Wesselmann (1931), “expõem ironicamente os objetos de consumo comuns”¹³³.

Andy Warhol (1928-1987), famoso e multifacetado artista pop, reunia em si as habilidades de design gráfico, pintor, editor, escritor, fotógrafo, vitrinista, produtor de TV e personalidade pública, sempre atento a formas de se fazer notícia nos meios de comunicação, geralmente deixando de forma habilidosa misturar aspectos de sua vida privada a de sua vida como celebridade e ícone *pop*.

¹³² MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 12.

¹³³ Idem, p. 12.

Warhol não vislumbrava limites entre as artes visuais, a publicidade e a moda, transitando de forma extravagante em cada uma dessas áreas, hibridizando-as. Após transformar embalagens de sopa e sabão em pó em obras de arte, cobrando por elas preços exorbitantes em comparação aos produtos presentes nos supermercados, logo o artista desenvolveria o que ele denominou de *slogan dresses*¹³⁴, vestidos estampados com imagens de produtos e ícones da cultura *pop* ou com elementos de suas séries artísticas como *Flowers* (Flores) ou *Disasters* (Desastres), *Banana e Fragile*.

É famoso (e hoje, item de colecionar) o vestido Campbell's, encomendado a Warhol pela própria empresa de sopas enlatadas. Tais vestidos eram feitos em papel serigrafado, uma prática efêmera que se tornou corrente nos anos 1960. Criada pela empresa Scott Paper Company, a maior fabricante mundial de papel higiênico, que para demonstrar os avanços nos processos de produção desse produto lançou como parte de uma campanha de *marketing* roupas descartáveis feitas de papel (80% celulose e 20% algodão), que fizeram, curiosamente, muito sucesso na alta-costura mundial. Czerwinski, descreve esse produto muito utilizado na época de seu lançamento para confeccionar vestidos:

O vestido feito com o tecido de papel da Scott, chamado Dura-Weve, originalmente destinado a produtos médicos, como lençóis e roupas de proteção. Seu aspecto disforme era irrelevante, pois o que ele representava era uma oportunidade de consumo rápido e barato. Para surpresa de todos, dezenas de milhares de vestidos de papel foram vendidos. Uma tendência passageira, que nasceu e se espalhou rapidamente, saindo dos supermercados dos Estados Unidos e indo parar na Carnaby Street, em Londres. Assim, como talheres de plástico, você o usava e depois jogava fora.¹³⁵

¹³⁴ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009, p. 55.

¹³⁵ CZERWINSKI, Michael. **Cinqüenta vestidos que mudaram o mundo**. Desing Museum. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 44.



Figura 24: À esquerda, **Andy Warhol**, *The Campbells Soup Paper Dress* 1960
Figura 25: À direita, **Andy Warhol**, *Vestidos compósitos*, 1975. Fundação Andy Warhol

Além dos *slogan dresses*, Andy Warhol criou, em 1975, para a exposição *Fashion as Fantasy*, em Nova York, o que ele denominaria de *vestidos compósitos* (figura 25), trajés produzidos a partir de pedaços de vestidos de grandes estilistas, como Yves Saint-Laurent, Valentino, Halston, Oscar de La Renta, dentre outros, os quais eram retalhados e misturados pra compor novos modelos, numa ação que denotava o pouco-caso que o artista fazia em relação ao status comercial dessas marcas.

A partir do procedimento e concepção de suas telas cortadas, o artista italiano Lucio Fontana (1899-1968) desenvolveu em 1946 o *Manifesto Espacial*, em que postula a fuga da prisão da superfície plana na pintura e na escultura por meio de cortes e buracos feitos no plano de suas obras, pressuposto que o artista levará fielmente até o fim de sua vida e para as experiências que tivera no campo da moda, como nos vestidos que desenvolveu em colaboração com a estilista Bruna Bini no início dos anos 60 para ‘Modelli-Forme-Idee’, um desfile de *roupas de artista* para mulheres patrocinado pela grife milanesa do qual participaram outros artistas italianos como Enrico Baj (1924 – 2003), Lucio Del Pezzo (1933) e Arnaldo Pomodor (1926).



Figura 26: **Lucio Fontana**, vestidos, 1961.

Tornaram-se míticos os trajes desenvolvidos por Fontana para esse evento. Atuando na fronteira entre o dentro e o fora, “entre tecido e pele, entre vestuário e nudez”,¹³⁶ ele desenvolveu a série de vestidos curtos e longos para serem usados sem roupa de baixo. Utilizando tons monocromáticos e superfícies lisas, suas criações eram marcadas por inúmeras incisões operadas em roupas da *maison*, incisões que denunciavam parte da pele e do corpo das modelos que desfilassem ou que consumissem tais roupas.

Keith Haring (1958-1990), artista norte-americano, que estudou na School for Visual Arts, onde foi aluno do artista conceitual Joseph Kosuth, não conseguia pensar sua produção em arte apartada da vida real. Inspirado em elementos da cultura de rua como o *hip hop* e o grafite e objetivando integrar suas criações ao meio urbano, ele compunha enormes painéis a giz em espaços públicos, a partir de fortes grafismos com figuras humanas estilizadas, inspiradas também em histórias em quadrinhos.

Além da inserção de seus trabalhos nas ruas e de exposições realizadas em galerias de arte, uma maneira encontrada pelo artista para divulgar sua produção foi a criação de sua própria loja em 1986, chamada *Pop Shop*. Nela, Haring vendia suas criações na forma de quadros, chaveiros, relógios e camisetas, em que seus personagens,

¹³⁶ MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 12.

feitos com traços grossos, simples e em cores vibrantes, expressavam seus conceitos sobre sexo, amor, liberdade e paz, dentre outros temas ligados à atualidade e à vida nos grandes centros urbanos (*figura 27*).

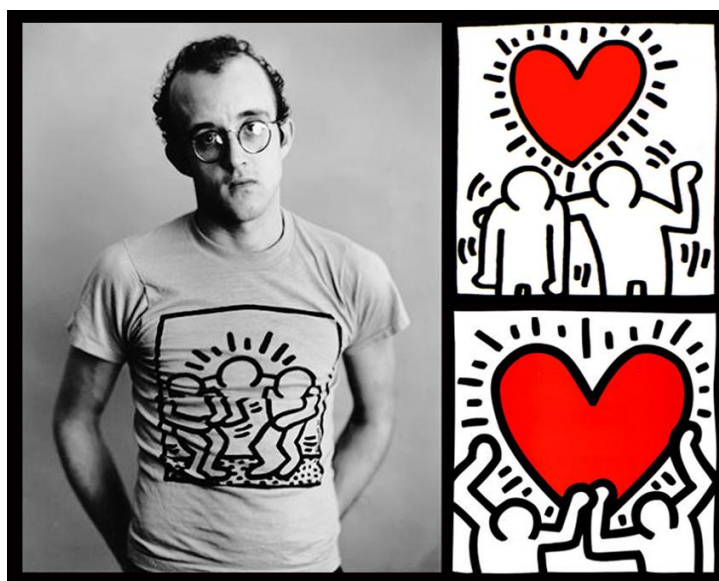


Figura 27: Keith Haring, T-shirt, s/d.

Como casos exemplares de *roupas de artista por processos colaborativos* no Brasil, podemos destacar as experiências desenvolvidas pela Companhia Química Rhodia Brasileira na década de 1960. A Rhodia, entre 1958 e 1968, detém exclusividade das patentes para a produção de tecidos com fibras sintéticas no país, com base em poliéster (nova matéria-prima que logo atinge com sucesso o mercado consumidor brasileiro), promovendo verdadeiro furor no mercado nacional por permitir o barateamento no preço final dos produtos e, assim, a democratização do vestuário.

Como forma de introduzir o novo material na moda brasileira, a Rhodia fez uso de agressivos recursos publicitários com a finalidade também de se promover no exterior como a grande empresa responsável pela criação da moda nacional.¹³⁷ Tal tarefa, desempenhada por uma agência de propaganda foi cumprida com a inserção de artistas plásticos brasileiros que juntos a estilistas e costureiros confeccionaram estampas para esses tecidos e por vezes até modelos de roupas.

Nomes como Alfredo Volpi (1896-1988), Antonio Bandeira (1922-1967), Manabu Mabe (1924-1997), Darel (1924), Iberê Camargo (1914-1994), Tomie Ohtake

¹³⁷ BONADIO, Maria Claudia. A 'revolução no vestuário': publicidade de moda, nacionalismo e crescimento industrial no Brasil dos anos 1960. Disponível em <http://revistas.ucg.br/index.php/mosaico/article/viewFile/785/602>

(1913), Willys de Castro (1926-1988), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Nelson Leirner (1932) e Tomoshige Kusuno (1935), dentre tantos outros, criaram motivos exclusivos para a Rhodia, os quais eram usados em roupas desenvolvidas em colaboração com estilistas como Alceu Penna (1915-1980), Cyro del Nero (1931-2010), Dener (1937-1978) e Rui Spohr (1929), apresentadas ao público por meio de desfiles e em revistas como a *Manchete* e o *Cruzeiro*.

Aspectos da cultura brasileira, como temas inspirados da natureza tropical, no cangaço, em elementos afro-brasileiros e no futebol, a partir de grafismos demasiadamente coloridos, além de motivos baseados em movimentos artísticos em voga na época como a *Pop* e a *Optical Art*, o *Concretismo* e a *Abstração Informal*, conferiam forte valor cultural a esses produtos, hoje guardados no acervo do Museu de Arte de São Paulo, uma vez que essas roupas não eram comercializadas.¹³⁸

Numa era marcada por grande efervescência, conduzida pelo Tropicalismo e sua verdadeira revolução cultural na música, no cinema, na literatura, nas artes visuais e na moda brasileira em meio à eclosão do golpe militar de 1964, vai promover hibridismos com base em aspectos das culturas latino-americanas, europeus e norte-americanos e propagar a liberdade de criação como forma de gerar o novo, como modo de combater a forte pressão da censura e da perseguição política que assolava o país durante a ditadura militar no Brasil e em outros países latino-americanos.

¹³⁸ Idem.



Figura 28: **Coleção da Rhodia**, 1960. Foto: Divulgação.

Sempre Gostei de Bagunça, desfile/performance apresentado pelo artista pernambucano Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, Tunga (1952), em colaboração com a grife M. Officer (ou seria o contrário?) em meio ao Morumbi Fashion, em fevereiro de 1997, teve como propósito, segundo o artista, “olhar a arte no mundo da moda.”¹³⁹ Nele, dez modelos usando calça jeans vermelha e top de tricô desfilavam com um osso e um bastonete fluorescente amarrados em uma de suas pernas. Puxando o fio que formava o top, cada moça desfiava roupa da outra até que ficassem com os seios à mostra. De dentro de suas bolsas vermelhas, elas tiravam uma matéria branca e pegajosa que era misturada a outro líquido contido nos bastonetes.

¹³⁹ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004, p. 66.



Figura 29: **Tunga**, *Sempre Gostei de Bagunça*. Desfile/performance para a grife M. Officer, 1997.

Assim como Tunga, diversos artistas contribuem hoje para os desfiles e eventos de moda, criando roupas em parceria com profissionais da moda ou pensando em conceitos e soluções visuais para desfiles e ensaios fotográficos, aspectos estes que, contudo, não nos interessam aqui abordar.

Os casos aqui emblemáticos e a que tivemos acesso em nosso percurso de estudo ilustram algumas possibilidades de *roupas de artista* por processos de colaboração com a moda. Muitos outros exemplos poderiam ser coligidos, sobretudo, em relação à produção brasileira, porém longe de pretendermos o esgotar do assunto, já que nosso intento não é propriamente o de desenvolver uma história do vestuário na arte com base em cada uma das três categorias que propomos, mas sim ilustrá-las a partir dos exemplos fundamentais encontrados nos livros que tivemos por referencial teórico.



marcação

A roupa de artista por processos apropriativos



Figura 30: Guerra De La Paz. Pietá, 2009.

s. f. – Ato ou efeito de marcar.

v. tr. – Pôr marca em. Assinalar, notar. Fixar, determinar. Indicar. Enodoar. Bordar marcas em roupa. Contar os pontos (no jogo). *Mar.* Determinar a direção! em relação ao navio. Indicar, numa coreografia, as evoluções a fazer (em quadrilha, contradança, etc.). Distinguir-se, sobressair; ter grande importância.

marcar passo: fazer com os pés o movimento do passo mas sem mudar de lugar.

marcar um adversário: vigiá-lo de perto.

As marcações de piques, identificações feita par o processamento na costura, numerações, furos e observações com ênfase em detalhes poucos visíveis.

marcacao

b) A roupa de Artista por Processos Apropriativos

“Será arte tudo o que eu disser que é arte.”

Marcel Duchamp

A prática de apropriação de coisas e de objetos reais pelas artes visuais é um fenômeno do século XX inserido como vocabulário e como procedimento artístico a partir dos experimentos de Marcel Duchamp nos primeiros decênios desse século, com a invenção dos *ready mades*. Escolher um objeto comum e transferi-lo a outro contexto, o qual subverterá ou sublinhará seus sentidos precedentes será uma prática corriqueira nas artes desde então. Ao longo desse século e deste século XXI que se inicia, portas-garrafa, urinóis, pás, gaiolas com cubinhos de mármore, bancos com garfos e rodas de bicicletas, cadeiras, geladeiras, pedras, arames, animais empalhados ou mergulhados em formol, merda de artista enlatada, latas e embalagens de produtos, e uma miríade de outros tantos objetos, entraram pela porta da frente nas principais e mais respeitáveis instituições do mundo artístico, em se tratando da produção visual: os museus e galerias de arte. Nesse sentido, não causa espanto que dentre esses objetos, peças de vestuário e elementos que remetem ao universo da moda tenham se tornado uma presença constante em exposições e eventos de arte nesse ínterim.

A *roupa de artista por procedimento apropriativo* parte do princípio da transmutação simbólica dos objetos de uso cotidiano, antes marcados pelas convenções de funções e significados, tratados quando de sua apropriação como elementos no campo da arte, como um objeto deslocado, ressemantizado pela sua simples inserção em um novo lugar e contexto. *Lugar e contexto* específicos criados pela arte para os objetos do cotidiano, como Arthur Danto observa ao falar do “mito do distanciamento psicológico” em George Dickie¹⁴⁰.

Para Dickie (um autor influente nos Estados Unidos, ligado à teoria institucional da arte), nos diz Danto, o que nos permite não intervir numa cena em meio a um espetáculo teatral, o que, enfim, permite que saibamos que determinada situação encenada não está “acontecendo de verdade”¹⁴¹, se deve ao fato de que, em tese, conhecemos as convenções utilizadas no teatro de forma suficiente para que não

¹⁴⁰ DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 61.

¹⁴¹ Idem.

possamos confundir ficção, espaço cenográfico e vida real, e o fato de estarmos vislumbrando uma determinada ação num dado espaço teatral nos prepara para que não tomamos o que se passa ali como algo real. Danto nota que o espaço da arte é similar ao uso de aspas na linguagem escrita, que esta tende a neutralizar, isolar, o que se diz, criando uma espécie de zona de conforto, por assim dizer, entre o mundo real e o mundo ilusório das artes.

O perímetro convencional do teatro desempenha, portanto, uma função análoga às das aspas, que servem para isolar o que estiver entre elas do discurso coloquial normal, neutralizando seu conteúdo em relação às atitudes que seriam apropriadas à mesma frase se ele fosse afirmado em vez de meramente citado. A pessoa que faz a citação não tem responsabilidade sobre as palavras que ali diz ou escreve – no ato da citação as palavras não são dela (se bem que a pessoa pode citar a si mesma, mas esse é um ato lingüístico de ordem distinta daquela de uma simples repetição de suas próprias palavras). Características semelhantes encontram-se em todo o campo da arte: as molduras dos quadros ou as vitrines de uma exposição são suficientes, como os palcos, para informar as pessoas familiarizadas com as convenções implicadas que elas não devem reagir ao que está delimitado como se fosse realidade. Os artistas se valem das convenções justamente para esse fim, e se às vezes as transgridem é porque desejam provocar ilusões ou criar uma sensação de continuidade entre a arte e a vida.¹⁴²

A recorrência desses processos de apropriação e de deslocamento, observada, no caso de roupas já confeccionadas pela indústria e de uso cotidiano, nas artes moderna e contemporânea a partir de Duchamp, se intensifica sobretudo na década de 1960, tornando a *roupa de artista por processo apropriativo* uma das categorias que mais se aproxima do conceito de *ready made* e um dos procedimentos mais comuns na arte contemporânea.

“Ver uma obra sem saber que ela é arte é como ter a experiência da matéria impressa antes de aprender a ler; vê-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado”¹⁴³, é o que postula Danto sobre o significado dos elementos dentro de composições em arte.

De tão recorrente que é, na grande maioria dos casos, a *roupa de artista por processos apropriativos* tende a ser completamente desprezada ou despercebida pelo público. Quase como um objeto de cena, posto como parte integrante da obra, implantada em instalações, em performances e happenings registrados em fotografias e vídeos ou quando surge como objeto autônomo, a *roupa de artista* por tal processo faz a arte assimilar roupas de uso comum como obras, o que ocorre pela subversão semântica

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 189.

e/ou anulação mesma de suas funções pela entrada nos espaços, convenções e intencionalidades da arte.

Formalmente o artista pouco interfere nesses objetos. A parcela de criação do artista em relação aos ready mades se restringe aos atos da escolha, da seleção e da instalação nesse novo contexto. E ainda que o objeto roupa seja construído a partir de um modelo especificamente criado ou encomendado pelo artista, a partir de um projeto formal; se a roupa possui em termos formais uma constituição que pouco foge dos padrões e convenções em voga ou que estiveram na moda um dia, ela continua tendo sua inserção propiciada por processos apropriativos. A roupa como elemento apropriado se insere em determinadas propostas de trabalhos de arte carregada de valores, sentidos e intenções *a priori*.



Figura 31: Marcel Duchamp jogando xadrez com uma modelo nua, a escritora Eve Babitz. Um jogo de xadrez no Pasadena Art Museum, 1963. Foto: Julian Wasser

A *figura 31* mostra Marcel Duchamp disputando uma partida de xadrez com Eve Babitz, uma jovem modelo que está completamente nua na ocasião, meditativa e absorta no jogo em meio à sala de exposição do Pasadena Art Museum, em 1963, na abertura da primeira grande exposição retrospectiva da obra de Marcel Duchamp. A alva nudez da mulher contrasta com o respeitoso terno preto usado pelo velho artista francês, que segue meditativo e absorto no seu próprio jogo. Poderíamos perguntar diante do

conjunto de elementos que vemos nessa cena: O que está em jogo nessa partida? Que rainha se objetiva ganhar, afinal?

A nudez e a roupa, assim como o tabuleiro de xadrez, a mesa, as cadeiras inseridos na sala de exposição trazem um efeito de estranhamento ao espectador, ao mesmo tempo em que indica a este a possibilidade de construção de um discurso possível, por mais insólito que seja. “O celibatário manobrando a sua *máquina erótica* que desnudou *La Mariée*, o seu modelo”,¹⁴⁴ poderia ser uma dessas interpretações.

Duchamp dedicou boa parte de sua vida ao xadrez e, na verdade, mais a este esporte do que à sua arte, atuando como jogador profissional por vários anos. Suas descobertas no campo artístico, entretanto, o tornaram um verdadeiro divisor de águas na produção moderna e contemporânea em artes.

O traje que ele usa nesta fotografia poderia ter sido qualquer outro traje, uma bermuda com camiseta regata, chinelas de dedo e um boné, por exemplo, o que daria ao espectador que visse o artista sentado diante de um tabuleiro de xadrez um aspecto de veranista ou de um indivíduo em trajes de passeio num fim de semana ensolarado. O terno de cor preta, entretanto, remete a uma ideia de respeito, de seriedade, confere um sentido totalmente diferente. Duchamp aqui é um homem que se quer íntegro, diferentemente do artista sob os trajes de Belle Haleine ou de Rose Sélavy, seus famosos pseudônimos femininos.

Rose Sélavy foi apresentada ao público durante a Exposição Surrealista Internacional de 1938, na forma de um manequim vestido com paletó e chapéu, as pernas expostas, em meio a um corredor cheio de manequins surrealistas que conduzia ao saguão principal, onde havia uma instalação. Como uma tentativa de mudar de identidade, de viver sob a pele de outra pessoa, o artista optou por algo mais dramático que era a possibilidade de explorar como seria viver como uma mulher, aliás, uma glamorosa mulher, pelo que podemos depreender das imagens que o fotógrafo Man Ray fizera de Duchamp como Sélavy, em 1921 (figura 32 e 33).

¹⁴⁴ MIRANDA, Luis Carlos. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11681>



Figura 32: Marcel Duchamp vestido de Rose Sèlavy, 1920-1921. Fotografia: Man Ray.

Figura 33: Marcel Duchamp, Rose Sèlavy, manequim na Exposição Surrealista Internacional, 1938

A *roupa de artista por processo apropriativo* está na base dos procedimentos adotados por Michelangelo Pistoletto na construção da *Vênus dos Trapos* (figura 03, página 24), de 1971. Nessa instalação/escultura, já abordada no primeiro capítulo deste estudo, o artista se apropria de roupas prontas, comuns, envelhecidas, de vários modelos, estampas, texturas e cores, dispostas numerosamente numa pilha contígua a uma parede. Diante da parede e do monte de roupas, uma estátua representando a deusa Vênus, está posicionada de costas para o espectador, como se se precipitasse sobre o monte de trapos na busca inútil por uma roupa mais ou menos adequada a cobrir sua nudez.

Do mesmo modo, é no processo de apropriação que se embasa o artista Joseph Kosuth para dar forma a seu trabalho conceitual a partir da ideia de um casaco em *Coats*, de 1966 (figura 15, página 100).

Apropriar-se não só das roupas mas da maneira como a sociedade percebe o universo feminino tem sido a matéria de base do trabalho de Cindy Sherman (1954). Fascinada pelo imediatismo da imagem fotográfica e cinematográfica e pelo poder de transformação que recursos como o vestuário, a maquiagem e os acessórios possibilitam sobre o próprio corpo, a artista resolveu fazer uso desses elementos para compor seus

trabalhos, a partir de personagens femininos elaborados com base em estereótipos sobre a mulher na sociedade moderna.

Sherman é a própria modelo e atriz de suas fotografias e filmes, além de ser sua maquiadora, cenografista e iluminadora, montando situações no estúdio com o uso de manequins, próteses e de elementos que acrescentam às suas personagens e situações um aspecto de artificialidade (*fake*). Mulheres sensuais, personagens que nunca existiram de filmes *noir* ou de terror, *fashionistas*, figuras de pinturas históricas; bizarrices envolvendo sexo e a coisificação da mulher; mulheres comuns e excêntricas, em estados e situações diversas como jovens, velhas, negras, brancas, gays, heterossexuais, ricas e pobres, aparecem em suas fotos quase sempre com um ar de decadência e vazio criadas em séries desde a década de 1970. A partir de 1990, a artista critica o uso de recursos para manipular a figura feminina como a inserção de silicones, e ferramentas de edição de imagens como o Photoshop, por exemplo.



Figura 34 e 35: **Cindy Sherman**, *Untitled (Woman in Sun Dres)*, 2003. Coleção Particular

Entre os anos 1980 e 1990, Sherman trabalhou em peças publicitárias para estilistas e grifes de moda famosos, como as que desenvolveu para Rei Kawakubo (1942) da *Comme des Garçons* e Paul Gaultier (1952), o que lhe permitiu repercussão internacional para seu trabalho. As figuras 34 e 45 mostram dois de seus trabalhos recentes, nos quais Sherman surge como uma mulher bronzeada, algo meio “perua”, em trajes de verão. Nesse caso e no de tantas outras fotografias da artista, a roupa é apropriada para construir e simular identidades e, nesse exemplar específico, é curioso

perceber como a artista simula efeitos de computação gráfica por meio de maquiagem que sugere corrigir certos erros ou sublinhar certos excessos.

Os trabalhos de Cindy Sherman não são auto-retratos. Ao que parece, a artista pouco se deixa revelar em suas fotografias, adotando geralmente características de individualidades afastadas de sua própria persona como forma de “fazer as pessoas reconhecerem alguma coisa delas mesmas, e não minhas”, como afirma a própria artista.¹⁴⁵



Figura 36: Guerra de La Paz, Eden, 2003

Os artistas cubanos radicados nos Estados Unidos Alain Guerra (1968) e Neraldo de la Paz (1955) formaram o duo Guerra de La Paz desde 1996. No trabalho da dupla, as roupas são inseridas como material volumétrico e de coloração em instalações e construções escultóricas feitas com peças usadas, encontradas em lixões e geralmente tingidas pelos artistas. Temas como a degradação ambiental e os conflitos mundiais estão na pauta de suas obras além da mensagem incutida contra os excessos do consumo em tempos de globalização. Utilizando roupas de todos os tipos, agasalhos, vestidos, calças e blusas, Guerra de La Paz cria bombas atômicas, bonecos, arco-íris, plantas e animais com suas qualidades de cor e de textura.

¹⁴⁵ STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 191.



Figura 37: Jared Charzewski. Scarp (detalhe), instalação, 2008, Instituto de Arte Contemporânea de Halsey. Foto: Divulgação

Procedimentos semelhantes são adotados por artistas como Jarod Charzewski (1970) e Derick Melander (1964), que produzem instalações a partir do procedimento de organização das roupas por cor. Melander, por exemplo, estrutura suas enormes estruturas geométricas com roupas escolhidas pelo valor colorístico, cuidadosamente dobradas e empilhadas num total de peças que chega a causar espanto nos espectadores. Para construir *The Ocean is the Underlying Basis for Every Wave* (título que em português poderia ser traduzido para algo como “O oceano é a base subjacente para cada onda”), uma instalação apresentada em 2008, foram empregadas mais de 2.900 peças de roupas (*figura 38*).



Figura 38: **Derick Melander**. *The Ocean is the Underlying Basis for Every Wave*. Instalação, 2008.

“A roupa faz o homem.” Esse é o título em português de um projeto desenvolvido pela dupla estadunidense The Art Guy, formada desde 1983 por Michael Galbreth (1956) e Jack Massing (1959). *SUITS: The Clothes Make the Man*, talvez o trabalho mais famoso da dupla, foi realizado originalmente entre 1998 e 1999 e consistiu na ideia de explorar aspectos do cruzamento entre moda, arte, publicidade e grandes negócios por meios de seus ternos de grife.

Os dois *performers*, inspirados pela crescente visibilidade dos patrocinadores nas competições esportivas, onde cada pequeno espaço destinado à publicidade é disputado por grandes empresas e ao mesmo tempo conscientes de que o apoio público para as artes é cada vez menor, eles decidiram vender espaço para publicidade em seus próprios corpos. Assim, passaram um ano vestindo ternos desenhados pelo estilista Todd Oldham (1961), os quais ostentavam anúncios de empresas que alugavam, por valores significativos, espaços pra colocar suas logomarcas, serigrafadas ou bordadas nas superfícies dos seus ternos de homens de negócios.



Figura 39: **The Art Guys.** *SUITS: The Clothes Make the Man*, 1998-1999.

62 anúncios de 56 empresas se renderam a este serviço de propaganda da dupla. Viajando por várias cidades norte-americanas, de Nova York a Los Angeles, do Alasca até a Flórida, os negociantes-artistas procuravam meios de se fazerem notar e fazerem aparecer as marcas constantes em seus trajes: Desfilando em espaços públicos, frequentando festas, negociando e exibindo obras de arte, jogando, cumprimentando pessoas em supermercados, cinemas, aeroportos, restaurantes e ginásios, expondo-se em programas de TV e em outros meios de entretenimento e de comunicação, a dupla tornou-se logo uma pequena grande celebridade nos Estados Unidos.

O terno, assim como no trabalho de Marcel Duchamp (abordado no início deste capítulo), ressurgiu imbuído de uma conotação de credibilidade que parece inerente a quem o usa. Ainda que por mais absurdo e patético que sejam em suas performances nas ruas, muitas vezes comparados a tolos bobos da corte, o trabalho de divulgação (pessoal e das marcas das empresas apoiadoras do projeto) prestados pelos The Art Guys funciona e em grande parte atribui-se isso à credibilidade que a roupa – o terno – lhes dá.

Uma polêmica recente tem feito este trabalho ganhar notoriedade nos meios de comunicação nos Estados Unidos. Em abril de 2011, o diretor de documentários Morgan Spurlock (*Super Size Me*) lançou nesse país seu novo filme, *The Greatest*

Movie Ever Sold, que foi realizado com o argumento de procurar empresas que financiassem o próprio filme em troca da exibição de propagandas e marcas nas cenas e nos materiais de divulgação do documentário, ma prática semelhante à adotada pelos rapazes do The Art Guys.

No dia do lançamento oficial do filme de Morgan Spurlock, o diretor foi visto em meio ao Sundance Film Festival vestindo um terno repleto de logomarcas de empresas em sua superfície, o que fez a dupla The Art Guys reagir publicamente, alegando plágio. Como forma de tentar colocar Spurlock em seu lugar devido, os artistas reeditaram, mais de dez anos depois, o projeto *SUITS: The Clothes Make the Man*, para que fosse filmado e lançado na forma de um documentário homônimo ao antigo projeto. As ações judiciais sob acusações de plágio e de originalidade dos respectivos projetos e a divulgação feroz dos dois documentários nos Estados Unidos tem tornado essa disputa entre homens de negócios e de publicidade da arte cada vez mais cáustica e instigante, com seus paletós produzindo lucros e seus bolsos guardando altas somas em dinheiro.

Nelson Leirner (1932) foi um dos primeiros artistas brasileiros a inserir objetos reais em espaços de museus e galerias como obras de arte. Seu pai, Isai Leirner (um polonês operário de uma malharia em seu país de origem), veio para o Brasil em 1927 e aqui criou sua própria malharia, a fábrica Tricolã, em sociedade com seu irmão. O pai de Nelson Leirner tocou a fábrica até sua morte, a partir de quando aquele fundou com seu irmão a Lanover, uma nova malharia, que teve vida breve. Leirner frequentou aulas num curso de Engenharia têxtil, nos Estados Unidos, e sem concluir seus estudos, voltou ao Brasil. Em 1961 começara a participar de exposições de arte, fundando em 1966, junto com alguns amigos como Carlos Fajardo (1941), Wesley Duke Lee (1931), José Resende (1945) Geraldo de Barros (1923-1998) e Frederico Nasser (1945), o Grupo Rex, que possuía forte tendência à transgressão política e estética.

É célebre o episódio em torno do porco empalhado que o artista inscrevera e tivera selecionado no 4º Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967, a que deu o título de "Matéria e Forma" para logo em seguida questionar num jornal os critérios adotados pelo júri a aceitar o "trabalho", criando, assim, o que ele chamou de "happening da crítica." O *ready made* duchampiano foi o pretexto que os críticos utilizaram em defesa de seus argumentos e da decisão de aceitar um porco empalhado como obra de arte. O porco como um *ready made*. Desde então, a presença de objetos em exposições e eventos de arte tornou-se algo constante também no Brasil.

O *ready made* está na base de muitas das obras de Nelson Leirner, assim como a preocupação com o vestuário e com outros elementos provenientes da cultura de massa. Das obras desse artista que se encaixam na classificação que por ora tratamos, a da *roupa de artista por processos apropriativos* pela arte, e nesse universo podemos destacar os adereços utilizados na exposição *Vestidas de Branco*, apresentada no Museu da Vale, em 2008, em que o autor comenta visualmente e de forma irônica os ritos do casamento – da cerimônia à maternidade – e suas ambições para as sociedades contemporâneas.

Manequins caracterizados como noivos, portando máscaras de macacos feitas de borracha sobre o rosto – o noivo de terno e a noiva num vestido de casamento comprado em brechó – são as figuras principais de uma celebração carregada de bonecos e imagens de gesso, plástico e resina inseridos a guisa de convidados, enfeites no bolo de casamento e como personagens secundários.

Neste trabalho, as roupas desempenham funções muito bem definidas como elementos de identificação social e ritual. O vestuário utilizado nos rituais de casamento, o vestido branco, cheio de bordados da noiva e o terno elegante do noivo, são utilizados irrefletidamente por homens e mulheres na sociedade ocidental.

A ideia de fazer esta exposição surgiu quando Leirner visitou o museu e percebeu a frequência com que noivos iam à parte externa do museu, próximo a uma igreja católica, para fazer fotografias de casamento. “Observo para realizar, e a imagem dos noivos fotografados nas mais diversas poses no espaço de fora do Museu não saiu mais da minha cabeça...”¹⁴⁶

¹⁴⁶ LEIRNER, Nelson. <http://www.museuvale.com/programacao.php?tipo=2&idExp=4>



Figura 40: Nelson Leirner. *Vestidas de branco*, 2008. Roupas e manequim, instalação.
Foto: Divulgação.

Leirner desenvolveu outras criações a partir da noção de vestuário; contudo, tais experimentos não se enquadram na classificação da *roupa de artista por processos apropriativos* tão bem como *Vestidas de Branco* se comporta. Muitos de seus outros trabalhos com vestuário poderiam ser caracterizadas como *roupa de artista real* – como poderemos ajuizar pelas características gerais, ou correspondem a processos mistos entre os procedimentos de caráter *colaborativo*, *apropriativo* e a inventividade de formas presentes na *roupa de artista real*, como é o caso do vestido *Stripencores* que o artista publicou no Caderno de Carnaval do jornal O Estado de São Paulo de 4 de fevereiro de 1968.



Figura 41: Nelson Leirner. *Stripencores*, 1968. Vestido e manequim. Coleção do artista. Foto: Divulgação.

Trata-se, a princípio, de um vestido convencional e recatado, para ser usado no carnaval, embora certa ousadia no emprego de cores contrastantes ou a disposição dessas em zonas geométricas de cor. Confeccionado com a inclusão de inúmeros zíperes em partes articuladas que poderiam facilmente ser retiradas, o vestido longo poderia virar um atrevido mini-vestido. No jornal, quatro fotografias de um modelo posando com o *Stripencores*, onde a cada quadro surgia com uma das modificações feitas no vestido motivadas pelo clima de Carnaval, eram acompanhadas da seguinte legenda:

Você entra no salão e está vestida com um longo de malha colorido, todo em faixas e cores contrastantes que sobem em espiral e se prendem com zíperes dos grandes, do mesmo modo que as mangas compridas. Mas o baile vai se animando e o tempo ficando quente. Aí você começa seu “strip-tease”: corre o zíper que prende a saia e o longo fica sendo um minivestido, dos mais mínimos. Mas no pula que te pula, as mangas começam a incomodar. Uma corrida no zíper do ombro direito e a manga cai por terra, deixando você de minivestido assimétrico e peruca de fitas criadas por Maria Tereza Gregori. E quando o baile estiver mesmo quente, mais um zíper que se abre, e a manga esquerda e o decote estão no chão. Você completou o “strep-tease” previsto por Nelson Leirner.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Caderno de Carnaval do jornal O Estado de São Paulo de 4 de fevereiro de 1968. Apud: COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009.



Figura 42: Nelson Leirner. *Stripencores*, 1968. Vestido e manequim. Caderno de Carnaval do jornal O Estado de São Paulo, nº 745, de 4 de fevereiro de 1968

Por se tratar de uma peça com linhas convencionais, tal roupa poderia ser classificada no conceito apropriativo de roupa de artista, uma vez que esse procedimento tem por base o conceito de *ready made*. Como vimos no segundo capítulo deste estudo, Marcel Duchamp promovera pequenas intervenções nos objetos de que se apropriava, aos quais ele chamará mais tarde de *ready makes aidé* (objetos prontos ajudados). Assim, apropriar-se de peças de roupas convencionais e promover alterações na sua forma por meio de acréscimos, extrações, ajustes e inserções de outros objetos e elementos, e se ainda assim nos é possível reconhecê-las como suporte dessas operações, já que não descaracterizadas de todo de sua forma corrente e convencional, podemos classificá-la na categoria de *roupa de artista por processos apropriativos*.

Tal adendo nos leva a inserir na classificação tipológica em pauta uma das poucas entradas no vestuário que a obra do artista cearense Leonilson (1957-1993) promoveu ao longo de sua breve trajetória. José Leonilson cursou entre 1977 e 1980 a faculdade de Educação Artística na Fundação Armando Álvares Penteado. Durante o verdadeiro *boom* que teve a pintura nos anos 1980, Leonilson foi absorvido pelo mercado

com suas telas produzidas a partir de elementos autobiográficos em que se manifestava a inclusão de textos, que logo passariam a ser bordados à mão sobre superfícies lisas ou estampadas de pequenos pedaços de tecidos. Tecidos aos quais seriam acrescentados desenhos bordados e pequenos objetos costurados. Como filho de um comerciante de tecidos e de uma costureira, Leonilson aprendeu a fazer referência aos ofícios de seus pais em seus trabalhos.



Figura 43: Leonilson. *Sob o Peso dos Meus Amores.* Instalação, Bordado sobre camisa e voiles costurados, cabide de aço e arara de ferro. Capela do Morumbi, em sua segunda montagem, 2011. Foto: M@a, disponível em <http://www.flickr.com/photos/37605037@N08>

Apropriando-se de camisas brancas com mangas compridas, Leonilson realizou o que é considerada sua última obra, a instalação *Sob o Peso dos Meus Amores*, apresentada na Capela do Morumbi, em São Paulo, em 1993. Vítima do HIV, o artista criou esta instalação por meio de esboços e anotações em seus últimos dias de vida no hospital, os quais serviram de orientação à montagem realizada pela artista Leda Catunda e seu marido, a partir dos objetos *sartoriais* usados e modificados por Leonilson. Nestes objetos, pequenas subversões das convenções lógicas das formas das roupas foram operadas. As camisas tiveram suas mangas encompridadas por acréscimos de retalhos; costuradas de modo insólito a outras camisas com a intenção de conferir novas significações às roupas a partir da subversão da estrutura habitual e da ausência do corpo humano.

As camisas surradas, de tecidos ralos, usadas pelo artista, dotadas de frases curtas bordadas como “do bom coração”, “da falsa moral”, além da disposição dessas roupas em cadeiras, araras e cabides dentro do espaço místico de uma capela, aludem decerto à busca de redenção do artista, ou servem como um comentário crítico, irônico ou esperançoso acerca da vida, acerca da ambiguidade da Igreja; de sua própria sexualidade, ao mesmo tempo em que demonstram certa sensação de cansaço e de entrega do artista aos planos e desígnios incertos de sua própria ventura, diante de sua morte. Daí, a ausência do corpo e de qualquer peso.

Verificaremos no capítulo seguinte algumas das principais características e exemplos de *roupas de artista* obtidas por meio de *processos inventivos*, ao quais (e até preferimos esta denominação) podemos denominar também de a *roupa de artista real*.

Costura

CAPÍTULO



A roupa de artista por processos inventivos ou a roupa de artista real



Figura 44: **Jum Nakao**. Estudos para *A Costura do Invisível*, 2004

s. *f.* - Ato ou efeito de coser. Arte de coser; obra de costura. Profissão, ofício de costureira, modista ou alfaiate. *Encad.* Ação de coser os cadernos de um livro a brochar ou a encadernar. União de duas peças de tecido ou cabedal postas lado a lado. Sobreposição ou dobra lateral de um tecido para que não se desfie; bainha. Cicatriz. Fenda; juntura. Entrelaçamento mútuo dos fios de duas cordas ou cabos. **alta costura**: conjunto dos grandes costureiros que criam modelos originais apresentados em cada estação. **assentar as costuras a alguém**: espancá-lo. **casa de costura**: empresa de alta costura ou de confecção!. **máquina de costura**: máquina que substitui a costura à mão. **costurar** - v. *tr.* 1. Coser. Empregar-se em obras de costura.

No setor de costura, vários aspectos importantes são analisados completando todas informações e critérios estabelecidos na engenharia do produto.

Costura

c) A Roupas de Artista por Processos Inventivos ou A Roupas de Artista Real

“É como se você tivesse que ter a capacidade produtiva que você não tem e como se você tivesse que ter a capacidade comercial que sua empresa não tem, sendo que a sua vocação realmente é a vocação criativa. Então chega um momento em que você pensa até em parar.”

Jum Nakao¹⁴⁸

A provocação, o escândalo e o choque estão no alicerce não apenas da *roupas de artista por processos inventivos* – ou a *roupas de artista real*¹⁴⁹, como preferimos denominá-las – terceira e última das três tipologias que propomos neste estudo para o vestuário nas artes visuais, mas estão na base das principais intenções e características da arte que é desenvolvida a partir do século XX de que o Dadaísmo é um dos movimentos mais radicais e anárquicos.

A variedade e a subversão caracterizam este movimento que segundo Carlo Argan pode ser definido da seguinte forma:

Para os dadaístas [...] o ambiente não trás *em si* qualquer qualidade estética, mas cada qual pode interpretar e experimentar esteticamente, isto é, livremente, as coisas que o compõem, desviando-as da finalidade utilitária que lhes é atribuída por uma sociedade utilitária. A atividade especificamente estética tende não a modificar as condições da existência, e sim a oferecer o modelo de um comportamento livre de qualquer condicionamento. [...] O dadaísmo age de surpresa, com intervenções não-planejadas, sua prática exige uma franca variedade de meios técnicos. A própria separação [...] entre as operações plásticas ou visuais e as operações poéticas, teatrais, gráficas ou verbais é arbitrária: entre esses diversos tipos de intervenção não há analogia nem equivalência, mas simples indistinção.¹⁵⁰

Fruto da descrença de uma geração de jovens intelectuais e artistas em relação à civilização ocidental, e diante da perplexidade de se vislumbrar a eclosão de uma guerra devastadora que envolvia e destruía algumas das principais potências econômicas e tecnológicas do mundo naqueles primeiros anos do novo século XX, o dadaísmo, mais do que um movimento, era um estado de espírito destrutivo e autodestrutivo de uma época, que se manifestou de forma concomitante em várias regiões da Europa (Zurique,

¹⁴⁸ NAKAO, Jum. **A costura do invisível**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

¹⁴⁹ Em alusão ao conceito de *vestuário real* proposto por Roland Barthes no livro **O sistema da moda** (1971).

¹⁵⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 358.

Berlim, Paris e Colônia) e da América (Nova York) durante a primeira década de 1900, atingindo seu auge nos anos 1920 – estes, não por acaso, chamados por muitos de *os anos loucos*.

[...] um período em que se cultivava o gosto pela moda, pela música, pelo espetáculo e pelo desporto. Contudo, esta prosperidade não era tão efetiva quanto parecia. O desemprego era ainda uma realidade; o protecionismo econômico adotado por muitos governos travava o desenvolvimento econômico; a inflação continuava a afligir a economia; a supremacia americana era nociva para os outros países; as especulações bolsistas atraíam investidores; a superprodução ameaçava a agricultura, sobretudo as regiões de monocultura; e a distância entre o capital e o trabalho era abismal.¹⁵¹



Figura 45: Cabaret Voltaire, fundado por Hugo Ball and Emma Hemmings, 1916¹⁵²

Toma-se como início do Dadaísmo a criação, por Hugo Ball e Tristan Tzara, do Cabaret Voltaire (figura 45), em Zurique, em 1916 e a criação dos primeiros *ready*

¹⁵¹ *Dos Loucos Anos 20 à Crise de 1929-1933*. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Consultado em 2011-05-20.

Disponível na [www](http://www.infopedia.pt/$dos-loucos-anos-20-a-crise-de-1929-1933): <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$dos-loucos-anos-20-a-crise-de-1929-1933](http://www.infopedia.pt/$dos-loucos-anos-20-a-crise-de-1929-1933)>.

²http://ospace.otis.edu/robtsum/Modern_Art/published/?sh_1520901=3&moduleinstid=1520901&page_m ode=published&sh_1523985=1

mades por Marcel Duchamp, em 1913, na França, além das telas realizadas por Franz Picabia no mesmo período. Oficialmente, porém, o primeiro documento escrito do movimento, o *Manifesto Dadaísta*, só seria redigido em 1918¹⁵³. Embora tenhamos várias datas de inícios para o Dadaísmo, a sua data de extinção é bem mais precisa: 1922. O ano em que, por divergências de seus principais mentores, Tzara e André Breton, se estabeleceria uma cisão que está na gênese do Surrealismo.¹⁵⁴

O caso do Cabaret Voltaire é emblemático o espírito Dadá. Foi nesse lugar, misto de café-concerto e galeria, onde, aliás, se “definiu” o nome do movimento e onde aconteciam os saraus em que todos os dias eram apresentadas peças teatrais, espetáculos musicais, leitura de poemas, exposições em sucessão e concomitância de coisas *nonsense* como o uso de idiomas estrangeiros misturados, pessoas latindo ou uivando como cães, insultos e palavras de ordem atiradas sobre a plateia, recitais de poesias obscenas, enquanto dançarinos se apresentavam em trajes absurdos, “sem fronteiras ou delimitações.”¹⁵⁵

Com base na liberdade e na negação da racionalidade, artistas ou não, negavam o passado, negavam o futuro e negavam o presente. Contra os movimentos do modernismo, contra a noção de progresso, contra a religião, contra a arte, contra o Dadá. Ser dadaísta é ser antidadaísta. É ser escatológico, “São possessos, desterrados, desvairados por amor à sua obra. Dirigem-se ao público como se este devesse assumir a sua doença e lhe apresentam o material para que julgue os excessos”, relatava um pasmado jornal à época.¹⁵⁶

O Cabaré Voltaire, apesar do choque que causava na parcela mais conservadora da população de Zurique, era um sucesso. O pequeno café vivia a ponto de explodir de tanta gente. Tanto, que precisou mudar a galeria para um espaço maior.

É famosa a imagem que mostra o escritor, músico, ator e dramaturgo Hugo Ball vestido numa roupa de papel (figura 46, pagina 152), feita de cartolina azul brilhante, com asas de papelão vermelho e dourado nos braços e um chapéu esquisito na cabeça, pronto para declamar pela primeira vez um de seus poemas sonoristas, composto por sons incoerentes, bradados ao público em tom de liturgia.

¹⁵³ SPOCCATI, Sandro (Org.). **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 203-4.

¹⁵⁴ BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 19.

¹⁵⁵ MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991, p. 38.

¹⁵⁶ Apud MARTÍ, Silas. *O sim no lugar do não! O não no lugar do sim! Revista FFW Mag!* São Paulo: Editora Lumi 05, nº 15, 2009.

E apesar de a roupa não estar essencialmente na pauta de preocupações dos Dadaístas como esteve em movimentos como o Futurismo, o Surrealismo, a Pop Art e a Optical Art, por exemplo, podemos atribuir os primeiros arroubos de loucura e extravagância aos artistas vinculados ao Dadá.

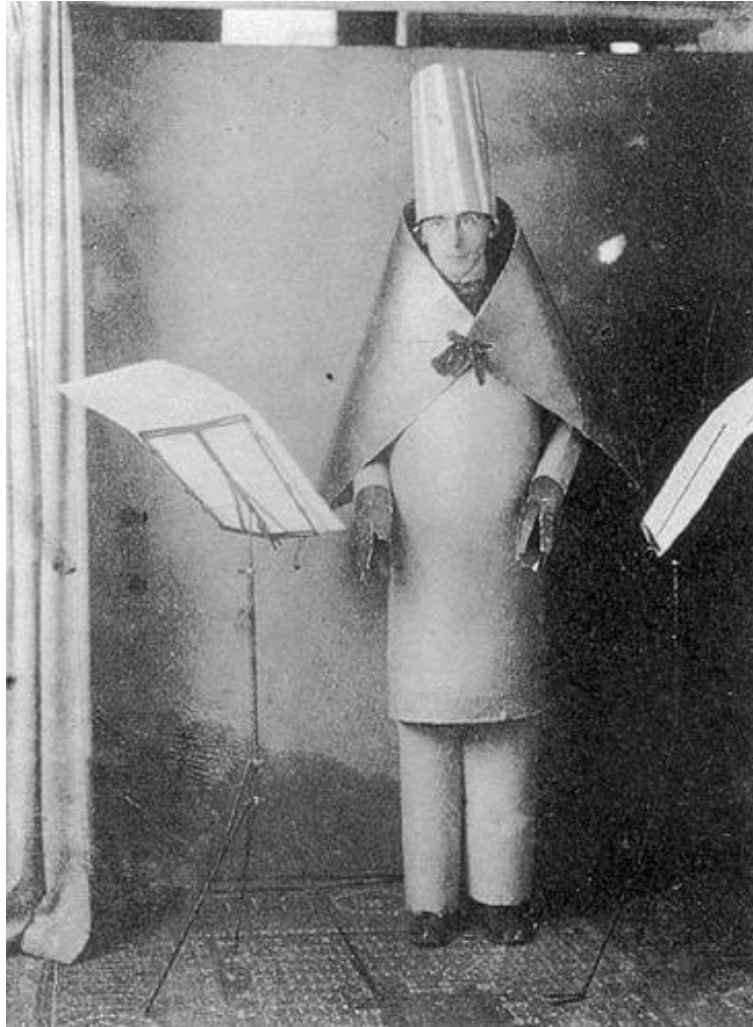


Figura 46: Hugo Ball apresenta seu poema sonorista no Cabaret Voltaire, em 1917

Diferentemente dos procedimentos empregados na obtenção da *roupa de artista* analisados anteriormente, embasados seja na colaboração com a moda seja na apropriação de objetos *sartoriais* industrializados ou convencionais, a *roupa de artista real* é marcada, em síntese, pelo extraordinário, pelo incomum, pelo desusado e extravagante. Está no campo da criação específico da arte, e nos seus processos de confecção, essas possibilidades de materiais e de formas inusitados que são empregados com o sentido de subverter o léxico do vestuário. Por sua extravagância, dificilmente a *roupa de artista real* ultrapassa o plano da arte para se inserir como roupa funcional no cotidiano, como roupa do dia-a-dia. Por tais características, seu uso por vezes se

comporta no plano da impossibilidade, seja pelo emprego de materiais frágeis ou perigosos, seja pelo aspecto demasiado estranho que comprometerá sua funcionalidade e poder de absorção pelo mercado e pelo consumo.

Sua inserção – bem como de qualquer uma das categorias aqui propostas e analisadas –, no campo cênico, em meio a espetáculos de dança e teatro, são recorrentes. Suas formas não são criadas com o fim de produção em série, justamente por seu caráter artístico. Em termos mercadológicos, no campo das artes visuais, a produção de menor quantidade de um mesmo objeto representa maior possibilidade de especulação sobre o valor de mercado e o valor simbólico e cultural que tais criações adquirem enquanto obra de arte.

É nessa categoria que as possibilidades expressivas do vestuário em sua conjunção ao corpo atuam sobre um vasto campo. Não por acaso, é na categoria da *roupa de artista real* que se introduzem os exemplos mais estimulantes e curiosos de *roupa de artista*. Como nossa intenção, como afirmamos desde a introdução deste estudo, não é a de efetivarmos um passeio extensivo, preocupado em enumerar/citar todas as ocorrências da roupa de artista sob estes termos na produção ocidental, já que o limite de tempo e a impossibilidade mesma de se concretizar um mapeamento definitivo dessa produção (num momento em que a inserção de elementos de vestuário nas artes visuais se torna uma prática cada vez mais comum), nossos interesses são incomparavelmente mais modestos.

Destacamos o fato de que a adoção de uma determinada obra de um dado artista não significa dizer nem supor que sua produção inteira se enquadra numa só categoria. É comum que na produção de um único artista e até numa mesma obra existam características das três categorias que propomos, já que tais proposições não são gavetas hermeticamente fechadas. Podemos aferir com alguma segurança, porém, que existem graus de identificação distintos que conduzem um dado exemplo de roupa de artista a se comportar melhor numa determinada categoria mais do que em outra. Contudo, essa avaliação deve ser efetivada de caso em caso, de obra em obra.

Com o mesmo anseio destrutivo e autodestrutivo radical dos dadaístas, mas com outro sentido, o Futurismo também pregava a autodestruição e destruição de aspectos do passado e do presente, mas depositava uma crença cega no futuro, no poder da máquina, da tecnologia e na noção de progresso como forma de melhorar a sociedade. Os artistas ligados ao Futurismo creditavam na guerra como ferramenta para expurgar o atraso, o anacronismo e a mediocridade das grandes cidades e do mundo.

O primeiro Manifesto Futurista foi publicado no jornal *Le Figaro* em 1909, por Filippo Marinetti (1876-1944), um escritor que direcionara suas ideias estéticas originalmente para a literatura em defesa de uma nova forma de beleza. A beleza da velocidade. Fascinados por inventos recentes como o automóvel, o avião, a energia elétrica, a lâmpada incandescente, Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958), Gino Severini (1883-1966), Carlo Carrà (1881-1966), Fortunato Depero (1892-1960), Enrico Prampolini (1894-1964) e Luigi Russolo (1885-1947) estiveram entre os principais artistas do Futurismo, movimento que se desenvolveu na Itália durante a I Guerra Mundial.

Defensores do dinamismo e de elementos ligados à urbanidade, o Futurismo gozou de pleno sucesso em suas propostas estéticas, embora fizesse uso do escândalo para manifestar seu repúdio contra a sociedade por meio de Noitadas Futuristas¹⁵⁷, eventos “multi-indisciplinares”, por assim dizer, correlatos aos saraus dadaístas. Além disso, faziam uso de estratégias de ação diretas com o público.

A arte futurista foi muito bem recebida, mas as demonstrações de seus adeptos causavam furor. Para sacudir a passividade de público, os futuristas subiram à torre da Igreja de San Marco, em Veneza, e na saída da missa, os fiéis ultrajados ouviam alto-falantes berrando *slogans*: “Queimem os museus! Sequem os canais de Veneza! Queimem as gôndolas! Matem o luar!” Os rebeldes mediram o sucesso de suas ações pela quantidade de insultos concretizados em frutas podres e restos de espaguete atirados pela multidão indignada.¹⁵⁸

Com o sentido de integrar a produção visual e literária desenvolvida pelo grupo e como forma de fazer suas criações se integrarem a aspectos da vida, o Futurismo produziu inúmeras proposições para o vestuário, seja por meio de seus manifestos, seja pela produção de elementos *sartoriais* levados a termo. Em 1913 Giacomo Balla publicaria o *Manifesto Futurista do Traje Masculino*, dentre os numerosos manifestos que o Futurismo publicara sobre o assunto do vestuário (*A roupa Anti-neutral*, 1914; *Reconstrução Futurista do Universo*, 1915; *Manifestos da Moda Feminina Futurista*, 1920; *Manifesto pela Transformação da Vestimenta Masculina*, 1932; *Manifesto Futurista do Chapéu Italiano*, 1933 e *Manifesto Futurista da Gravata Italiana*, 1933).

¹⁵⁷ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o Vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009, p. 40.

¹⁵⁸ STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 139.

Neste documento, Balla fala sobre a necessidade de destruir o “terno passadista”, “tedioso” e “anti-higiênico.”¹⁵⁹

As roupas deveriam refletir um ideal de vida, apresentar cores e formas dinâmicas e assimétricas e expressar os sentimentos de quem o usa por meio do que os futuristas denominavam de modificadores, que na verdade, eram espécies de apliques feitos com botões e colchetes de pressão para serem acoplados à roupa quando da modificação de humor de quem a vestia.



Figura 47: **Giacomo Balla**. Terno para balé futurista, cerca de 1930. Coleção Missoni-Sumirago, Varese.

Termos criados pelos futuristas no âmbito da pintura e da escultura como “linha-velocidade”, “formas-barulhos” e “ritmos cromáticos” são materializados nos trajes de Balla composto de estampas quadriculadas com surpreendentes gravatas feitas de celulóide, papelão, plástico ou madeira, ornamentadas de lâmpadas elétricas acionadas

¹⁵⁹ COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista – o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/EDUSP, 2009, p. 41.

“nos momentos mais eletrizantes da conversação.”¹⁶⁰ Sugeriu-se (impunha-se) que os sapatos futuristas fossem feitos de pares desiguais, dentre tantas outras proposições para dinamizar o vestuário. Balla chegou a ser acusado por Gillaume Apollinaire (1880-1918) de plagiar as pesquisas entre arte e vestuário desenvolvidas por Sonia Delaunay na França, embora se tratassem de pesquisas autônomas e com intenções e significados bastante diversos.¹⁶¹

Em termos de repercussão dessas propostas de trajes futuristas, excetuando-se os artistas reunidos em torno do estúdio de criação Casa d'Arte,¹⁶² como Thayaht e Depero – pintor, escritor, escultor e designer gráfico, que desenvolveu figurinos para o bailado de Stravinsky e alguns coletes em lã (a *figura 48* mostra Marinetti e Depero vestidos com alguns desses coletes desenvolvidos por este em 1925) –, principalmente, conseguiram alguma projeção no campo da moda e repercutiram bem junto ao público, enquanto as criações *sartoriais* do grupo futurista mais radical ficaram restritas aos membros do movimento.



Figura 48: Marinetti e Fortunato Depero com alguns dos coletes futuristas, 1925



Figura 49: Fortunato Depero. Colete com assemblage de tecido, 1924-1925

Muito pouco dos trajes criados por esses artistas foram colocados em produção comercial. Os artistas produziram criações que na maior parte da vezes ficaram confinadas no plano teórico ou em esboços que nunca se concretizaram em *roupas de*

¹⁶⁰ *Apud* MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 6.

¹⁶¹ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009, p. 41.

¹⁶² Capítulo 3 desse estudo.

artista da fato ou que se destinaram a figurinos em peças e balés vanguardistas, como o terno para Balé Futurista criado por Balla em 1930, por exemplo (figura 47, página 155). Devemos mencionar o fato de que a inserção no cotidiano de muitas das criações sartoriais futuristas se viu ainda mais prejudicada devido ao ostracismo imputado a estes artistas após o envolvimento do Futurismo com posicionamentos políticos de apoio aos ideais fascistas. Por tais características, podemos considerar algumas dessas criações dentro da categoria de *roupa de artista real*, embora o sucesso comercial e de inserção de algumas propostas pareça conduzi-las à categoria de *roupa de artista por processos colaborativos com a moda*.

Para Joseph Beuys (1921-1986), o vestuário possui um forte valor de abrigo e de proteção, porém, mais do que o vestuário em si, o material aplicado na confecção de alguns de seus trabalhos, o feltro, é elemento indissociável de sua mitologia pessoal.

Beuys nasceu em Krefeld, e se alistou na Juventude Hitlerista nos anos de 1930 atuando como aviador na Força Aérea Alemã (Luftwaffe) durante a II Guerra Mundial. Em meio à batalha da Crimeia, em 1944, seu avião, o bombardeiro *Stuka Ju 87*, foi alvejado caindo numa área deserta sob intenso frio. O piloto da aeronave morreu e Beuys sobreviveu, gravemente ferido.

Sua versão dos fatos após este acidente é até hoje um enigma de sua biografia. Beuys afirma que depois do acidente ele foi salvo por um grupo de nômades tártaros que o trataram à base de ervas, cobrindo seu corpo congelado com feltro e gordura animal, que o manteve aquecido durante o período de convalescença. Beuys permaneceu desacordado por 12 dias e foi acordado num hospital de guerra alemão. Após o fim dos conflitos, Beuys passaria a estudar artes na Escola de Arte de Düsseldorf, entre 1946 e 1951. Ali passaria a desenvolver seus trabalhos, sempre utilizando-se de alguns poucos materiais dotados de forte conotação simbólica.

Com o *Terno de Feltro* (1970), criado em 1970, Beuys parece ter confeccionado um auto-retrato na forma de um terno ou o que ele costumava denominar de “esculturas de calor”. Este terno possui as mesmas medidas de outros ternos que o artista costumava usar. E além do valor de proteção associado ao material, o terno sugere esvaziamento, isolamento e solidão, já que se encontra desprovido de presença humana. Para Beuys, o traje era uma extensão das suas esculturas de feltro.



Figura 50: Joseph Beuys. *Terno de Feltro*, 1970. Coleção Chase Manhattan Bank

Dos pequenos objetos no início dos anos 1960 às instalações e performances com o uso desse material, além de *mel*, *cera*, *cobre*, *ouro*, *gordura animal*, *terra*, *palha* e *asfalto*, dentre outros, seu terno de feltro é uma *roupa de artista* que poderíamos classificar como real, não por suas formas, que em nada tem de diferente dos ternos utilizados por Marcel Duchamp (figura 31, página 135) e por Nelson Leirner (figura 40, página 145), por exemplo, em seus respectivos trabalhos. O que torna incomum este traje elegante é o material utilizado que, em parte, inutiliza o terno como roupa diária.

O feltro é um material quente, abafado, um isolante térmico que serviu de proteção ao artista em sua performance *Eu Amo A América e A América Me Ama (I Like America and America Likes Me; EUA, 1974)*, apresentada na Galeria René Block, em Nova York.



Figura 51: Joseph Beuys. *I Like America and America Likes Me*, 1974.

Beuys chegou aos Estados Unidos num avião, a convite da galeria, e saiu do avião transportado numa maca e numa ambulância em direção à sala de exposição. Por oito horas diárias, durante quatro dias, o artista ficou trancado na galeria com um coioote, numa relação de confronto e estranhamento ostensivo, em que Beuys fazia uso apenas de cobertor de feltro e um cajado para se proteger.

Neste trabalho, o feltro à guisa de vestes exerce mais do que nunca a função de abrigo, numa crítica explícita à voracidade dos Estados Unidos (o coioote) contra os países mais pobres e contra a guerra no Vietnã. Após dias de convivência, o coioote e Beuys se acostumaram com a presença de um e do outro, numa superação do preconceito, que tanto atrapalha a relação e o entendimento entre as pessoas. Ao fim da ação, o artista foi levado de volta numa ambulância para o aeroporto e de lá para a Alemanha, sem pisar nas ruas de Nova York.

Um tom crítico e irônico sobre a política marca toda a trajetória desse artista que fez parte do grupo Fluxus,¹⁶³ fundado em 1961, coletivo em que Beuys pode depurar seu discurso e sua postura política, social, espiritual e ecológica diante do mundo e da arte.

Vem da China um dos trabalhos mais instigantes da produção contemporânea em artes visuais envolvendo a idéia de vestuário. As roupas que Li Xiaofeng (1965) produz podem ser classificadas como *roupa de artista real* pelo uso que faz de materiais singulares na construção de peças de roupas de linhas tradicionais.

¹⁶³ Movimento artístico criado em 1961, em Wiesbaden, na Alemanha, no seio do qual performances, *happenings*, objetos e a de trabalhos a partir de processos coletivo, imbuídos de uma visão política e vanguardista do mundo, estiveram na base de suas experimentações e obras. O Fluxus utilizava invariavelmente num mesmo trabalho linguagens como as artes visuais, a música e a literatura.

Nascido em Hubei, Xiaofeng iniciou seu percurso como pintor muralista em seu próprio país. Foi, entretanto, em procedimentos de colagem e com base nos vestígios arqueológicos de dinastias tradicionais da China, como a Ming (1368-1644) e a Qing (1644-1912), que o artista encontrou o item fundamental de construção de seus futuros trabalhos, que ele desenvolve desde 2006.

Xiaofeng compra fragmentos de porcelanas, de vasos, pratos, xícaras e pires pintadas em branco e azul, recuperados de antigos sítios arqueológicos e, através de procedimentos de modelagem e polimento e da inserção de furos, o artista liga cada pedaço com fios de prata ou aço, que são, por fim, soldados para compor trajes que fazem alusão direta à tradição do povo chinês e aos impactos que a cultura ocidental promoveu sobre a China. Vestidos femininos, uniformes militares chineses e peças ocidentalizadas são construídas com excessivo rigor (figuras 52 e 53).



Figura 52 e 53: Li Xiaofeng, fragmentos de porcelana, fios de prata, 2006-2008

Não demorou para que os trabalhos de Xiaofeng fossem expostos em seu país e começassem a se projetar no Ocidente, recebendo inúmeros convites de instituições internacionais para participar de exposições de arte e eventos de moda. Como a China proíbe a exportação de antiguidades, inclusive de porcelanas, o artista fora obrigado a desenvolver técnicas de pintura em porcelana, além da queima e simulação da quebra das peças para manter os elementos e cores tradicionais desse tipo de artefato para construir suas obras e poder mostrá-las em cidades como Paris, Nova York e Londres.



Figura 54 e 55: Li Xiaofeng, fragmentos de porcelana, fios de prata, 2006-2008

As roupas produzidas por esse artista pesam em torno de 12 Kg e podem tanto serem vestidas como exibidas na forma de objetos escultóricos. Devido à repercussão internacional, convites irrecusáveis surgiram ao artista em 2010, como o de criar um modelo exclusivo de camisa pólo para a grife francesa Lacoste (*roupa de artista por processos colaborativos*) e elaborar um traje especial para a cantora Lady Gaga, fatores que tornaram a produção de Li Xiaofeng cada vez mais supervalorizada no mercado de arte.

Muitos são os exemplos encontrados no Brasil de artistas que fizeram da roupa uma de suas principais preocupações formais e estéticas. E, felizmente, em se tratando de arquétipos no âmbito da *roupa de artista real*, é possível observar numerosos exemplos. O precursor dessas questões em nosso país foi o artista, engenheiro, arquiteto, escultor, decorador, jornalista e escritor Flávio de Carvalho (1899-1973) que, em pleno ano de 1956, lançava nas ruas de São Paulo o seu inédito e espalhafatoso *Traje de verão para o executivo dos trópicos*, mais conhecido como *New Look* (*figura 14*, página 99), um modelo unissex composto de minissaia com pregas, meia arrastão, camisa de náilon listrada, sandálias de couro e um chapéu com abas de material transparente. Uma roupa, que segundo o artista, estaria mais de acordo com a elegância, com a higiene e o clima das grandes cidades tropicais, ao contrário das sisudas, abafadas e anti-higiênicas roupas utilizadas pela sociedade brasileira à época.

Aquele senhor altivo, de cabelos grisalhos, vestido com aquela roupa esquisita provocara muita controvérsia na conservadora São Paulo da década de 1950. E não seria a primeira vez que ele chocaria os cidadãos paulistanos com seus experimentos acerca

do vestuário. Em 1931, Flávio de Carvalho realizara o que ele denominou de *Experiência nº 2* (a *nº1* não chegou a ser realizada com sucesso), publicada anos depois em livro homônimo, no qual o autor expunha suas reflexões sobre o vestuário e as reações observadas em seu experimento, que consistia em andar com um chapéu verde na cabeça no sentido contrário de uma procissão de Corpus Christi pelas ruas com a intenção de estudar a “psicologia das massas”. O furor e o assombro dos peregrinos foi tanto que a polícia teve de intervir para impedir um linchamento público ou algo pior.

A *Experiência nº 3*, a do *New Look*, também foi conturbada e polêmica. As fotografias existentes nos mostram uma multidão curiosa caminhando ao redor do artista, algumas pessoas fazendo chacota enquanto outros demonstram gravidade e lançam olhares de reprovação ao artista, enquanto este parece exalar bom-humor e deboche ao comparar o seu traje com os dos cavalheiros ao seu lado (figura 53).



Figura 53: Flávio de Carvalho. “Traje de verão para o executivo dos trópicos” (New Look), São Paulo, 1956

Em sintonia com os principais movimentos artísticos de vanguarda europeia, o que atribui-se ao tempo que Carvalho passou na Inglaterra estudando engenharia, ao retornar ao Brasil, em 1922, ele demonstraria a influência dos movimentos com os quais tivera contato, sobretudo dos surrealistas. Em solo brasileiro, Flávio de Carvalho encontrava o espaço propício para suas experimentações no campo do vestuário, já em

curso no plano teórico, nos seus escritos publicados na coluna *A Moda e o Novo Homem* que ele mantinha no jornal Diário de São Paulo nessa mesma época.

Segundo a concepção de Flávio de Carvalho, a roupa não consistia numa necessidade capital para os homens, pois esses passaram milhares de anos sem utilizá-las, fosse em locais quentes ou frios do globo terrestre. A roupa, ele acreditava, “pertence aos domínios da fantasia, portanto da grande criação do espírito humano.”¹⁶⁴

Flávio de Carvalho foi o precursor da arte performática no Brasil, embora em sua época não se tivesse bem claro a existência dessa categoria ou modalidade em arte. Sua ação no meio da cidade, sem medir conseqüências com a reação da urbe, parece corresponder ao mesmos anseios de integração entre arte e vida que muitos dos artistas modernistas ambicionavam para suas produções na Europa.

O sergipano Arthur Bispo do Rosário (1911-1980), confinado na Colônia Psiquiátrica Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, produzia obras a partir de objetos que ele catava pelas redondezas de seu quarto no interior do hospital, onde viveu mais da metade de sua vida. Bispo do Rosário era um marinheiro, grumete e sinaleiro e especula-se que costumava lutar boxe dentro da corporação. Depois que deixou a Marinha Brasileira por problemas disciplinares, morou no Rio de Janeiro, trabalhando como serviços gerais, depois como porteiro de hotel e jardineiro. Em 22 de dezembro de 1938 teve o que se pode considerar seu primeiro delírio ou surto psicológico:

Bispo viu Jesus Cristo descer à terra rodeado por uma corte de sete anjos azuis. Vozes lhe teriam dito para reconstruir o mundo. Consta que vagava pelo Rio de Janeiro por dois dias e duas noites, até ser interceptado pela polícia, que o encaminhou para a primeira internação no Hospital dos Alienados, na Praia Vermelha, Rio de Janeiro. Foi internado em 24/12 desse ano.¹⁶⁵

Bispo foi internado na Colônia Juliano Moreira em 1939, de onde após recorrentes saídas e retornos passou a ser mantido em caráter definitivo a partir de 1948 sob diagnóstico de esquizofrênico-paranóico. Ali produziu objetos, instalações, estandartes partindo de processos de coleção de detritos e objetos, bordando e aplicando medalhas, cordões e outros materiais em tecidos adquiridos na instituição.

Dentre suas criações, o *Manto da Anunciação* (ou *Manto da Apresentação*), espécie de roupa cerimonial, com finalidade metafísica, é uma das obras mais

¹⁶⁴ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009, p. 52.

¹⁶⁵ SILVA, Jorge Anthonio et all. **Arte e loucura: Arthur Bispo do Rosário**. São Paulo: EDUC, 1998, p. 38.

conhecidas e admiráveis. Criado para ser vestido no dia do acerto de contas com Deus, o *Manto da Anunciação* fora construído em bordados sobre uma peça circular de tecido marrom com linhas multicoloridas, obtidas dos lençóis que Bispo desfiava. Frases e desenhos em profusão acrescidos de cordões na face externa e no interior sobre um fundo interno branco com letras bordadas em azul, em que nomes de mulheres são dispostos numa espiral irregular que sobem até a parte da gola.



Figura 54 e 55: Arthur Bispo do Rosário. *Manto da Anunciação*. S/d, Museu Bispo do Rosário.

O manto, associado à nobreza e à Igreja Católica no período medieval, é denunciador do desejo de tornar-se grande, como salienta Jorge Anthonio e Silva¹⁶⁶. Com ele, os homens entregam-se à vida monacal e pronunciam votos que exigem a retirada para o mundo da contemplação. Fuga das tentações, é, também, renúncia aos instintos materiais. Vesti-lo significa entregar-se à sabedoria.”¹⁶⁷

“Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar”,¹⁶⁸ disse o artista certa vez às pessoas que iam lhe visitar, envolvido em seu trabalho, dedicado à sua obra de prestação de contas divina.

¹⁶⁶ Idem, p. 91.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009, p. 62.

Ainda que tivesse por inúmeras vezes se submetido, em jejum, ao momento de sua esperada assunção em seu manto, Arthur Bispo do Rosário ascendeu, entretanto, sem tê-lo vestido. Despido de materialidade e das coisas inventariadas e ordenadas dessa terra, realizou seu acerto de contas junto ao Senhor em trajes habitual de homem vivente e mortal desse mundo. Ficara o manto com suas escrituras e grafismos, testemunho de tentativa de redenção por meio da arte.

Frederico Moraes, em sua *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro*¹⁶⁹, registra que em 12 de agosto de 1965, em meio à mostra Opinião 65, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), um pessoal da escola de Samba da Mangueira entrava na instituição tocando bateria, cantando e sambando, acompanhado de um de seus passistas, o carioca Hélio Oiticica (1937-1980), todos vestidos em capas, portando bandeiras, tendas e estandartes, estes objetos os quais entraram para a história da arte brasileira sob o termo *parangolé*.

É o artista Rubens Gerchman quem descreve aquele incidente que inaugurara uma das mais efetivas experimentações e contribuições de Oiticica à ideia de vestuário como obra de arte e uma de suas primeiras incursões para fora do plano bidimensional do quadro, numa tentativa de materializar a cor no espaço-tempo do cotidiano.

Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu a dentro com o pessoal da mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavrões, gritando para todo o mundo ouvir: ‘É isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo’. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre os quadros.¹⁷⁰

Foi a observação de uma construção improvisada na rua que dera a Helio Oiticica o termo e a ideia do *Parangolé*. Em entrevista a Jorge Guinle, em 1980, o artista relata de onde tirara a expressão:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte, já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que fez como se fosse vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas e fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra “parangolé. Aí eu disse, é essa a palavra.¹⁷¹

¹⁶⁹ MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Top-Books, 1995.

¹⁷⁰ Idem, p. 282.

¹⁷¹ OITICA FILHO, Cesar e VIEIRA, Ingrid; (Org.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 264.



Figuras. 59-60: **Hélio Oiticica**. *Nildo da Mangueira com P 5 Parangolé Capa 11 "Incorporo a Revolta"*, 1967. Foto: Claudio Oiticica.

Escultura móvel composta de cores, formas e texturas diversas, construída a partir de inúmeros materiais, como tecido, lonas, plástico, filó, aniagem, náilon, algodão e jornal, o *parangolé* nasce da nova percepção que o artista tem do mundo quando passa a freqüentar a favela, aprende a sambar e se torna passista.

Integrando música, dança e movimento, o *parangolé*, arte pensada para vestir o corpo, encarnava o desejo do artista de levar aspectos da cultura popular para o meio erudito da arte, promovendo a dessacralização desta e a derrubada de preconceitos sociais e estéticos. O *parangolé* é, no dizer de Moraes¹⁷², arte “pública, coletiva, ambiental”, em que o corpo passa a fazer parte da obra, que dançando, se movimentando e brincando, completa a obra, e que também pode ser contemplada sinestesicamente por quem apenas observa.

Pelas formas inusitadas, misto de abrigos (em alusão aos barracos das favelas) e fantasias de carnaval, construídos em seus exemplares únicos por costureiras da Mangueira ou de maneira coletiva, o *parangolé*, assim, representa, sob nossa ótica, um dos maiores paradigmas para a *roupa de artista real* criadas em solo brasileiro.

¹⁷² MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Top-Books, 1995, p. 123.

É aqui, aliás, que se desenvolve o movimento tropicalista (ou Tropicália ou Tropicalismo) do qual Hélio Oiticica, Lygia Pape (1927- 2004) e Lygia Clark (1920-1988) são as expressões mais destacadas no campo das artes visuais. O Tropicalismo surgiu como a primeira tentativa de se criar uma arte brasileira que fizesse frente à *pop art*, de matriz norte-americana. Formado por remanescentes da arte Neoconcreta, desenvolvida no Rio de Janeiro na década de 1950, o Tropicalismo saía do plano dos quadros e de esculturas racionalistas formados por quadrados, retângulos, triângulos, círculos, paralelogramos e losangos para tomar formas de integração da arte com aspectos da vida.

O Tropicalismo se manifestou como explosão criativa em diversas áreas da cultura brasileira, como na música, na literatura, no cinema, na televisão e na moda, disseminando atitudes críticas, irônicas e contestadoras à realidade opressiva dos tempos de ditadura militar. Apropriando-se de aspectos culturais estrangeiros e misturando-os a dados da cultura popular nacional e da América Latina, o movimento, foi capitaneado por artistas como Caetano Veloso (1942), Gilberto Gil (1942), Os Mutantes (1966-1978) e Tom Zé (1936), na música; Glauber Rocha (1939-1981), Rogério Sganzerla (1946-2004), no cinema; José Celso Martinez (1937) no teatro e Torquato Neto (1944-1972) na literatura. Ainda que sem manifestos que lhe outorgassem a existência e sem eventos específicos em seu próprio nome, o Tropicalismo se institucionalizou como movimento por seu aspecto de liberdade, persistindo de 1965, ano de sua instauração batizado pelo nome da obra *Tropicália* (1965) de Hélio Oiticica e pela música homônima de Caetano Veloso, até 1968, ano em que fora promulgado o Ato Institucional Nº5 (AI-5), que versava sobre a suspensão de várias garantias constitucionais, incluindo a liberdade de expressão, o direito a voto e o direito de se efetuar ações ou manifestações sobre assuntos de natureza política, resultando na cassação, perseguição e extradição de muitos artistas, intelectuais e trabalhadores contrários ao regime militar.

No que tange às artes, fora um momento de grandes mudanças nas formas de se expressar e de fazer arte, como ressalta Lygia Pape, em 1987, acerca do período de passagem do Neoconcretismo para a arte tropicalista:

De repente, pintura não era só pintura, poesia não era só poesia, e começaram a se misturar as linguagens. Então a escultura deixou de ter uma posição privilegiada, quer dizer, de ter um pedestal, a pintura não era mais só pintura pois tinha elementos, problemas de espaço, que foram a quebra da moldura e outras coisas, a poesia também não era uma palavra sobre um suporte de papel, quer dizer, a

dobradura, o corte do papel participavam como expressão também.¹⁷³

Lygia Pape fora dos três artistas vinculados ao Tropicalismo, que aqui citamos, a que menos desenvolveu trabalhos partindo da ideia de vestuário e da participação efetiva do espectador nesse campo. *Divisor* (1968), é de suas criações que mais se aproxima desse conceito e dessa prática. “O que eu queria fazer naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente.”¹⁷⁴ O *Divisor* consiste numa superfície de tecido branco medindo 30 x 30 m, com fendas onde cerca de 200 pessoas podem enfiar suas cabeças para andar pelas ruas, para formar um grande “corpo coletivo”, cuja caminhada resulta de uma negociação entre individualidades que compõe aquela espécie de oceano em trânsito. Esta performance coletiva foi remontada recentemente em meio à 29ª Bienal de São Paulo, em 2010.

Não se trata de uma roupa propriamente, dentro do que se entende convencionalmente pelo termo *roupa* ou *vestuário*, entretanto, pelo efeito de cobrir da vista dos participantes o corpo e a coreografia de cada sujeito, a obra pode ser considerada com uma grande roupa das massas.

Curioso perceber a carga simbólica de um trabalho como esse quando apresentado em seu contexto e épocas originais e a perda de potência e de suas intenções, quando remontados postumamente à revelia do artista, com base em vídeos, fotos e anotações deste.

Vanessa Rosa Machado e Fábio Lopes de Souza Santos, em artigo publicado nos anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas,¹⁷⁵ notam que quando Lygia Pape encomendou a confecção daquele gigantesco tecido branco cheio de fendas para se colocar as cabeças dos participantes, em 1968, era para ser apresentado a um grupo de crianças numa favela e no pátio de conjuntos habitacionais. Entregue a elas, as crianças logo souberam como usá-lo, como

¹⁷³ <http://geometricasnet.wordpress.com/category/artes-plasticas/page/10/>

¹⁷⁴ PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Entrevista Lúcia Carneiro, Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 21-22, 44-46, 53 e 74-75 (Palavra do artista). In: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=915&cd_item=16&cd_idioma=28555

¹⁷⁵ MACHADO, Vanessa Rosa e SANTOS, Fábio Lopes de Souza. **Divisor, Eat me: a gula ou a luxúria?, Carnival in Rio - Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea**. Florianópolis: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, 2007, p. 561-2.

descreve a própria artista: “correram todas feito bichinhos, entraram e enfiaram as cabecinhas nos buracos, ficando aquilo das cabeças conversando umas com as outras.”¹⁷⁶



Figura 61: Lygia Pape. *Divisor*, 1968, tecido de algodão e fendas, 20 x 20 m.

O *Divisor* era uma crítica, ainda que lúdica, à massificação e à divisão e ao isolamento das pessoas em meio ao contexto urbano e da ditadura, e que tinha a propriedade, enquanto *happening* e proposição artística, de unir e separar as pessoas numa experiência para fora do circuito das artes, destinadas a outros públicos. Quando uma instituição como a Bienal de São Paulo resolve reeditar a proposta no saguão do MAM no Rio de Janeiro e pessoas se mobilizam no sentido de conclamar as pessoas para participarem da regravação da Performance desta forma: “DIVISOR da artista Lygia Pape (renomada artista do Neoconcretismo), será homenageada no MAM-RJ, às 11:30 da manhã. ENTRADA FRANCA. Não se esqueça de levar seu RG e CPF! OPORTUNIDADE ÚNICA de FAZER PARTE de um trabalho para a

¹⁷⁶ Lygia Pape: *Intrinsecamente anarquista*. 2003, p. 74. *Apud*: MACHADO, Vanessa Rosa e SANTOS, Fábio Lopes de Souza. *Divisor, Eat me: a gula ou a luxúria?, Carnival in Rio - Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea*. Florianópolis: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, 2007, p. 561-2.

Bienal!”¹⁷⁷ é sinal de que alguma coisa há de errado. Marca de nosso tempo presente.

Dos experimentos tropicalistas em relação a ideia de roupa e dos experimentos com corpo nas artes visuais, Lygia Clark foi uma das propositoras mais extremas e que emergiu a fundo nas possibilidades estéticas, sociais, políticas, fenomenológicas e sinestésica das roupas em experimentos com fins terapêuticos que exigiam a participação do público numa relação de dependência entre ambos (público e obra) para a concretização de suas propostas, as quais a artista conferia os nomes de *Objetos Relacionais* desde que abandonara a estética neoconcreta. “A obra deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”,¹⁷⁸ postulava a artista em 1957.

Nesse sentido, a partir de 1968, tais questões relativas ao corpo começaram a ser desenvolvidas por Clark em trabalhos como os da série *Roupa-Corpo-Roupa* (1967), da qual fazem parte *Cesariana* e *Eu e Tu*, obras apontadas por Cacilda Teixeira da Costa como proposições emblemáticas do uso que Lygia Clark faz de elementos *vestíveis*. A proposta de Clark com tais experimentos é a de promover diferentes tipos de sensibilização¹⁷⁹ nos participantes.

Ambos os trabalhos partem da concepção de um macacão em lona plástica azul, com mangas e pernas compridas. Em *Cesariana*, ele é feito para ser utilizado exclusivamente por homens, enquanto que em *Eu e Tu* é projetado para o uso concomitante de um casal.

Em *Eu e tu*, dois macacões guarnecidos de bolsos com zípers são interligados por um tubo de plástico flexível na altura do abdômen, como uma espécie de cordão umbilical. No interior dessas roupas, existem forros cheios de materiais diversos como água, espuma, borracha. Na cabeça, usam-se uma espécie de capuz que impede que se posa ver um ao outro. Trata-se de uma proposta sensorial eminentemente tátil em que se busca uma sensação de intercâmbio entre os sexos.

Cesariana simulava, no masculino, a sensação de um parto artificial. No macacão, diante do abdômen, um zíper dá acesso a um grande bolso de onde sai um saco de borracha cor-de-rosa que simula uma barriga grávida, cheio de pedaços de espuma que o participante deve retirar e espargir com as mãos. Os experimentos

¹⁷⁷ <http://listaamiga.com/performance/divisor/delygiapape/592-divisor>

¹⁷⁸ COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009, p. 56.

¹⁷⁹ Idem.

sensoriais e corporais de Lygia Clark, com suas ações performáticas foram tão destacadas em meio a sua produção que ela desenvolveu seriamente trabalhos terapêuticos com base em suas descobertas, atuando como professora na Sorbonne, em Paris entre 1970 e 1974. De volta ao Brasil, a partir de 1978, ela passaria a se dedicar cada vez mais a realização de consultas terapêuticas particulares, tanto, que chegou num ponto em que preferia cada vez mais ser chamada de *propositora* a ser chamada de *artista*.



Figura 62: À esquerda, **Lygia Clark**. *O Eu e O Tu*, 1968

Figura 63: À direita: **Lygia Clark**. *Cesariana*, 1968

Atualmente, na produção em artes visuais brasileira, duas artistas criam roupas partindo ou de formas ou de materiais incomuns para criticar os padrões comportamentais e de beleza impostos pelos meios de comunicação de massa: Nazareth Pacheco (1961) e Laura Lima (1971), cada uma a seu modo subverte a funcionalidade das roupas com suas criações, dotadas de ironia e de mordacidade.

Contas e miçangas de cristal, borrachas, lâminas de barbear e instrumentos médicos-cirúrgicos como agulhas, agulhas de sutura, bisturis, espéculos, borrachas de injeção, são alguns dos materiais que Nazareth Pacheco utiliza, desde 1997, para dar formas a admiráveis e sedutoras peças *sartoriais* femininas (figura 64): vestidos, saias, sutiãs e gargantilhas, em que o uso se manifesta inviável e impõe-se entre essas peças e o espectador uma sensação de intransponibilidade angustiante pelo simples fato de que

essas peças podem realmente ferir, apesar de parecerem clamar pelo uso, pelo toque, por serem belos e translucidamente delicados.

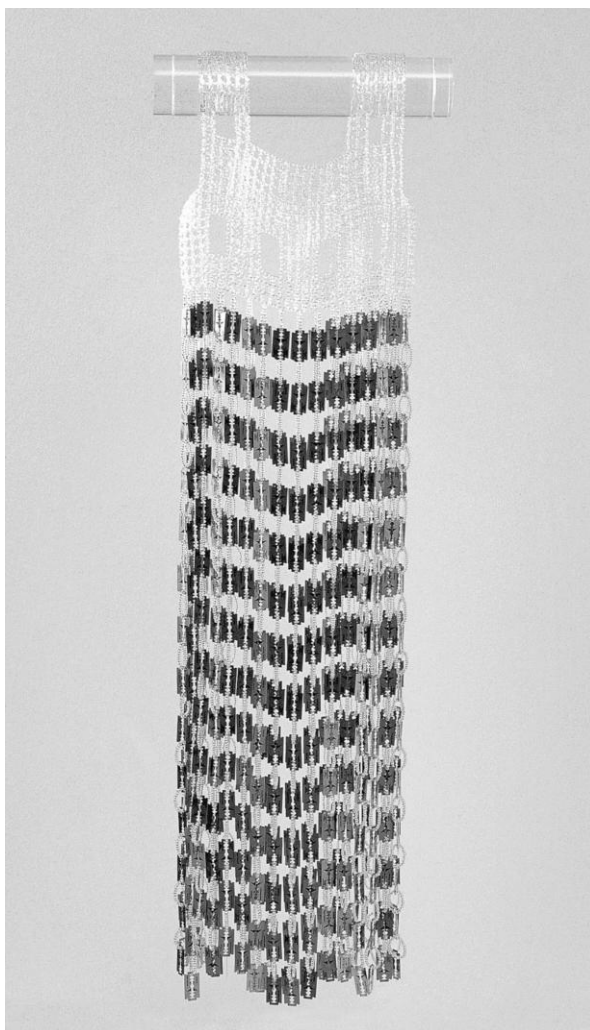


Figura 64: Nazareth Pacheco, sem título, cristal, lâmina de barbear e miçangas, 1997. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A trajetória de Nazareth Pacheco foi marcada por complicações de saúde e pela dependência de procedimentos médicos torturantes que ela teve de enfrentar para sobreviver e se ajustar aos padrões estéticos determinados pela sociedade. Seu trabalho faz referências às inúmeras cirurgias invasivas a que teve de se submeter, embora ultrapasse a mera referência biográfica para abordar um aspecto da vida moderna que aflige a tantas mulheres no mundo todo: o imperativo de aprimoramento do corpo para atender aos padrões de beleza impostos pela moda e pelos meios de comunicação de massa, custe o que custar, a despeito de todo e qualquer tipo de mutilação, de invasão e de crueldade que tais procedimentos pressuponham.



Figura 65: Acima: **Laura Lima**. *Novos Costumes* (Ambiente da “loja”). Vinil transparente e caneta marcador permanente, dimensões variáveis, 2007. Foto: Isabela Marschner.

Figura 66: Abaixo: **Laura Lima**. *Novos Costumes*, 2006. Vinil cristal, cola vinílica. Foto: Ana Torres.

Novos Costumes, de Laura Lima (figuras 65 e 66), é uma série de roupas, adornos, adereços e máscaras bem humorados feitos de vinil transparente, cola vinílica e caneta marcador permanente apresentada na 27ª Bienal de São Paulo. Laura Lima criou o espaço de uma loja com espelhos, araras, provadores para disponibilizar suas criações que o público poderia experimentar, sob o encorajamento de balconistas-mediadores para que fossem utilizadas no dia-a-dia.

Objetos inúteis, propostas esdrúxulas de peças para vestir que, na maioria dos casos, não podem ser vestidas, como sapatos que se projetam para trás, ou chapéus e elmos esquisitos, cheios de camadas, e como determinadas modelos de roupas e acessórios insólitos que a mídia e a moda tendem a empurrar diariamente goela abaixo, para serem utilizados por nós como se fossem a coisa mais habitual do mundo.

De todos os casos de *roupa de artista real* que analisamos até aqui, nenhum se aproxima tanto e tão perigosamente do universo da moda como as delicadas criações que Jum Nakao (1966) apresentou para a coleção primavera-verão do São Paulo Fashion Week, em 2004. O estilista, designer, artista visual e diretor de criação procurou proporcionar para as cerca de 1.200 pessoas que lotavam a sala da Fundação Bienal “um instante de leveza” com a coleção *A Costura do Invisível*, constituída de 15 *looks* confeccionados inteiramente com papel vegetal, o que consumiu cerca de 700 horas de trabalho da equipe de produção de Nakao.



Figura 67: **Jum Nakao.** *A Costura do Invisível.* São Paulo Fashion Week, 2004. Foto: Fernando Louza

Inspirado em trajes do século XIX, Nakao conferirá às suas releituras um ar de *devir*, pela retidão e exatidão de linhas e cortes, que sugeriam origamis em suas dobras e vazados de papel vegetal. Sob os delicados trajes, modelos vestidas uniformemente com malhas pretas que lhes cobriam completamente o corpo, do pescoço aos pés, tinham o visual arrematado por um gracioso chapéu que imitava bonecos Playmobil, populares brinquedos de plástico das décadas de 1970-80.

Tal como bonequinhos, os modelos desfilavam um a um. Tão bonitos, e apesar de confeccionadas em papel, as roupas exibidas eram criações perfeitamente vestíveis. Mas um certo ceticismo e desconforto na plateia, que talvez concebesse aqueles primeiros modelos como a provável abertura do desfile, uma introdução para a proposta

central do estilista Jum Nakao. Contudo, mais modelos e modelos de roupas de papel sucediam na passarela alva, feérica e ornada com espécies de plantas tubulares de papel Canson.

Jum Nakao, que chegou a criar roupas para a marca Zoomp, fez *A Costura do Invisível* em silêncio e absoluto sigilo. Silêncio idêntico ao que imperou na sala em que ocorrera o desfile, até o momento em que os modelos entraram juntos para o encerramento, momento em que o estilista apareceria para os agradecimentos. De forma sincronizada e repentina, porém, as 15 bonecas Playmobil impuseram uma espécie de levante contra os trajes que vestiam. Com movimentos bruscos começaram a rasgar as peças em grandes pedaços sob luzes estereoscópicas e sons caóticos que vinham de todas as partes.

A cuidadosa produção de *A Costura do Invisível* tornava-se mero papel desfeito em pedaços que logo foram recolhidos por um público estupefato e em êxtase. “O desfile coloca em xeque toda uma estrutura imensa e dispendiosa montada em torno da roupa e do mercado que ela movimenta. É um manifesto, muitos afirmaram”, e como observou Oliveros, em artigo publicado na revista *Cult* daquele ano.¹⁸⁰ Para o meio da moda, as criações de Jum Nakao viraram lixo abruptamente, e algo de muito estranho parece ter acontecido ali. Após a repercussão sobre essa performance/happening, Jum Nakao se manteria afastado por vários anos da São Paulo Fashion Week e participaria de diversas outras atividades e eventos. Logo, réplicas dos modelos apresentados no desfile *A Costura do Invisível* seriam exibidos em museus pelo mundo afora e o desfile seria considerado pela crítica internacional como um dos desfiles mais representativos desse novo século. As recorrentes queixas sobre Nakao ter feito sumir e transformado em lixo aquelas invenções tão belas devem ter repercutido em seu julgamento. Em 2007, ele apresentaria em meio a uma exposição de arte um trabalho escultórico, por assim dizer, chamado *Luz Delix*, que consistia num vestido de luxo construído a partir de um enorme amontoado de sacos de lixo. Uma *roupa de artista* apresentada de forma tradicional, dentro do espaço de exposição e talvez por isso sem o mesmo impacto presente *A Costura do Invisível* que apesar de se tratar de um fato dentro do mundo da moda, adquiriu e suscitou leituras para além dos limites dessa área.

¹⁸⁰ OLIVEIROS, Ricardo. **A moda como manifesto da arte.** In: Revista *Cult*. São Paulo: Editora Bregantinni, n° 82, julho, 2004, p. 57.



Figura 68: **Jum Nakao**. *Luz Delix*. Tecido, sacos de lixo e câmeras de pneu, 2007. Coleção do artista

No presente capítulo mostramos algumas das possibilidades e estratégias de criação da *roupa de artista real*. Vimos que o emprego de formas, os materiais e usos incomuns na criação de peças vestuário nas artes está na base dessa tipologia, embora a disfunção não seja sua principal prerrogativa e característica. Pelo caráter de ineditismo que possui, a *roupa de artista real* tende a promover o choque e o escândalo, o que é potencializado quando associada à realização de performances, *happenings*, as quais podem ser comumente registradas em vídeo e fotografias. Do mesmo modo, a *roupa de artista real* pode ser exibida como objeto autônomo ou ser elemento integrante de instalações.

A seguir, analisaremos o fenômeno da *roupa de artista* em Belém, a capital do estado do Pará, e sua produção recente em artes visuais. Buscaremos montar um breve panorama da produção contemporânea deste local, tentando apontar a gênese da inserção de objetos reais nos espaços da arte e enfatizando a inserção de elementos *sartoriais*. Por fim, buscaremos qualificar, considerando as classificações por nós propostas, ocorrências da *roupa de artista* nessa produção para a qual o vestuário possui papel proeminente.



Montagem

Um espelho de tendências? A roupa de artista em Belém

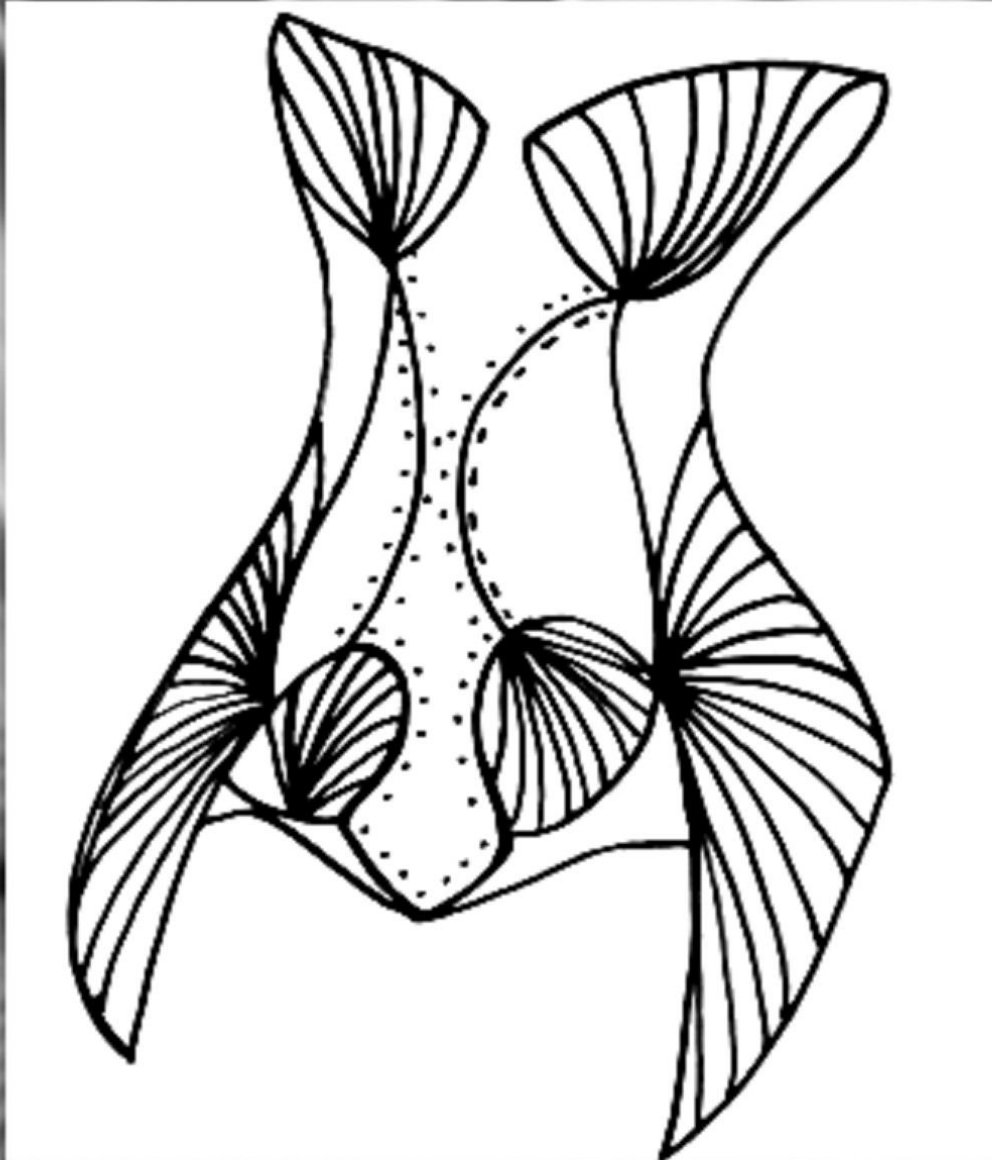


Figura 69: **Elieni Tenório**. *Estudos Para Corselete*, 2010

s. f. - Ato de montar. Armação (de máquinas, etc.).

Na linha de montagem, cada operador efetua uma parte da peça final, mediante observação ou medida apropriada. É importante também estabelecer níveis de produção, para que a seqüência não seja interrompida. Os tipos de equipamentos utilizados são os que a peça exigir, destacamos os mais comuns e normalmente utilizados na maioria das peças; reta ponto fixo, ponto corrente, pespontadeira (duas agulhas) ponto zig-zag, overlock, ponto invisível, máquina de bolso social, interlock, caseadeira, pregadeira de botões. etc.

Montagem

Um espelho de tendências? A roupa de artista em Belém

“Eu não sou só costureiro. Eu sou um costureiro, mas eu também sou um artista. eu sei costurar, sei fazer a coisa bem feita, sei fazer diferente.”
Mestre Nato¹⁸¹

“Os conceitos vão e vem, e os artistas vivem!”
Lúcia Gomes



Figura 70: **Ricardo Macêdo e Bruno Cantuária.** Márcio Shimabukuro (Shima), performer e designer gráfico. Exposição *Identidades Móveis*, 2010.

Em algumas das fotografia e num vídeo em específico daqueles expostos na sala do Espaço Cultural Banco da Amazônia, Bruno Cantuária veste-se elegantemente num terno preto. Sapatos sociais. Gravata. Ele está numa antiga e pacata praça pública do centro da cidade, em frente à centenária Igreja do Rosário. Não há barulho. É uma parte pacata da cidade, com o pequeno fluxo de pessoas que passa por ali. Naquela praça não está Bruno Cantuária. O nome daquele sujeito é Márcio Shimabukuro, mais conhecido como Shima. *Designer. Performer. Artista.* Ele passa um tempo na praça portando uma fita de isolamento amarela e preta. De repente, se entrega a um trabalho insólito, que o espectador estranha e que lhe cobrará certo esforço para entender. O que se vê é Shima unir com fitas de isolamento dois bancos dispostos um de frente para o outro, com a intenção de, talvez, interromper a passagem de pedestres entre eles.

Contudo, não nos é declarado o objetivo daquela ação. Indiferente a isso, Shima passa decisivo a fita de um banco a outro, por cima e por baixo de suas estruturas, compondo uma barreira que acaba por resultar num intrincado e espesso “X” em amarelo e preto. Quando o rolo de fita, por fim, acaba, Shima resolve se deitar sobre a estrutura que fez, numa espécie de rede. Ali ele descansa por um tempo indeterminado, indiferente ao fluxo de transeuntes na rua e que por vezes tentam, desavisados, passar

¹⁸¹ Mestre Nato, em entrevista, março de 2011.

entre os bancos em que o *performer* encontra-se deitado. Chega um ponto em que ele se cansa daquilo. Sai abruptamente de seu repouso e se põe a destruir de uma vez só aquilo que demorou um tempo para fazer. De uma única vez, entretanto, não dá, então ele investe em várias idas. Finalmente, pega o volume de fitas nos braços arrancados dos bancos da praça e os joga numa lixeira próxima dali.

Esse vídeo e os registros em fotografia foram realizados em 2010 para compor a exposição *Identidades Móveis* dos artistas e educadores em Arte Bruno Cantuária (1984) & Ricardo Macêdo (1975), exibida entre os meses de novembro e dezembro desse ano. Shima era só uma das identidades pastiches assumidas pela dupla nesse projeto. Bruno Cantuária foi ainda um vendedor de açaí, uma professora, um advogado, um engenheiro de computação, a namorada de um artista. Ricardo, por sua vez, viveu um pescador, um skatista, um motorista de taxi. O vestuário surge na obra dessa dupla como objetos apropriados, o que torna visíveis as personagens que eles encarnam diante das lentes. Tais roupas podem ser classificadas na categoria de *roupa de artista por processos apropriativos*, conforme nossas proposições apresentadas ao longo deste estudo.

O objetivo deste capítulo é o de analisar algumas das propostas envolvendo a *roupa de artista* na produção paraense, com foco específico em Belém, a capital do Estado. Após contextualizar aspectos do cenário das artes local, buscando a ocorrência de *roupas de artista* na história da arte desse lugar, analisaremos alguns dos principais nomes que apresentam obras em que a presença do vestuário real parece pertinente.

Procuraremos estudá-los a partir de nossas três classificações (*roupa de artista por processos colaborativos com a moda*, *roupa de artista por processos apropriativos* e *roupa de artista real*), com o objetivo de testar a validade das mesmas. Salientamos que as classificações sugeridas neste estudo não são categorias estanques, podendo um mesmo trabalho apresentar características que as incluam em uma ou em mais de umas das modalidades de roupas de artistas aqui sugeridas.

Ziguezagues na história: objetos com a linha do tempo

Após um passado marcado por arte plumária, cerâmicas, por manifestações de arte barroca, por traços ecléticos, neoclássicos, *art nouveau* e por um impressionismo tardio que caracterizou boa parte da produção moderna na arte paraense, pelo menos até as décadas de 1930/1950 – período em que vigorou na produção artística de Belém a pintura de paisagens feitas em *plein air* e naturezas-mortas (“realmente mortas de banais

e sem relevo [...], uma mesmice cansativa e triste”¹⁸²) – surgiram os primeiros indícios de uma pintura abstrata na cidade a partir de 1950 e de objetos a partir da década de 1970.

Desde o século XIX o desenvolvimento das artes nesta cidade está diretamente ligado à criação de instituições públicas e privadas e de cursos universitários, estes um dos fatores preponderantes para a chegada da pintura abstrata na capital com a criação da Escola de Engenharia, em 1931, e da Universidade do Pará, em 1957, que por um longo tempo supriu, em caráter provisório, a função de gerar e agrupar artistas.

Sem escolas de artes, sem espaços específicos para a realização de boas exposições, a UFPA, com seus dois salões de arte realizados na década de 1960 (Salão Universitário de Artes Plásticas da UFPA, em 1963 e 1965), começaria a promover algumas sérias mudanças no cenário artístico dessa cidade.

Alterações nas estruturas de funcionamento das Bienais de São Paulo, entre os anos de 1971 a 1976, permitirão maior participação de artistas de outras regiões do Brasil nesse evento, fato este foi motivado, decerto, pelo boicote internacional (França, Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália estavam entre os países contrários à política de censura adotada pelo governo militar no Brasil) e nacional que a Bienal sofrera por agentes contrários à ditadura militar e seus abusos.

É nesse período, influenciado pelo intercâmbio com a produção de regiões centrais do país, durante os anos 1970, como Rio de Janeiro e São Paulo, que haverá a possibilidade de inserção dos primeiros objetos e de instalações em exposições realizadas em Belém.

Como demonstração desse fato, de atualização da produção local em termos de procedimentos vanguardistas no que se refere à apropriação de objetos (*ready mades*) e à construção de instalações ou de ambientações, já correntes nos principais centros da arte no Brasil, são concretizados por artistas como Valdir Sarubbi (1939-2000) e Branco de Melo (1923) trabalhos que foram apresentados na Bienal de São Paulo de 1971.

Emblemáticos nesse sentido são os *Xumucuís* de Sarubbi, caixas e tubos cheios de sementes revestidos de papel de seda branco e vermelho que se convertiam em objetos sonoros e percussivos, simulando o barulho de queda d’água ou do correr de um

¹⁸² *Revista Norte, Ano I, n° 2, p.73, de 1952. apud: Panorama sintético da história da arte paraense. In: <http://www.elfgaleria.com.br/index.php?ACAO=artigo&nId=000019>*

rio. Dispostos em uma instalação, esses objetos de Valdir Sarubbi apresentavam a possibilidade de interação com o público ao serem manipulados.¹⁸³

Desde esta experiência com as Bienais de São Paulo, artistas paraenses começariam, ainda que de forma tímida, a inserir objetos e a ensaiar ambientações em eventos expositivos locais, embora a prática de integração da arte a aspectos da realidade, com as relações de tempo e espaço na forma de *happenings* e performances, ainda fosse desconhecida de grande parte desses artistas, enquanto que em cidades como Rio de Janeiro, nomes vinculados ao movimento Neoconcreto e influenciados pela *Pop Art* norte-americana, na forma do movimento estético-cultural do Tropicalismo, experimentavam e promoviam a arte de ação como um dos meios mais eficazes para abordar questões atuais e envolver o público em suas propostas estéticas.

O verdadeiro *boom* que a pintura de matriz expressionista obterá no Brasil na década de 1980 promoverá em nossa cidade o interesse de jovens artistas pela pintura, muitos dos quais advindos do curso de Arquitetura da Ufpa (criado em 1964), o que de algum modo contribuirá para a estagnação da produção e exibição de instalações e de objetos nas exposições em Belém. Em 1976 foi implantado o curso de Educação Artística e no mesmo ano o curso de Comunicação Social, ambos pela UFPA, os quais junto ao curso de Arquitetura passaram a formar a cada ano novos pintores, desenhistas, escultores, fotógrafos etc.

Entre as décadas de 1980 e 1990 houve um perceptível incremento do cenário artístico da cidade com a criação de diversas instituições culturais e de ensino, públicas e privadas, e de associações de classe, que trouxeram ao cenário belenense novos cursos livres e universitários, além de novos espaços e projetos expositivos, dos quais destacamos: A criação da Fundação Rômulo Maiorana (1981) e de seu salão de arte anual, o Arte Pará (1982); criação do Museu da Universidade Federal do Pará (em 1983); criação da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (em 1986) – que passa a abrigar a Galeria Theodoro Braga, antes em atuação no hall do Teatro da Paz; a criação da Associação de Arte-Educadores do Estado do Pará (1989); criação da Associação de artistas Plásticos do Pará (1990) e da Fotoativa (1984); Fundação Curro Velho (1990); criação dos espaços de exposição do Museu de Arte de Belém – MABE (1991); Galeria e Museu do CCBEU – Centro Cultural Brasil Estados Unidos (1991) com seu Salão

¹⁸³ RIBEIRO, Ilton. **Águas trementes e passagens luminosas: rumores e temores paraenses na Bienal de São Paulo 1971**. Belém: artigo inédito, 2009.

Primeiros Passos (1992), voltado a jovens artistas; as três edições do Salão Paraense de Arte Contemporânea, realizado na Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (de 1992 a 1993); criação do Museu do Estado do Pará – MEP (1994); da Universidade da Amazônia – UNAMA e do curso de graduação em Educação Artística (depois renomeado para Artes Visuais e Tecnologia da Imagem), munida de um espaço de exposição, a Galeria Graça Landeira (1993), onde passaria a ocorrer o Salão Pequenos Formatos (desde 1995); o Museu de Arte Sacra – MAS (1998); o Instituto de Artes do Pará – IAP (1999); o Espaço Cultural Banco da Amazônia (2001); a Escola Superior Madre Celeste – ESMAC, em Ananindeua, com curso de graduação em Artes Visuais (2002); o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (2002), e mais recentemente, a criação do Instituto de Ciências da Arte – ICA – da Ufpa (2006), em substituição ao antigo Núcleo de Artes (1991), e o Departamento de Artes, com a criação do curso de mestrado em Artes (2008), também pela Ufpa, instituições e eventos estes que criarão todo um novo cenário, propício à produção artística e visual na capital paraense, de onde sairão muitos dos artistas que atuam ou atuaram nas artes belenense, alguns dos quais considerados neste estudo.

São as escassas, mas importantes, edições do Salão Paraense de Arte Contemporânea, realizadas pela Secretaria de Cultura do estado e pela Associação de Artistas Plásticos do Pará, que contribuirão para o ingresso de objetos e de instalações na produção em artes visuais em Belém, papel que será dividido com a realização anual do Salão Arte Pará, pela Fundação Rômulo Maiorana. Nesses dois grandes eventos de artes visuais vislumbra-se paulatinamente a abertura dos espaços institucionais da capital paraense a trabalhos que desafiam categorias artísticas tradicionais.

Nesse sentido, desde 2005, o Salão Arte Pará, ao explorar novos procedimentos de montagem das mostras e ao promover a invasão de espaços abertos e de outras instituições da cidade para ampliar as formas de entrada da arte contemporânea nesses espaços, tem contribuído para a implantação e desenvolvimento de estratégias mais recentes dessa produção como o vídeo, a instalação, o *site specific*, o *happening*, as performances etc., muitas delas irrompendo, porém, na produção local com uma ou duas décadas de atraso.

Vislumbra-se hoje uma espécie de *boom* tardio de performances em Belém, prova disso são as premiações recentes de dois trabalhos dessa espécie em dois anos consecutivos do salão Arte Pará, em 2008 e 2009, com ações de Victor De La Rocque e Berna Reale, respectivamente. A presença de objetos de *vestuário* desempenha função

de obra no contexto dessa produção, junto com a construção de instalações e a incorporação de objetos, constituindo-se um conjunto de práticas recente e ainda em voga por esta região.

Analisaremos a produção de alguns artistas que possuem em sua obra pelo menos um caso de apropriação ou de criação de objetos *sartoriais*, ou seja, que apresentaram trabalhos de artes visuais em que o objeto de vestuário apresenta papel de destaque. Esclarecemos, por ora, e entretanto, que não se trata aqui de um mapeamento que se pretenda conclusivo da produção artística paraense ou de Belém que de algum modo fez uso de roupa de artista. Pretendemos, mais do que qualquer coisa, realizar um levantamento de obras e de artistas que nos parecem mais destacados nessa produção ou que estiveram mais próximos de nossos intentos no presente momento e estudo.

Decerto, muitos outros artistas e obras poderiam constar neste volume como exemplares das categorias que propomos. As limitações de escopo foram delimitadas sem dúvida pelas delimitações de tempo. Porém, não nos permitimos – e nem esteve em nosso propósito realizar – o esgotamento desse assunto ou apresentar um levantamento abrangente e definitivo.

Nos debruçaremos sobre alguns exemplos da produção artística de Belém a partir da década de 1990 procurando arquétipos de obras e criadores que podem ser inseridos em cada uma das tipologias propostas para a *roupa de artista* nos capítulos anteriores: *A roupa de artistas por processos colaborativos com a moda*; *a roupa de artista por processos apropriativos* e *a roupa de artista por processos inventivos* ou *roupa de artista real*.

Nosso estudo, portanto, se além ao emprego de roupas como objetos reais na categoria de obras de arte. Tratamos da análise de peças de *vestuário-real* presentes em instalações, em vídeos, performances, *happenings* e/ou expostas como objetos (*ready mades* ou não), que podem ser vestidas e ou não às quais podemos denominar de *roupa de artista*.

Para isso foram adotados como procedimentos metodológicos a realização de entrevistas aos principais artistas, a partir de questões de caráter aberto e subjetivo, úteis no sentido de coligir informações a respeito de percursos artísticos, bem como verificar os níveis de envolvimento, de emprego e uso da *roupa de artista* em cada produção. Tais entrevistas foram úteis também para verificar a validade do termo *roupa de artista*, enquanto categoria nas artes visuais, e de cada uma das tipologias propostas neste estudo, com o fim de tentar aproximar obras e artistas às classificações aqui em pauta.

A roupa de artista por processos colaborativos com a moda:

O que podemos observar em relação à *roupa de artista* nos termos *dos processos de colaboração com a moda* é que tal modalidade encontra-se em estado ainda bastante embrionário na cidade de Belém. Apesar do recente incremento na área de moda, com a criação de cursos técnicos e de graduação, poucas são as ocorrências concretas de artistas visuais que se voltem ou que tenham trabalhado na criação efetiva de produtos *sartorias* voltados ao comércio de roupas e de produtos de moda, em que sua produção como artista seja traduzida para tais peças.

Exemplos isolados de artistas que produziram roupas por conta própria para comercialização, são identificados nesta produção local, como é o caso do fotógrafo, artista e professor Alexandre Sequeira (1961) que chegou a produzir camisetas estampadas, inspiradas em motivos geométricos de tribos indígenas da região amazônica, em meados dos anos 2000. Sua vivência com os procedimentos de serigrafia e como designer gráfico o motivaram a criar essas peças produzidas em caráter artesanal e comercializadas pelo próprio artista de modo informal.

Orlando Maneschy (1968), por meio do projeto Caixa de Criadores, chegou a apresentar modelos de roupas estampados com fotografias suas e modelos criados a partir de croquis seus para sua grife Or Land. As peças foram apresentadas em desfile durante a edição desse evento em 2009.

O aspecto performático um tanto presente na obra desse artista é transposto para a produção de seus desfiles nas passarelas e para suas criações *sartoriais* em termos conceituais, embora não tenhamos informações suficientes que nos permitam por ora analisar os desdobramentos dessa experiência. Como tais criações, porém, foram apresentadas em um evento de moda, levadas a termo por um artista, e apresentam um evidente aspecto funcional, podemos classificá-la na categoria de *roupa de artista por processos colaborativos com a moda*.



Figura 71: **Orlando Maneschy**. *Grife Or Land*, Caixa de Criadores, Belém, 2009

Michele Cunha (1972), pintora, gravadora, designer gráfica e arte-educadora atuante em Belém até meados da década de 2000, e que atualmente reside em Brasília, desenvolveu nessa cidade uma série de produtos de moda a partir de motivos gráficos serigrafados ou desenhados à mão, e que não fogem esteticamente à linha de trabalho que a artista costuma desenvolver nas suas pinturas, desenhos e gravuras. Suas criações, que resultam em camisetas, bolsas e acessórios, são comercializadas em lojas como produtos exclusivos, já que confeccionados em poucos exemplares.



Figura 72: **Michelle Cunha**. Camiseta e bolsa comercializadas na loja Retrô-Ativa (2010), Brasília.
Fotos: Nilda Trindade

Observamos que os processos de elaboração da *roupa de artista por processos colaborativos com a moda* em Belém podem e devem ser melhor explorados pela indústria e pelo mercado de moda que se tenta estabelecer na cidade, fazendo mais uso dos discursos, das visualidades e dos processos poéticos na produção artística de criadores locais que poderiam ser facilmente transpostos para o vestuário e que poderiam resultar em produtos marcados pela artisticidade e originalidade em séries exclusivas e de qualidade.

Analisaremos abaixo algumas das ocorrências em Belém do vestuário sendo empregado sob a tipologia da *roupa de artista por processos apropriativos*.

A roupa de artista por processos apropriativos:



Figura 73: Ricardo Macêdo e Bruno Cantuária. Anderson Barbosa, vendedor de frutas e legumes
Identidades Móveis, 2010

Caso exemplar de apropriação de vestuário pelas artes na produção de Belém são os vídeos e fotografias que compõem a série *Identidades Móveis*, de Ricardo Macêdo e Bruno Cantuária, já comentados no início deste capítulo, projeto que retrata de que forma os papéis sociais são impostos sobre e desempenhados por diversos indivíduos com base em suas ocupações diárias e nos seus modos de se comportar e de vestir.

Em entrevista, Ricardo Macêdo nos conta que o percurso para se chegar à posição do outro nas fotografias e vídeos em pauta é resultado de um processo de negociação, em que ocorre a permuta ou o empréstimo de identidades assinaladas pelas roupas, sobretudo. Identidades móveis, cedidas por um curto e determinado espaço de tempo.

As roupas com que as personagens encarnadas pela dupla aparecem nas imagens são tomadas de empréstimo de seus donos reais. Após vestidos, em conformidade com seus novos papéis, os artistas desenvolvem ou posam simulando ações corriqueiras que para eles na maioria dos casos são novidades, um mergulho na vida do outro, para além do mero empréstimo de vestes.

Muitas das características relacionadas aos processos de apropriação de vestuário já pronto tomados como *roupa de artista* estão presentes em alguns de nossos próprios trabalhos realizados desde 2001. Em *Pretinho Básico*¹⁸⁴ (figura 74), instalação que apresentamos na Galeria Municipal de Arte de Belém, em 2003, tal estratégia foi adotada na forma de apropriação de vestidos industrializados pretos, empregados para compor o trabalho, sem qualquer tipo de alteração nas formas gerais que subvertesse a funcionalidade dessas peças. Esta instalação teve como fim abordar o mítico vestido preto, peça imprescindível no guarda-roupa de toda mulher moderna, uma espécie de “coringa” de todas as horas e ocasiões, caracterizado pela versatilidade e pela elegância.

Projetada para um sítio específico¹⁸⁵, a instalação foi construída a partir do entalhe de tacos de madeira de pau-amarelo (*Euxylophora paraensis*), daqueles comumente empregados em pisos de imóveis antigos. Nos cerca de 200 tacos que cingiam completamente as paredes da galeria, cada um deles medindo 07 x 21 cm, figuras de mulheres sem rostos, vestidas de preto foram gravadas. Os desenhos que originariam tais entalhes tiveram como referência fotografias de revistas de moda e de corte e costura. No centro da galeria, um manequim de vitrine desprovido de cabeça e de braços exibia modelos de vestidos pretos, os quais eram trocados quase que diariamente.

¹⁸⁴ *Pretinho Básico*, primeira exposição individual de João Cirilo, realizada na Galeria Municipal de Belém entre os dias 10 de dezembro de 2003 e 03 de janeiro de 2004.

¹⁸⁵ Do inglês *site specific*. “O termo ‘sítio específico’ faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - para um certo local, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.” (Enciclopédia Itaú Cultural, em http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2690, página consultada em 20 de março de 2010).



Figura 74: **João Cirilo**. *Pretinho Básico*. Instalação. Exposição individual *Pretinho Básico*, Galeria Municipal de Arte de Belém, 2003. Foto: Paulo César Simão.

A mesma classificação pode ser atribuída à instalação *O Varal*¹⁸⁶, apresentada num dos átrios do Museu de Arte de Belém, em 2004 (figura 75), criada para sítio específico e resultante do projeto de intercâmbio Fluxo de Arte Belém Contemporâneo, ocorrido em Belém, no ano de 2004, que envolveu artistas brasileiros e ingleses. *O*

Varal consistia num varal composto por tecidos, arames tensos em estacas de madeira e cerca de 40 camisetas brancas em que frases serigrafadas e a inserção de peças de arames costuradas sobre as superfícies de tecido maculadas pela ferrugem, faziam as vezes de estampas, conferindo significados e leituras diversas. Trabalho criado para ser exposto ao relento, ao ar livre, *O Varal* era passível de sofrer alterações pelo clima e pelo tempo.

Pretinho Básico e *O Varal* são trabalhos que apresentam o vestuário de uma forma que podem ser caracterizadas por processos de caráter apropriativo, embora procedimentos que vão resultar em *roupas de artista real* sejam possíveis de ser vislumbrados também em meio a esta produção, ainda que não tenham por fim mesmo o

¹⁸⁶ Exposição coletiva *Ver-o-Peso e Outras Coisas*, resultado do projeto *Fluxo de Arte Belém Contemporâneo*, intercâmbio entre artistas brasileiros e ingleses ocorrido em Belém, no Museu de Arte de Belém/MABE, entre 10 de novembro e 31 de dezembro de 2004.

de subverter de todo as formas convencionais de uso nem as linhas comuns do vestuário, já que tais propostas atuam no emprego de formas e de materiais comuns.



Figura 75: **João Cirilo**. *O Varal*. Instalação. Projeto de intercâmbio Fluxo de Arte Belém Contemporâneo, Museu de Arte de Belém (MABE), 2003. Foto: Daniely Meireles.

Ainda nos termos da produção que desenvolvemos no campo das artes visuais, três outros de nossos trabalhos podem ser inseridos na classificação de *roupa de artista real*, ainda que as formas e materiais empregados na construção de roupas não subvertam a funcionalidade e as linhas convencionais do vestuário, de modo suficiente para que fossem inseridos de todo nesta classificação. Dito isto, Podem ser entendidas como *roupa de artista real* o vestuário empregado nas instalações *Humano Demais para Viver Nesse Mundo*¹⁸⁷, *Ode à Moça Bonita* e *Color Bars*¹⁸⁸.

Humano Demais para Viver Nesse Mundo foi construída em 2003, em paralelo aos procedimentos descobertos e empregados em *Pretinho Básico*: A colocação em

¹⁸⁷ Trabalho exibido em *Delírios, Elucubrações, Suspiros Poéticos e Saudades*, exposição do Grupo A9, realizada na Galeria Graça Landeira, da UNAMA, em Belém, no período de 04 a 29 de dezembro de 2003.

¹⁸⁸ Terceira exposição individual de João Cirilo ocorrida na Galeria Theodoro Braga, espaço vinculado à Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, entre os dias 07 e 30 de outubro de 2008.

paredes de trabalhos construídos à mão, posicionados atrás de um manequim de vitrine com peças de roupas apropriadas do comércio ou construídas exclusivamente para tal fim, o que os tornam cabíveis no conceito de *roupa de artista real*.

O conceito para a elaboração deste trabalho adveio da concepção e construção de um traje ultrapassado, um vestido lúgubre, cinza, amplo, de mangas compridas e, fora de moda que seria apresentado na forma de um grande croqui vestindo uma figura feminina sem rosto esboçada em tons monocromáticos, ao mesmo tempo em que seria exposto como objeto, construído em cetim, num manequim de vitrine, boneca de plástico desprovida de braços, de cabeça e de vida. Um vestido antigo, anacrônico, em desenho e costura.



Figura 76: **João Cirilo**. *Ode à Moça Bonita*. Instalação. Projeto de itinerância *8 Solos s/Superfícies*, 2004.
Foto: João Cirilo

A instalação *Ode à Moça Bonita* (figura 87), apresentada pelo projeto de itinerância *8 Solos s/ Superfícies*¹⁸⁹ nos municípios paraenses de Marabá, Castanhal e Belém, e hoje pertencente ao acervo da Galeria Theodoro Braga, na capital paraense, teve como mote de sua criação um texto de diário que tratava sobre o conflito de uma moça com certas peças de roupas suas, as quais ela parecia detestar, embora delas não

¹⁸⁹ Trabalho integrante do projeto de itinerância *8 Solos s/Superfícies*, exposto nas cidades de Marabá, Castanhal e Belém entre 2004 e 2005. Participaram deste projeto os artistas, Alan Soares, Cláudio Assunção, Daniele Fonseca, Daniely Meireles, Flávio Araújo, Keyla Sobral, João Cirilo e Neuton Chagas.

abrisse mão para ir às ruas. O texto “costura” horizontalmente, de modo linear, a instalação, recortado em adesivo, com estiletes, numa tipografia que imita a escrita da máquina de escrever.

Dispondo de poucos elementos: Um manequim de vitrine, pedaços de tecidos de algodão cru e peças de arames, a instalação composta em tons pálidos fez do aparente improvisado de materialização de roupas o meio de aludir a uma beleza dotada de simplicidade. Peças de arames no formato de cruzetas e de um broche feitos de improvisado, foram costuradas ou coladas nas superfícies dos tecidos, nos retângulos postos nas extremidades do texto e no manequim enrolado numa única peça à guisa de vestido, feito também de improvisado, os elementos centrais dessa instalação.

“O uniforme realça o paradoxo entre a moda como meio de expressão individual e a moda como forma de suprimir a individualidade e conferir uma identidade pré-fabricada a quem o usa.”¹⁹⁰ A frase de autoria de Deyan Sudjic no livro *A Linguagem das coisas* poderia ter servido de epígrafe à construção de *Color Bars*, nossa última e mais recente exposição sobre o vestuário, ocorrida em 2008.

Branco, amarelo, ciano, verde, magenta, vermelho, azul, preto: As paredes da Galeria Theodoro Braga, pintadas com essas cores que também serviriam de base à produção de roupas, entre vestidos e camisetas de malha, compostas por faixas horizontais. Espécie de ritual de passagem para o universo da cor e uma anti-ode à padronização promovida pelos meios de comunicação, esta instalação tomou por completo o espaço da galeria e teve como elemento referencial as barras coloridas, comumente associadas a testes de verificação da qualidade de imagem, surgidas em aparelhos televisores quando há interrupções nos sinais de transmissão. *Color Bars* sempre surgem quando a TV fica fora do ar.

Um vestido enfiado num manequim numa loja popular de confecções do centro comercial de Belém foi de onde veio a ideia de realização desta que foi a nossa terceira exposição individual. Peça barata, composta por excêntricas faixas horizontais e, “na moda”, como nos afiançaria a vendedora em tom persuasivo, nos daria impulsos a considerar então pela primeira vez a cor como elemento principal em um trabalho que teria por problemática tratar do universo das roupas, das tendências da moda e do universo feminino e ao mesmo tempo teria como propósito comentar a massificação de valores e comportamentos na atualidade.

¹⁹⁰SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010, P. 154.



Figura 77: **João Cirilo**. *Color Bars*. Instalação. Exposição *Color Bars*, individual de João Cirilo, 2008.
Foto: João Cirilo.

Não obstante sua imensa inserção e influência no contemporâneo, a televisão fora recebida com ceticismo quando de seu surgimento no início do século XX. "A televisão não dará certo. As pessoas terão de ficar olhando sua tela, e a família americana média não tem tempo para isso", afirmaria o tradicional periódico norte-americano *New York Times* a 18 de abril de 1939. A previsão jornalística, hoje risível quando não só o povo americano, mas a população mundial não apenas conseguiu tempo para a TV como a transformou no principal veículo de comunicação de massa e de entretenimento da atualidade. Das transmissões ao vivo em branco e preto de sua fase inicial à chegada da cor, em 1954, nos Estados Unidos, a televisão se disseminaria rapidamente em diversos países, chegando ao Brasil em meados de 1950, e ganhando cores definitivas em nossas telas a partir de 1976.

Para *Color Bars* foram confeccionadas cerca de 20 roupas, entre vestidos e camisetas, espécie de uniformes mostrados em um pseudo-desfile de moda no ato de abertura. Nos demais dias da exposição, dois manequins de vitrine alocados nas extremidades de uma passarela (figura 88) exibiam tais roupas e o público poderia experimentá-las, posar e ser fotografado para compor um painel com suas imagens, usuários-vítimas da moda.

Provador de roupas, espelhos, araras, cabides, um aparelho de televisão (para exibir em *looping* a gravação em vídeo do desfile nos demais dias, assim como as próprias barras coloridas nos intervalos de exibição); mesa, cadeiras, revistas, canetas, lápis de cor, papéis com croquis prévios de um manequim nu posicionado de frente e costas compunham um espaço de criação de desenhos de roupas concebidas a partir das cores das barras. Uma passarela estreita pintada de branco e preto serviria às pessoas, como espaço para exposição de suas próprias individualidades.

A roupa de artista por processos inventivos ou a roupa de artista real:

O provável precursor da *roupa de artista* em exposições em Belém foi Mestre Nato (1951). Em 1993, realizou *Êxtase*, sua primeira exposição individual na Galeria Municipal de Arte de Belém, mostrando objetos feitos a partir do suporte de roupas estampadas por um processo bastante peculiar.

Mestre Nato desde cedo morou no bairro do Guamá junto com sua família. Aos 14 anos se ofereceu como aprendiz numa alfaiataria onde chegou a trabalhar como Oficial de Calça, e posteriormente como Oficial de Paletó, este, especialista na confecção da parte interna de ternos e na confecção integral de paletós masculinos. Entretanto, Nato possuía interesses em trabalhar com a criação de trajes femininos. E como forma de se especializar ou atuar nessa área, viajou ao Rio de Janeiro a convite de um amigo para atuar na área de confecção de roupas cênicas para artistas, pelos idos de 1970. Depois de um ano, conseguiu emprego no canteiro de obras da ponte Rio-Niterói, onde se envolveu com a cultura *hippie* e chegou a morar com uma comunidade no hall do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, circunstância em que conheceu a arte moderna e artistas como Djanira (1914-1979) e Antonio Dias (1944), com os quais travou contato pessoalmente.

Nato surpreendeu-se com a apropriação de objetos na arte conceitual naquela época. E depois de conseguir juntar algum dinheiro, retornou a Belém e passou a atuar como costureiro para a estilista Lele Grello, podendo, enfim, criar roupas para mulheres, numa época (1980) em que o estilo Coco Chanel estava na moda, o uso de ternos femininos partindo de processos de alfaiataria, com ombros largos e almofadados, que estavam em alta. Ao mesmo tempo, Nato produzia suas pinturas, nas quais já era possível perceber sua vinculação ao estilo *naïf*, embora sua produção desde a década de 1990 tenha ganhado feições e contornos bastante característicos, que o conduz para além das convenções desse estilo.

No final da década de 1980, Nato conheceu duas pessoas que seriam fundamentais em seu percurso como artista: o professor Roberto La Rocque (1924-2001), que lhe ensinou a técnica de monotipia e lhe deu valiosas orientações para produzir seus trabalhos, e a artista paulistana Leda Catunda (1961), que tivera contato quando de sua vinda a Belém para ministrar um *workshop* na programação do I Salão de Arte Contemporânea, em 1992. Catunda é apontada por ele como a artista que lhe orientou a integrar o colorido de suas pinturas ao ofício de costureiro.

Pelo envolvimento cada vez maior com a artes visuais, Nato resolveu que queria atuar profissionalmente como artista. Pediu demissão da grife para “viver de artista”, como ele diz, e passou a se dedicar integralmente à sua obra. Foi pelas habilidades de costureiro, entretanto, que Nato conseguiu trabalhar na recém-criada Fundação Curro Velho, instituição de ensino de artes mantida pelo governo do Estado do Pará e que possui um trabalho voltado às crianças e jovens em situação de risco. Ali, o artista desenvolveria maior contato com a criação de figurinos para teatro, ocupação que mantém até os dias de hoje, junto com seu ofício de costureiro e de artista, atividades que hoje, ele percebe como completamente integradas em sua prática e vida.

Nesse período, Mestre Nato, como começaria a ser chamado e reconhecido pelo meio artístico, se especializaria cada vez mais em sua própria técnica, passando a ser aceito e premiado em salões.

Citado-o como um de seus artistas paraenses prediletos, o colecionador de arte Gileno Chaves refere-se a Mestre Nato como

Um menino do Guamá, o Nato, Raimundo Nonato, que tem a profissão de camiseiro... Mas o Nato resolve fazer e fantasiar bonecos; ele dá vida aos personagens que os outros pintariam ou desenhariam. Ele faz bonecos de pano com enchimento, que tem sexo e por aí vai... Ele conta histórias que tira dos jornais.¹⁹¹

Uma das invenções mais interessantes de Mestre Nato partindo da ideia de vestuário no qual ele consegue empregar sua técnica de pintura e modelagem por processos de costura, pode ser observado no top feminino da figura 76, que ele desenvolveu para a exposição individual *Êxtase* (1993), um top colorido com uma única alça em diagonal, em que figuras de demônios, pênis com asas e uma figura masculina praticando sexo oral em um jumento antropomórfico estampam a superfície dessa peça que não cobre seio algum, já que é uma mera faixa que atravessa em diagonal sobre o peito. No lado direito, a parte superior de uma garrafa pet é colocada à

¹⁹¹ Entrevista a Gileno Chaves em <http://www.elfgaléria.com.br/index.php?ACAO=noticia&nId=000045>

guisa de sutiã, de onde pende um líquido viscoso que parece escorrer pela extremidade da garrafa-seio.



Figura 78: **Mestre Nato**. *Sem título*. Top feminino, 1993.

Figura 79: **Mestre Nato**. Figurino para *O Auto da Barca do Inferno*, do Grupo Usina de Teatro da Unama, 2001. Técnica mista sobre tecido. Fotos: Arquivo pessoal

O sexo, a religião, o pecado, os mitos e lendas, o Céu e o Inferno, Deus e o Diabo são alguns dos elementos constantes nas obras de Mestre Nato e nos discursos por ele utilizados para materializar suas criações. Admirador da arte medieval, com seus planos chapados, paisagens e figuras distorcidas, construídas sem perspectivas, além de ser um curioso pesquisador dos mitos e lendas amazônicas e da cultura do candomblé, bem como das histórias narradas na Bíblia, das histórias, enfim, que o povo conta sobre personagens lendários e cotidianos. Tendo esse material como base, o artista mistura tudo, descontextualiza-o e re-lê construindo situações e contextos incomuns, costurando personagens e situações a partir de sua própria forma de contar os fatos ou os mitos que tanto admira.

Desenhar com a máquina de costura as personagens em forma de bonequinhos de enchimento ou bordados com fios e tecidos multicoloridos, bem dotados de membros sexuais e sexualidade avantajados são algumas das principais características de Mestre Nato. Quando ele foi convidado a criar um figurino para a peça teatral *O Auto da Barca do Inferno*, do dramaturgo medieval Gil Vicente, montada pelo Grupo de Teatro da

Unama, em 2001, Mestre Nato se sentiu muito à vontade. Para isso, criou roupas em que os personagens aparecem nus e caricaturizados.

Dessa sua experiência e envolvimento com as artes cênicas resultaram obras que se destacam de forma independente do jogo cênico, como criações autônomas em artes visuais, por assim dizer. Seus santos, deuses, anjos, diabos e miseráveis pecadores, costurados em roupas de tamanho natural cobriam completamente os corpos dos atores e destacavam paradoxalmente a nudez das personagens.

Mestre Nato queria fazer bonecos para os atores vestirem. E ainda que seja um artista-costureiro, que trafega nas três possibilidades de classificação tipológicas que propomos neste estudo para a *roupa de artista (colaborativa, apropriativa e real)*, é na inventividade de seus processos e métodos e na originalidade de suas formas que reside os fatores que nos levam a crer nos seus experimentos como vinculados à *roupa de artista real*, pela impossibilidade de suas formas serem integradas no uso cotidiano, na ruas. Entretanto, o Mestre Nato artista convive em harmonia com costureiro de roupas convencionais, que faz vestidos de festa, paletós, calças e pequenos remendos em peças de roupas. O costureiro e o artista se apropriam de roupas para transformá-las e relê-las tornando-as suas próprias obras. Diariamente, ambos eles estão ali, sentados, trabalhando perto, muito perto o artista, o artesão.

Elieni Tenório Soares (1954), artista autodidata nascida em Mazagão, no Amapá, aprendeu a costurar com sua mãe. Sua entrada no universo artístico se deu por meio de um curso de Extensão em Artes Plásticas realizado pela Universidade Federal do Pará. Desde então, ela vem participando de exposições, de onde se destacam as obras de sua fase inicial que compuseram a individual *Suburbano Coração* (Galeria do CCBEU, 1998), uma mostra de pinturas que retratavam, em composições cheias de cor e figuras, aspectos, cenas e situações cotidianas de regiões periféricas de Belém.

A pintura e a gravura em madeira eram algumas das técnicas preferidas de Elieni Tenório quando despontou nas artes visuais. Movida talvez pela constante e indesejada aproximação de pesquisas de outros artistas às de seu trabalho, ela se viu obrigada a construir um percurso próprio que a levou gradativamente ao abandono dessas técnicas e à adoção de uma forma de compor a partir de moldes de recorte de roupas, costuras, tecidos e linhas.

Elieni costuma montar e remontar suas criações, desfazendo, descosturando e experimentando sobre as mesmas peças novas e outras possibilidades. Passando por um breve percurso de composições influenciadas pela *pop art*, chegou ao fragmento do

corpo feminino, transmutado ou metamorfoseado em peças ou estruturas (moldes) que remetem à roupas ou a partes do corpo humano.



Figura 80 e 81: **Elieni Tenório**. *Sobre a Pele*, Instalação, 2009. Foto: Divulgação

Pode-se acusar a artista por uma mudança brusca em sua produção, entre o período de 1997 a 2009. Contudo, a variedade caleidoscópica, em tempo tão curto, é motivada, decerto, pelo intenso processo de criação da artista. Elieni Tenório compõe de modo compulsivo, e expõe frequentemente suas criações. E a despeito de toda essa visível variedade, a questão do feminino, e de certa forma, o questionamento que faz de temas como a submissão feminina, suas dores e a suas condições na contemporaneidade impõe-se como tema constante em suas criações.

O feminino é o que amarra, pois, a variedade de sua obra. A artista explorou de forma rigorosa as possibilidades de aproximação e apropriação da estrutura do vestuário em uma instalação denominada *Sobre a Pele*, apresentada em 2009 como resultado da Bolsa de Pesquisa do IAP.

Abordando o universo da mulher e partindo da estrutura de roupas íntimas exibidas em manequins de vitrine, Elieni alude aos processos de costura, apropriando-se de texturas gráficas, de mapas de corte, moldes, rendados, fechos etc.¹⁹² para tratar de aspectos sexuais e sensuais do corpo. Suas roupas lembram fantasias sexuais, com seus

¹⁹² MOKARZEL, Marisa. *Sobre a Pele*. Texto de apresentação da exposição. Belém – 2009.

corseletes, ligas, anquinhos e tecidos transparentes. Suas roupas de artista, como se fossem armaduras sado-masquistas, não raro, impõem sobre os sexos uma permuta, em que o masculino surge dotado de fragilidade, assim como em toda a obra de Elieni Tenório, e o feminino se precipita sobre a realidade, dona da situação, em sua audácia e solidez.

Lúcia Gomes (1966) é uma artista de ação que em Belém desenvolveu inúmeros trabalhos com os quais tomava a cidade e seus espaços institucionais com instalações e performances piores de dados da cultura paraense e de questões atinentes ao papel social das mulheres; contra a violência, a discriminação e a injustiça sofrida ainda hoje por tantas no mundo todo. Desde o final dos anos 2000, a artista vive na Suíça, um país de paisagem totalmente diferente e distante de sua tropical, quente e úmida, terra natal. Uma paisagem e um lugar plácido, de clima ameno e frio. Ali poderia ter se consumado a serenidade e a dispersão total da artista por coisas de seu antigo lugar. Mas não. Lúcia Gomes está atenta ao que acontece na região Norte do Brasil. De lá, costuma coordenar ações coletivas em espaços da cidade a respeito de questões políticas, inclusive de questões relativas aos direitos ecológicos, humanos e das mulheres.

O vestuário, assim, desempenha vital papel em suas *performances* e proposições. Em uma das edições do Arte Pará (2007), a artista apresentou um enorme vestido de noiva branco, como todo vestido de noiva presume-se seja. No entanto, trata-se de um vestido desproporcionalmente elevado, superior, de uns 3 a 4 metros, uma espécie de monumento-totem que apresenta a mácula da violência e da agressão covardemente infligida contra as mulheres.



Figura 82: **Lúcia Gomes**. *feminino*. Instalação, 2004

Figura 83: **Lúcia Gomes**. *Madonna*. Interferência, fotografia, 2007

O vestido manchado de sangue de Lúcia Gomes poderia ser vestido, usado, embora estanque, imóvel. Sob a comprida saia existia uma enorme estrutura de madeira e um longa escada para ser galgada pelo espectador de modo a atingir o cimo e vestir, como uma forma de demonstrar ao espectador esse esforço, físico e psicológico, dispensado no decorrer de uma relação marcada pelo abuso e pela brutalidade. A roupa aqui é subvertida em suas dimensões e funções. Os procedimentos geradores da *roupa de artista* nesse caso passam por questões inventivas e criam formas novas, que caracterizam suas criações como uma *roupa de artista real*.

O vestuário em Lúcia Gomes consuma-se na subversão de seus usos. São vestuários incomuns, exagerados e improváveis. A artista faz uso de processos apropriativos em outros trabalhos, nos quais o vestuário é inserido como elemento de cena. Em 2003, por exemplo, ela precisou fazer um convite para uma de sua intervenções e como não tinha qualquer imagem do trabalho, que estava em processo de criação, resolveu construir uma imagem inédita.

Lúcia Gomes comprou num brechó do ver-o-peso um vestido de bolas pretas, que foi usado num igarapé no município de Benevides para compor a foto, em que aparece submersa sob um barco de miriti. Em *Madonna (2007)*, performance realizada fora do Brasil, a mulher-artista deixa-se envolver por sacos pretos de plástico, de lixo, resultando num abrigo de improviso, uma redoma, um nicho, uma bolsa, um casulo, um ovo, um ventre. Madona, mulher, santa, mãe, repousa serena e protegida em lugares ermos e recônditos, isolada. Envolvida em si, como numa gestação de si própria, a artista repousa.

Mas um saco de lixo não é roupa, nem abrigo. Dentro dele, nessas condições, é impossível mover-se. Impossível sair. O saco de lixo é um depositário. Um meio, um envoltório para conter o fruto de uma gestação incômoda desprezada como lixo. Aquele ser envolvido pelo negror do plástico, absorto em si mesmo, pode estar numa situação de oposição à existência, no entanto, protegida, abrigada que está de qualquer mal que lhe venha a ser afligido, mais uma vez.



Figuras 84 e 85: Victor De La Rocque. Gallus sapiens parte II, performance, 2004.
Fotos: Acervo do artista.

Ao ser questionado sobre se percebe *Gallus Sapiens Parte 2* como um vestuário, Victor de La Rocque (1985) afirmou-nos certa vez que nunca havia pensado antes na questão deste modo. Talvez o adereço que usa em suas polêmicas performances não sejam mesmo roupas. Desde 2009, o artista, que faz recorrente uso de seu próprio corpo em seus trabalhos, tem se debruçados sobre questões atinentes à suposta superioridade do homem em relação a outros animais. Frangos e galinhas, ao que La Rocque costuma se referir como “vidas baratas”, pelos baixos preços por que são vendidas e compradas em feiras, supermercados e açougues, criados como meros alimentos, desprovidos de história e de espírito, e normalmente assassinadas em série pra suprir a alimentação desse ser superior que é o *homo sapiens sapiens*.

Assassinar frangos em massa, nas centenas de matadores existentes no mundo todo é algo tolerável. Entretanto, quando este artista resolve cobrir-se de frangos e galinhas impelido pela vergonha de ser ser-humano, como numa tentativa de mimetizar e se comparar a seres irracionais, suscita polêmica e a ira de defensores dos direitos dos animais por onde passa, evidenciando o quanto contraditória e hipócrita é a sociedade em que se vive na atualidade.

La Rocque utiliza aves à guisa de coberta para seu corpo nas ações de andar pela cidade assim vestido sem qualquer gesto inovador, além do mero andar. O artista chama atenção para si pelo inusitado, pelo repugnante. Recentemente, seu trabalho foi alvo de protestos e censuras no Festival Performance Arte Brasil, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o que só faz de sua proposição mais digna de atenção, pelo incômodo que gera e pelo embuste que faz emergir da alma correta desses seres pensantes, morais e malfazejos que costumam ser os homens.

Uma mulher anda pelas ruas vestida com um traje feito de panos que parecem cobertores e lençóis e porta no pescoço um enorme cordão, composto por cápsulas de balas. Um deidade contemporânea da violência e da banalização da morte. Berna Reale trabalha como perita criminal no Centro de Perícias Renato Chaves, em Belém, e tem contato diário com a morte e com a violência trazidos como temas para seus trabalhos mais recentes. O ser humano sempre esteve na pauta de seus trabalhos como artista, iniciados na década de 1990 a partir da manipulação da matéria do barro para a construção de elementos biomórficos e à captura de aspectos e partes do corpo humano em cerâmica. Desde 2008, Berna se insere corporalmente em suas realizações como suporte corporal para seus discursos.

Foi assim com a performance *Quando Todos Calam*, apresentada no Arte Pará (2008), em que a artista permaneceu despida na feira do Ver-o-Peso, deitada sobre uma bancada com tripas expostas depositadas sobre seu próprio corpo. Na ação *A Sangue Frio*, apresentada em dezembro de 2010 entre os prédios da Prefeitura Municipal de Belém e o Museu Histórico do Estado do Pará, antiga sede do governo estadual, a artista caminhou com seu fato confeccionado com panos em que os cadáveres costumam chegar envoltos ao Renato Chaves, lençóis sujos de sangue. O colar com mais de quatro metros de comprimento é enrolado no pescoço a cada 12 minutos, numa alusão ao dado estatístico brasileiro que indica uma morte a cada 12 minutos, diariamente, no país.



Figura 86 e 87: **Berna Reale.** *Quando Todos Calam*, performance, 2010. Divulgação.

Para Berna Reale a indumentária tem desempenhado um papel de definidor de conceito em seu trabalhos, na materialização de uma ideia, que pode, por outro lado, ajudar e interferir negativamente. Suas invenções, que podem ser classificadas como *roupas de artista real*, são construídas por costureiras a partir de esboços que artista concebe. O excesso de acabamento na roupa utilizada em *Quando Todos Calam* fez com que Berna buscasse refazer e rerepresentar a performance, perseguindo a ideia de um vestuário com aspectos e ares mais andrajosos, que parecessem mais em conformidade ao tema e intencionalidades do trabalho em questão.



Figura 88: **Berna Reale**. *Entretantos Améns*, performance/fotografia, 2010.

Em *Entretantos Améns*, a artista usa uma roupa imobilizadora, de cor vermelha, que para ela representa o sangue, a violência e o Partido dos Trabalhadores. Amordaçada, encapuzada e enlaçados seus braços e pernas, a mulher dessa série de fotografias não pode reagir, impotente à violência iminente da subida das águas do rio. Estas fotografias, as quais mostram o nível do rio cada vez mais acima, demonstra o sentimento de silenciamento forçado diante de tanta violência, de tanta injustiça contra as mulheres e de tanto descaso do governo com essas questões.

Envolta por estas vestes que lhe impedem o ver, o falar e o agir, a artista demonstra seu descontentamento, por meio de um dado nunca desprovido de voz, nunca

desprovido de sentidos e de força: a voz e o poder de comunicação que existe em meio e nas superfícies das tramas de nossas roupas.

Acabamento

Sobre saídas possíveis



Figura 89: Atsuko Tanaka. *Electric Dress*, precursor do que hoje se denomina *Wearable art*, lâmpadas coloridas e fios elétricos, 1957

s. m. - (*acabar* + *-mento*) Ato de acabar; termo, fim, remate; aperfeiçoamento. **acabar** -*v. tr.* Pôr fim a; chegar ao cabo de; matar, dar cabo de; aperfeiçoar; completar. *v. intr.* Morrer, expirar; terminar; fazer envelhecer. *v. pron.* . Cessar de haver. *v. auxil.* Usa-se seguido das preposições *de* ou *por* e infinitivo, para indicar conclusão (ex.: *acabei de ler, acabaram de falar; acabou por confessar*). = TERMINAR

Acabamento

Sobre Saídas Possíveis

*“Por isso foi necessário decidir, a certa altura, não exatamente terminar o livro, e sim parar de escrevê-lo.”*¹⁹³

Marshall Berman

No conto a *Nova Roupa do Rei*, de Hans Christian Andersen, um imperador apaixonado por roupas novas contrata dois falsos tecelões que lhe prometem criar um traje especial, cujas propriedades apenas pessoas inteligentes poderiam ver. Após juntarem numerário suficiente para transbordar seus bolsos, os dois vigaristas fingem trabalhar na confecção da tal roupa especial, invisível à maioria das pessoas (já que se presume, no caso, que a maioria das pessoas fosse burra). Naturalmente, essa história de roupa invisível se espalhou no meio do reino e como ninguém ali estava interessado em assumir sua condição de burro, todos passaram a fingir ver, quando solicitado, a tal roupa nova do rei em seu processo de confecção, que na verdade ninguém via, porque nada existia ali para ver. E os falsos tecelões continuavam a trabalhar na construção de um tecido maravilhoso. Os seus instrumentos de trabalho funcionando no vazio.

No final da narrativa, a roupa fica, enfim, pronta e o rei decide desfilá-la sua nova roupa nova em procissão num dossel. Multidão nas ruas, o séquito passando, e de repente, um menino grita: O rei está nu! O rei está nu! E todos caem em si diante daquele fato evidente, que todos viam mas ninguém queria, ou não podia, admitir: O rei estava nu de fato! Aliás, sem fato algum!

O *novo* é o cerne na narrativa de Andersen. O vaidoso rei, é uma manifesta vítima da moda, encegueirada pelo *novo* e pelo inusitado e assim sujeita os olhares e à inteligência dos seus súditos por um capricho seu – existia, é claro, a finalidade de descobrir quem seriam os tolos que ocupavam cargos reais para depois afastá-los e substituí-los por pessoas mais aptas, é verdade, o que não deixa de ser um capricho do rei. E assim, o rei consegue fazer com que todos concordem com ele em relação à beleza

¹⁹³ ¹⁹³ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 16.

daquele tecido. Todos se resignam e afirmam que sim, que belo tecido, embora finjam, não tanto para agradar ao rei, mas para não decepcionarem a si mesmos e correrem o risco de perder seus empregos ou de passarem por tolos.

O garoto, personagem que não qualquer tinha compromisso com cargos públicos e nem tinha por vaidade parecer mais inteligente do que era, diz a todos em alto e bom som apenas o que vê, despertando o povo da fragilidade e do absurdo daquele acordo.

A moda do rei não “pegou”, poderíamos dizer hoje, já que não obteve aquela boa repercussão entre as massas. Talvez, pudesse ter acontecido o contrário, não fosse aquele garoto. Mas diante da reflexão e da acusação da verdade, se estabeleceu um estado ou uma situação tal de ridículo, algo como o que se chamaria em nossos dias de “uma saia justa”, que tirara o povo do seu estado de letargia e de aceitação sem julgamento.

A preocupação com questões do vestuário e da moda, tão em voga hoje, comprova ou confere relevância e atualidade ao conto de Hans Andersen mais do que nunca. E *A Nova Roupa do Rei* é uma narrativa que sempre nos pareceu perfeita como introdução a um estudo sobre roupas, como a que aqui se buscou efetivar. Daí nossa insistência em inserir o texto de modo integral nas primeiras páginas desse volume.

Analisar algumas características dos personagens deste conto e trazê-las para nossa discussão acerca de aspectos atinentes à moda e às artes visuais – dentro de nossas limitações, é claro –, pode ser um exercício útil, no sentido de nos auxiliar na obtenção de algumas conclusões sobre o que aqui tratamos e nos propomos tratar

Dos personagens da narrativa de Andersen, é o vaidoso imperador quem decreta a novidade no reino. Seus cortesãos e súditos são forçados a ver o que não existe, pois, assumir a própria lucidez e o discernimento em busca da verdade nesse episódio é correr o risco de parecer tolo. Então, todos se resignam. Além dele mais três personagens provocam instabilidade na narrativa, e tomam posições fora das convenções, são eles: Os dois tecelões, que inventivamente trapaceiam e movem todo o reino ao redor da criação da tal roupa invisível, e o garoto, que, inocentemente, acusa o absurdo da nudez do rei.

Seria cabível creditar aos artistas o papel dos tecelões vigaristas e inventivos da história? Tendemos a acreditar que sim, embora sem generalizações. Ao se apropriar de peças de vestuário e de outros objetos do cotidiano, aferindo a coisas prosaicas a etiqueta de ARTE, os artistas promoveram ao longo da história da arte moderna, sobretudo a partir das primeiras décadas de 1900, a procura por parâmetros novos, o anseio por destruir ou pôr em xeque certezas e convenções antigas, para eles em vias de desuso.

Assim, suas absurdas e chocantes criações encegueiraram muita gente à medida em que os anos passaram.

O tipo de arte que foi produzido pelos artistas de vanguarda no modernismo causou inicialmente assombro nas pessoas, até que foi enfim aceito, absorvido e condecorado pelas instituições, pelos discursos, e oficializado pela história, seduzidos todos, tal qual o rei que se deixou seduzir pelos tecelões, pelo ineditismo e esperteza de métodos daqueles criadores. As obras de arte modernas, de criações niilistas e anárquicas passaram a fazer parte de uma narrativa de desenvolvimento da arte que se tornou aceitável e até paradigmática.

Parece que faltou no percurso da história a presença e a denúncia daquele garoto? Decerto, não. Pouca gente, porém, considerou ou parou para refletir realmente no que se dizia e continuou o povo a se chocar, a se extasiar voluntariosamente com a ação desvairada e insensata do rei, e a admirar a astúcia dos tecelões.

Caberia à crítica o papel do garoto da narrativa?

Bem, o percurso de pesquisa e estudos em meio ao curso de mestrado em Artes que a Universidade Federal do Pará (Ufpa) por ora oferta em Belém, e a reflexão acerca da função e relevância que a crítica desempenha em relação ao meio acadêmico e ao mundo além-muros da Universidade nos conduz a crer que sim. Confinada a crítica ao ambiente acadêmico, à turba, entretanto, foi baldada a possibilidade de ouvir, ou caso esta tenha ouvido, pouco parece disposta a entender. A crítica também se deixou envolver e se divertiu de forma irônica ou crente mesmo no espetáculo do cortejo. E atualmente, a comitiva pomposa prossegue em passos paradoxalmente firmes e confusos, cada vez mais velozes para a frente. A moda e a novidade carregadas nos seus ornados e luxuosos andores.

O que talvez a crítica conseguiu de forma mais eficaz, e só recentemente, foi acusar os tecelões de sua inventividade e traquinagem e rebeldia. E embora ela não os tenha conseguido deter – e nem deve ser esta a função da crítica – tentou, ao menos, dissecar e analisar aqueles atos e criações dos artistas, com o dedo em riste para os fenômenos mais incomuns, comentados entre a admiração, a resignação e o assombro.

Cada época possui a parcela de arte que lhe cabe. A entrada de objetos reais na arte que será promovida pela difusão e criação do *ready made* e da *roupa de artista*, dentre tantas outras coisas, talvez não pudesse florescer em outro período da história senão nos séculos XX e XXI. Assim como certas manifestações do passado tornaram-se

anacrônicas aos nossos dias, certas obras hoje aceitas jamais poderiam ser consideradas como tal em tempos pretéritos porque os parâmetros estéticos eram outros.

Hoje, tendemos a nos questionar até que ponto a entrada e absorção irrefletidas de objetos nas artes visuais não incorrera na constituição de um tipo de moda que se manifesta por ora dentro do universo artístico, representando mais uma convenção tão ou mais problemática do que as que se manifestam nas demais áreas simbólicas do contemporâneo. Pensar nisso nos faz considerar que a arte sempre esteve em conexão com aspectos da moda, e que existem modismos que se manifestam no interior das artes visuais.

“Tanto a moda quanto a arte moderna – talvez porque a arte está sujeita á lógica da moda – foram governadas por uma ‘ânsia de inovar’”¹⁹⁴ nos afirma Svendsen. E isto parece ser a mais pura verdade. Ao tratarmos das possibilidades de inserção de roupas nas artes tentando estabelecer tipologias, isso poderia ajudar na criação de eventos específicos para a *roupa de artista*, por exemplo, na forma de salões, festivais de instalações, desfiles etc. em que a roupa de *artista real* fosse o centro das atenções. O que de certa forma já existe , vide os festivais de *Wearable art* desenvolvidos anualmente na Nova Zelândia, como o World of WearableArt Awards, realizado ali desde 1987, depois transferido para a Austrália, em 2005.

Wearable Art, também chamada de *Arte para Vestir*, é o tipo de roupa criada como forma expressiva ou artística. O termo *Wearable art* faz mais sucesso hoje em dia do que a expressão *roupa de artista* proposta por Henry van De Velde nos primeiros anos do século XX, mas poderiam ser resumidas a uma única e mesma coisa, embora existam autores como Suzana Avelar que postulam em favor da *Wearable Art*, esta entendida a partir do uso de dados e recursos tecnológicos, que tem como um ótimo exemplar o *Electric Dress* (com o que abrimos estas considerações finais (figura 89, Página 204), um traje que parece uma burca, construído com várias lâmpadas elétricas coloridas e uma enorme emaranhado de fios, criada em 1957 pela artista japonesa Atsuko Tanaka. Seu invento funciona mais como arte do que para ser usado no dia-a-dia.

Às vezes, tais inventos conseguem ser inseridos na moda, no cotidiano, como o *vestido de Led* apresentado em 2007 por Hussein Chalayan, com seus numerosos pontos luminosos, levado às passarelas como criação de alta tecnologia, passível de um dia ser

¹⁹⁴ SVENDSEN, Lars. **Moda – uma filosofia**. Tradução: Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010., p. 30.

usado nas ruas, sobretudo quando a tecnologia estiver, de fato, mais acessível, pois se trata de uma tecnologia cara e não tão eficaz ainda, já que uma roupa de led se mantém luminosa por poucos 30 minutos, que é o tempo que dura a bateria utilizada para mantê-la funcionando.

A prática de *wearable art*, entretanto, na forma de desfiles e salões, festivais, ou o que seja, pode resultar em operações e criações destituídas de força simbólica, que resvalam para a mera fantasia esdrúxula e sem conteúdo.

Vimos, ao longo deste estudo, diversas possibilidades que o vestuário dá aos artistas, seja no emprego de formas e usos novos, seja no emprego de materiais incomuns. Porém, é pertinente perceber como a moda tende a operar nesse esvaziamento de propostas artísticas no campo do vestuário. Um caso que ilustra bem o que acabamos de afirmar é o de Li Xiaofeng que após a repercussão de suas roupas feitas de porcelana chinesa (figuras 52 a 55, páginas 160 e 161) foi convidado pela marca Lacoste a criar um modelo exclusivo pra sua tradicional camisa L.12.12.

O artista chinês, como não poderia, compreensivelmente, fazer uma roupa de porcelana para ser produzida em série, nem poderia usar peças originais, visto que uma lei na China impede que tais peças sejam retiradas dos seus limites geográficos, Xiaofeng não só teve que realizar cópias de porcelana e simular as quebra para fazer um protótipo exclusivo para a marca (com o logotipo da Lacoste impresso, aquele famoso crocodilo), como construiu as camisetas a serem comercializadas a partir de programas de computador, colando de forma *fake* os cacos que foram impressos em tecido e resultaram em 20.000 camisas, uma edição limitadíssima, de colecionador, que estão à venda nas lojas brasileiras pela bagatela de 489 reais.

Qual é o problema disso – podem perguntar as pessoas mais céticas às nossas proposições e questionamentos –, se a arte também é produto feito para vender? E respondemos dizendo que não há problema algum, só a perda e o esvaziamento evidentes de potencialidades em termos de discursos, quando comparamos às criações da moda com criações originais, no caso de Li Xiaofeng, no uso de peças de porcelanas tradicionais de seu povo para a construção de suas peças e na pasteurização e anemia que as formas tomaram na condição de roupa de grife. Mas andar com uma camisa exclusiva Lacoste-Li Xiaofeng deve ter seus encantos, seus fetiches. Isso lá deve ter.

Um amargurado Ernest Gombrich tenta concluir o seu clássico *A História da arte*¹⁹⁵ citando uma passagem de um também amargurado Harold Rosenberg diante da produção pós-meados do século XX. O trecho versa sobre o público de vanguarda, um novo gênero de espectador comum ao tipo de arte que se produz presentemente:

O público de vanguarda é aberto a qualquer coisa. Seus pressurosos representantes – curadores, diretores de museus, educadores de arte, marchands – precipitam-se para organizar exposições e fornecer ótulos explicativos antes mesmo de a tinta secar na tela ou de o plástico endurecer. Críticos cooperantes vasculham os estúdios como se fossem olheiros dos grandes clubes de futebol em busca de novos craques, preparados para descobrir a arte do futuro e tomar a iniciativa no estabelecimento de reputações. Os historiadores de arte estão a postos com suas máquinas fotográficas e livros de nota para se certificarem de que todo novo detalhe pode ser registrado com segurança. A tradição do novo reduziu as outras tradições à trivialidade.¹⁹⁶

A arte pode ser inútil pela evidente inutilidade que a beleza é em uma obra. Uma roupa bonita, dotada de belos ornamentos também manifesta, nestes termos, sua inutilidade. Em termos funcionais, não precisamos de quadros para viver, nem de roupas bonitas. A beleza, seja numa roupa, seja numa obra de arte, é por si só baldada e refutável. Viveríamos perfeitamente sem isso. Mas não é bem assim. Ao contrário, a beleza é útil, embora não seja um valor primordial nem em arte nem em moda para que uma criação adquira reconhecimento pleno ou sucesso imediatos.

Em termos sociais e psicológicos o interesse do ser humano pelo decorativo é algo preponderante, como observa Flügel, quando trata das principais funções que as roupas desempenham no seu clássico estudo *A psicologia das roupas*, originalmente publicado em 1930. Esse autor observa que o enfeite é o principal motivo para a adoção das roupas por parte dos seres humanos.¹⁹⁷ E confere ao enfeite uma importante função quando salienta que “a finalidade essencial do enfeite é embelezar a aparência física, de modo a atrair olhares admiradores de outros e fortalecer a auto-estima.”¹⁹⁸ Tanto a moda quanto as artes seriam, então, formas de criação úteis, senão essenciais, necessárias à constituição plena do que é o ser humano – dirão assim os defensores do belo e da “funcionalidade” das artes e da moda.

¹⁹⁵ ROSENBERG, Harold. *apud* ¹⁹⁵ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p. 611.

Idem, p. 611.

¹⁹⁷ FLÜGEL, C. J. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966, p. 13.

¹⁹⁸ Idem, p. 15.

Percebemos, sem ingenuidades, o quanto é difícil diferenciar as manifestações artísticas correntes do universo da moda na atualidade, já que a moda e as artes andam progressivamente em confluência, se intercomunicando e se aglutinando, promovendo e gerando em inúmeros momentos produtos os quais não sabemos com certeza se tratar de arte ou de objetos de moda.

Nos primeiros capítulos desse volume tentamos introduzir discussões relativas a cada um desses universos e problemas nos detendo sobre obras que partissem da deusa *Vênus* ou *Afrodite*, a deusa da Beleza, um tema caro às artes. A *Vênus dos Trapos*, de Michelangelo Pistoletto (figura 03, página 24), a *Vênus de Lespugue* (figura 07, página 50) e a *Vênus de Gavetas*, de Salvador Dalí (figura 11, página 75) são formas distintas de retratar um mesmo tema: o ideal feminino e o mito da beleza.

Das versões mais antigas às releituras de obras que sucedem na contemporaneidade, podemos observar sempre dados interessantes sobre o vestuário, a despeito da nudez que caracteriza a deidade *Vênus*. A roupa nessas representações, por mais sumária que seja, um pedaço de pano pendente em seus braços, surge dotada de alguma significação, e é impossível não perceber a variedade de abordagens que a arte fez desse tema, o que só evidencia o afã da arte pela inovação, pelo novo, como a moda também o possui.

Tentamos aqui analisar o vestuário nas artes visuais e para isso procuramos deixar de fora manifestações interessantes ocorridas no âmbito exclusivo da moda, embora tenhamos nos apropriado de exemplos que aconteceram muito perto dela. Por conclusão, não sabemos dizer ao certo se as questões que tratamos aqui podem ser respondidas sem alguma dose de maniqueísmo ou sem estarem contaminadas de uma visão tendenciosa de nossa parte, que vise a favorecer apenas um dos lados ou, ao contrário, que defenda de forma pouco crítica o completo almagamento de tudo. Dizer que tudo faz parte de tudo tornou-se um paliativo pós-moderno ou mera desculpa para não tocarmos em certos assuntos. E isso nos tem incomodado sobremaneira ao longo do tempo que foi empreendido nesse estudo.

“A elegância é com frequência um atributo de quem chega tarde”, escreveu sentenciosamente o crítico Rodrigo Naves no prefácio do livro *O Espaço Moderno* (2006), de Alberto Tassinari, sem nos fazer saber se sua frase se trata de um elogio ou de uma advertência para esse autor. O nosso estudo foi marcado pela demora e pelo atraso, decerto. Fruto da confusão ou da falta de serenidade de nossos métodos, estamos

convencidos, entretanto, e a despeito de Naves, de que o chegar tarde não é um atributo assim tão elegante, ainda mais quando diante da necessidade de se cumprir prazos.

O mestrado em Artes da Ufpa, o primeiro da região amazônica, surgiu em edital no ano de 2008, curiosamente, num momento em que, em termos de artes visuais, atravessamos em Belém um período de crise. Fechamentos de espaços expositivos ou sucateamento dos mesmos, extinção de editais, ou substituição destes por outros eticamente questionáveis; falta de fomento à produção, à exibição e a busca dos órgãos públicos em apoiar projetos culturais que não representem ônus para os bolsos da máquina estatal, foram alguns fatores ocorridos nesse meio, para não se dizer que não houve mudanças.

Beneficiados por toda a aridez e dificuldades em ambientes assim, reinam a mediocridade e o amadorismo na falta de um meio propício à discussão, ao debate e ao incentivo. Infelizmente (pelo cenário, e não pela atitude, em muito positiva), é neste ambiente deveras constrangedor que surge o curso de mestrado em Artes, fruto de anos de luta dos docentes vinculados ao Instituto de Ciências da Arte, agora tomado como esperança de transformação neste estado de coisas.

As observações e críticas às políticas públicas em nossa região talvez sejam concernentes e restritivas à área das artes visuais, ou é provável que nem mesmo haja crise alguma, e que estejamos apenas a psicologizar e dramatizar uma deficiência que não existe, movido por uma vontade sádica de sentir que o sapato aperta, quando não aperta de fato. Isto, no entanto, exista crise ou não, só aumenta a importância do curso de mestrado para nossa região, revigorando, pois, seu destino como instrumento propiciador de pensamentos críticos e estimulador de mudanças, criador de circunstâncias adequadas para o debate e, desta forma, fazer vibrar as estruturas deste Estado que é e está ávido por pesquisadores, por publicações e por discussões que tratem de modo profundo sobre nossa realidade.

O mestrado, então, é assaz bem-vindo nesse contexto. Num cenário sem fomento, sem comentários, sem críticas, sem organizações de classe e sob o conforto macio e débil do silêncio e da indiferença, o curso em questão é uma possibilidade de virar o jogo. Além de verba, a produção artística local necessita do verbo, das reflexões, das ideias, dos estudos e de pesquisas que façam falar o passado e o presente, de modo a não se inculir e se cometer os mesmos erros de antes ou os de agora no futuro. Para isto, se faz necessário discutir formas de estabelecer políticas de publicação e fazer as críticas e

observações circularem, numa terra em que pouco, quase nada, é publicado e pouco se lê.

O presente estudo, assim como outros que estão a ser redigidos neste mesmo momento, é fruto dos esforços, dos confrontos e trocas ocorridos em meio à entrada e saída de uma primeira turma de um primeiro curso de mestrado em Artes da Amazônia, o que por si só não é fato pouco, já representando um pequeno grande feito histórico – por mais silencioso que à primeira vista possa parecer. Espera-se que as pesquisas advindas desse curso, dessa primeira turma e das turmas que virão forneçam à região diversos e novos estudos e olhares, estudiosos, pesquisas e pesquisadores, comentários e comentadores, que sejam críticos das questões pertinentes relativas à nossa produção artística, proporcionando, enfim, a devida e indelével inserção de nossa cultura na cultura artística do Brasil e do mundo.

Em relação ao vestuário e a influência da moda, não há o que garanta que as individualidades sejam definitivamente anuladas e consumidas pela influência dos meios de comunicação em tempos como o nosso. E mais do que isto, a padronização de comportamento é resultado de nossa convivência ou não aos sistemas inerentes à globalização. Se a possibilidade de alienação e de comprometimento total das características individuais é algo possível, e uma ameaça razoável, em seu poder de consumação, ainda assim, haverá espaço para contravir.

“Não é só a moda que é padronizada. Existe um sistema de padronização do pensamento, na produção de comportamento. A padronização está dentro da gente. A moda reflete isso”¹⁹⁹, afirma de forma lúcida a jornalista de moda Deborah de Souza num dos livros a que tivemos acesso. Diante disso, talvez o imperativo da padronização seja algo criado e imputado por nós contra nós mesmos, numa relação de dentro para fora, que nos torna afavelmente escravos de nossos próprios anseios e medos, mas no meio disso tudo, existem produções que fazem refletir e pensar. Existem criações que, apropriando-nos de Arthur Danto, parece disposta a fazer o que “toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis.”²⁰⁰

¹⁹⁹ SOUZA, Deborah de. apud MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. Coleção Moda e Comunicação. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004, p. 34.

²⁰⁰ DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005 p. 297.

Revisão



Figura 08: Roy Lichtenstein. Untitled shirt, 1979. Filadelfia, The Fabric Workshop and Museum

s. f. - Ato ou efeito de rever. Funções de revisor. Novo exame, nova leitura. Nova análise de uma lei, decreto ou processo, ou da constituição de Estado, para retificar! ou anular. Exame e emenda de provas tipográficas. Lugar ou compartimento privativo do revisor, em tipografia.

Nesta etapa os produtos recém chegados da costura passam por uma rigorosa inspeção que irá avaliar os seguintes aspectos: Verificação de medidas, para ver se a peça está alinhada na sua estrutura, os itens verificados são mangas, pernas, golas, etc., qualidade da costura se há desvios na costura, e também costura repuxada etc.. as peças que não passam pela revisão retornam para o setor de fabricação para sofrerem os ajustes necessários e as peças aprovadas são encaminhadas para o setor de acabamento.

Referências

- ABREU, Dener Pamplona de. **Dener: o luxo**. Rio de Janeiro: Editora Laudes, 1972.
- ALMEIDA, A. Alves de. **Nova enciclopédia de pesquisa Fase**. São Paulo: Fase, s/d
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte crítica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- _____. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- AVELAR, Suzana. **Moda: globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- BARTHES, Roland. **O sistema da moda**. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- BASUALDO, Carlos (Org.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos**. Campinas: Papirus, 1990, p. 9.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas vol. 1**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BONADIO, Maria Claudia. **Por que ler Roland Barthes?** Revista d[o]bras nº 2, 2008, P. 21.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRAGA, João. **História da moda – uma narrativa**. Coleção Moda e Comunicação. 5ª Ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

BRAGA, Paulo. **O quadro virou praça**. Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Sociedade Amigos da Biblioteca Nacional, n° 39, p. 72-27.

BRANDSTÄTTER, Christian. **Klimt y la moda**. Madri: H Kliczkowski, s/d.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CANCLINI, Néstor. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, katia. **Novíssima arte brasileira – um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHARLES, Victor; MANCA, Joseph, McSHANE, Megan, Wigal, Donald. **1000 obras-primas da pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COLI, Jorge. **O que é arte**. Coleção Primeiros Passos, n° 46. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CORDOVA, Dayana; STOIEV, Fabiano; MACHADO, João Castelo Branco et al. **Alfaiatarias em Curitiba**. Curitiba: Edição dos Autores, 2009.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

_____. **Roupa da artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ EDUSP, 2009.

COSTA, Gil Vieira. **(Des)territórios da Arte Contemporânea: multiterritorialidades na produção artística paraense**. Belém: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes. Orientadora Profª Drª Valzeli Figueira Sampaio. 2011.

CZERWINSKI, Michael. **Cinquenta vestidos que mudaram o mundo**. Desing Museum. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo**. São Paulo: Projeto Editores, 1982.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEMETRESCO, Sylvia. **Vitrinas em diálogos urbanos**. CASTILHO, Káthia (Coord.). Coleção Moda e Comunicação. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

DIXON, Andrew Graham (Org.). **Art: the definitive visual guide**. London: Dorling Kindersley, 2008.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ERNER, Guillaume. **Vítimas da moda? como a criamos, por que a seguimos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

FAGHALI, Marta; SCHMID, Erika (Org.). **O ciclo da moda**. Rio de Janeiro: Senac Rio de Janeiro, 2008.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2002.

FARTHING, Stephen (Org.). **501 grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2000.

FEGHALI, Marta; DWYER, Daniela. **As engrenagens da moda**. Rio de Janeiro: Senac Rio de Janeiro, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FLÜGEL, C. J. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem & modas de mulher**. São Paulo: Global, 2009.

GAIARSA, José A. **O que é corpo**. Brasiliense, 1994.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOWING, Lawrence (Dir.) **História da arte. A arte contemporânea**. Barcelona: Folio, 2008.

_____. **História da arte. Do simbolismo ao surrealismo**. Barcelona: Folio, 2008.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GRUMBACH, Didier. **Histórias da moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HART-DAVIS, Adam. **Coleção enciclopédia ilustrada de história: origens**. São Paulo: Duetto Editorial, 2009, p. 24.

HENDRICKSON, Janis. **Lichtenstein**. Lisboa: Paisagem, 2007.

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda: a imagem dos anos 1990**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX**. São Paulo: Conrad, 2004.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro – ensaios sobre a globalização**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

KATO, Gisele. **O homem que reinventou a roda**. Revista Bravo! São Paulo: Abril, n° 131, julho de 2008, p. 40.

KAVANAGH, Justin. **Procura-se a dona**. National Geographic. São Paulo: Editora Abril. Fevereiro de 2010, p. 12.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: 2001.

HUESSY, Eugen Rosenstock. **A origem da linguagem**. Record, Rio de Janeiro, 2002.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPERA, José Alvarez; ANDRADA, José Manuel Pita. **História geral da arte. Pintura I**. Prado: Ediciones del Prado, 1995.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos: para entender a moda**. São Paulo: Editora Globo, 2010.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. **O grande livro da arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MAIA, Felícia Assmar; ROCHA, Isadora Avertano. **O Pará faz moda: de Dener às passarelas do século XXI**. São Paulo: Idéias & Letras, 2007.

MANESCHY, Orlando Franco (Org.). **Encruzilhada contemporâneas: lugares possíveis na arte**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2007.

_____. **Sequestros**. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2007.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MCCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MCLUHAN, Marshall e FIORE, Quentin. **O meio são as massa-gens: um inventário de efeitos**. Coord. de Jerome Agel. Rio de Janeiro: *Record*, 1969.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

MESQUITA, Cristiane. **Dobrar e ziguezaguear**. *Dobra[s]*, n° 1. São Paulo: Estação das Cores, outubro, 2007, p. 52-3.

_____. **Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

MICELI, Sergio; RUBINO, Silvana. **A metrópole e a arte**. São Paulo: Prêmio / Banco Sudameris, 1992.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAES, Antonio Carlos Roberto. **Flávio de Carvalho: O performático precoce**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Top-Books, 1995.

_____. **Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1991.

MOTTA, Eduardo. **Moda e arte**. In revista *Dobra[s]*. São Paulo: Estação das Letras e Cores. Volume 2, n° 2, fevereiro de 2008, p. 33-5.

MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

NAKAO, Jum. **A costura do invisível**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

_____. **As pessoas não precisam estar mais bem-vestidas. Precisam ser melhores**. Brasil – Almanaque da cultura popular. Entrevista a João Rocha Rodrigues. São Paulo: Maio de 2009, n° 121.

_____. **Entrevista**. Revista *ARC Design*. São Paulo: Quadrifoglio Editora. 08/01/2008, p. 50-54.

NASCIMENTO, João Affonso. **Três séculos de modas**. Belém: Conselho Estadual de Cultura do Pará, 1976.

NÉRET, Gilles. **Klimt**. Lisboa: Paisagem, 2006.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Yves Saint Laurent: transcriador da neoplástica moderna**. *Dobrar e ziguezaguear*. *Dobras*, n° 4. São Paulo: Estação das Cores, setembro, 2008, p. 46-50.

OLIVEIRA, Ana Claudia e CASTILHO, Kathia (org.). **Corpo e Moda – por uma compreensão da arte contemporânea**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

- OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. **Moda também é texto**. São Paulo: Rosari, 2007.
- OLIVEIROS, Ricardo. **A moda como manifesto da arte**. Revista Cult. São Paulo: Editora Bregantinni, n° 82, julho, 2004, p. 56-9.
- OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. Coleção Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PALOMINO, Erika. **A moda**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2010.
- PARKER, Steve. **O livro do corpo humano**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2007.
- PINHEIRO, Osmar. **Artes plásticas no Pará hoje**. Catálogo do IV Salão Nacional de Artes Plásticas. Presença das regiões: aspectos do trabalho de artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981
- REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RIBEIRO, Ilton. Salão Paraense de Arte Contemporânea – SPAC: os fazedores de símbolos da última hora. *In: Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA):* provocações-transformações-revoltas. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010a. p. 579-587.
- _____. **Águas trementes e passagens luminosas: rumores e temores paraenses na Bienal de São Paulo 1971**. Belém: artigo inédito, 2009.
- RICHARD, André. **A crítica de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- RODRÍGUEZ, Margarita Perera. **Dalí**. Coleção Gênios da Arte. Barueri: Girassol; Madri: Susaeta Ediciones, 2007.
- _____. **Warhol**. Coleção Gênios da Arte. Barueri: Girassol; Madri: Susaeta Ediciones, 2007.
- PARÁ. **Traços e transições da arte contemporânea brasileira: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas**. Belém: SECULT, 2006.
- RIVAL, Michel. **As grandes invenções da humanidade**. São Paulo: Larousse, p. 176-7.
- SANNA, Angela. **Arte nova. Visual encyclopedia of art**. Florença: Scala, 2009.
- SCHORSKE, Carle. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. São Paulo: Editora da Unicamp/ Companhia das Letras, 1988.
- SILVA, Jorge Anthonio et all. **Arte e loucura: Arthur Bispo do Rosário**. São Paulo: EDUC, 1998.
- SMITH, Nancy McDonell. **O pretinho básico: a verdadeira história dos 10 favoritos da moda**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

SOBRAL, Acácio de Jesus Souza. **Momentos iniciais do abstracionismo no Pará.** Belém: Instituto de Artes do Pará, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas – a moda no século dezenove.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SPOCCATI, Sandro (Org.). **Guia de história da arte.** Lisboa: Editorial Presença, 1999.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno.** São Paulo: Nobel, 1991.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

SVENDSEN, Lars. **Moda – uma filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Roger L. **Arte, inimiga do povo.** São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2008.

TRIGO, Luciano. **A grande feira: uma reação ao vale tudo na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.

OITICA FILHO, Cesar e VIEIRA, Ingrid; (Org.). **Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

WALTER, Ingo (Org.). **A arte do século XX: Volume II – escultura, novos meios, fotografia.** Lisboa: Taschen, 2005.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** São Paulo: Estração das Letras e Cores, 2009.

Sítios e páginas na internet:

BONADIO, Maria Claudia. A 'revolução no vestuário': publicidade de moda, nacionalismo e crescimento industrial no Brasil dos anos 1960. disponível em <http://revistas.ucg.br/index.php/mosaico/article/viewFile/785/602>
<http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11681>

FERREIRA, Matos e. **A dimensão comunicativa e estética do vestuário.** Disponível em: < <http://www.ichca.ufal.br/grupopesquisa/intermidia/ruy.htm>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2011.

FUTURISMO. <http://trama-e-ordito.blogspot.com/2011/01/tuta-e-il-futurismo-diede-un-abito-agli.html> Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

ANDERSEN, Hans Christian. virtualbooks.com.br > Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

ANOS 20. *Dos Loucos Anos 20 à Crise de 1929-1933*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-05-20]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$dos-loucos-anos-20-a-cri-se-de-1929-1933](http://www.infopedia.pt/$dos-loucos-anos-20-a-cri-se-de-1929-1933)> Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

ARTISTIC DRESS. <http://www.dressspace.org/2010/03/the-anti-neutral-outfit-2.html> Acesso em: 28 de janeiro de 2011.

DEPERO. <http://www.lideamagazine.com/futurismwithdepero.htm> Acesso em: 25 de outubro de 2010.

EMILIE FLÖGE. <http://thebluelantern.blogspot.com/2007/12/emilie-floge.html>. Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

FARIAS, Edison. 40 anos de Artes Plásticas na UFPA. <http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/beira16/opiniaio.html> Acesso em: 28 de janeiro de 2011.

FLÁVIO de Carvalho. **Artes plásticas Casa de Cultura**. Disponível em: <<http://artesplasticascasadeculturauei.blogspot.com> > / **Acesso em:** 30 de janeiro de 2010.

GABRIELLE Chanel. **Do Que Elas Gostam**. Disponível em: <http://www.doqueelasgostam.com.br/artigos_chanelcoco.html> **Data de acesso:** 30 de janeiro de 2010.

HÉLIO OITICICA: **Niterói Artes**. Disponível em <http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/parangoles.html> Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

HELD, Maria Sílvia Barros de. **Coleção de Acessórios Inspiradas no Surrealismo** <http://blogs.anhemi.br/congressodesign/anais/artigos/69978.pdf> Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

INDÚSTRIA de confecção. Só Dinheiro. Disponível em: <http://www.sodinheiro.info/ideias-de-novos-negocios/ideias-de-novos-negocios_industria-de-confeccao.php>. Acesso em: 26 de janeiro de 2010.

JUM Nakao. **Addvintage**. Disponível em: <http://addvintage.blogspot.com/2009_04_01_archive.html>. Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

LAURA LIMA. <http://www.itisnot.net/2010/09/10/arte-moda-laura-lima/> Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

LYGIA PAPE. <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/pape/index.html> Acesso em: 28 de janeiro de 2011.

LYGIA PAPE. <http://listaamiga.com/performance/divisor/delygiapape/592-divisor>

LIGIÉRO, Zeca. **Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance**. Disponível em: <<http://alinereiss.blogspot.com/2009/09/flavio-de-carvalho-e-rua-experiencia-e.html>>. Acesso em: 12 de novembro de 2009.

LI XIAOFENG. <http://artpulsemagazine.com/li-xiaofeng-cao-xiaodong/> Acesso em: 28 de janeiro de 2011.

MACHADO, Vanessa Rosa e SANTOS, Fábio Lopes de Souza. **Divisor, Eat me: a gula ou a luxúria?, Carnival in Rio - Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea**. Florianópolis: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, 2007, p. 561-2.

MENDES, Rafael Haendchen. **Interface artística: Uma abordagem entre as artes plásticas e a moda**. Disponível em:< <http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/2003/2003/rafael/Rafael.htm>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

NELSON LEIRNER. <http://arteseanp.blogspot.com/2010/12/nelson-leirner-e-moda.html>. Acesso em: 28 de janeiro de 2011.

NELSON LEIRNER. <http://www.museuvale.com/programacao.php?tipo=2&idExp=4> Acesso em: 28 de janeiro de 2011.

SALVADOR DALÍ. <http://daliplanet.blogspot.com/category/1930-1939/page/15/> Acesso em: 30 de janeiro de 2010.

PANORAMA SINTETICO DA HISTORIA DA ARTE PARAENSE

<http://www.elfgaleria.com.br/index.php?ACAO=artigo&nId=000019> Acesso em: 28 de janeiro de 2011.

SITE SPECIFIC. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2690>. Acesso em: 20 de maio de 2010.

STEPANOVA-AND-POPOVA.

<http://gdpsu.typepad.com/commandsave/2008/11/guest-post-adventures-in-feministory-stepanova-and-popova-1.html> Acesso em: 25 de outubro de 2010.

THE ART GUYS. <http://www.theartguys.com/SUITS.html>. Acesso em: 28 de janeiro de 2011.

