



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Heitor de Lima Alvarenga

O homem tropical do futuro: uma leitura através de “Experiência nº 3”

Rio de Janeiro

2023

Heitor de Lima Alvarenga

O homem tropical do futuro: uma leitura através de “Experiência n° 3”

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientadora: Prof.a Dra. Sarah Leonora Geiger

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/G

A473 Alvarenga, Heitor de Lima

O homem tropical do futuro: uma leitura através de “Experiência nº 3 / Heitor de Lima Alvarenga. – 2023.

175 f.: il.

Orientadora: Sarah Leonora Geiger.

Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Desenho industrial - Teses. 2. Carvalho, Flávio de, 1899-1973 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Trajes - Teses. I. Geiger, Sarah Leonora. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05:391

Albert Vaz CRB-7 / 6033 - Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Heitor de Lima Alvarenga

O homem tropical do futuro: uma leitura através de “Experiência nº 3”

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design

Aprovada em 21 de agosto de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Sarah Leonora Geiger (Orientadora)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Marcos André Franco Martins
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.^a Maya Marx Estarque
Instituto Europeu di Design - IEDI

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Para Zé, que desde o início desta pesquisa passou a estar em todas as coisas.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos que mais intensamente me fortaleceram no período de composição desta dissertação. Minha mãe Karla, minha avó Clara, com seu amor e fé incondicionais. Meu tio Cal, por sua força bem-humorada. Meu tio Marcelo, por sua inteligência e paciência particularmente requisitadas nestes últimos anos. Meus irmãos Bia e Rodrigo, cujos exemplos tento honrar. Meu camarada Dig Ribei, por sua sensibilidade assustadora. Minha sobrinha Cecília, por ser quem mais tem me ensinado. Sinto a necessidade de adicionar nesta lista o nome de Noni Geiger, cujos esforços se equipararam aos meus, em importância, para a produção desta dissertação.

Custei a compreender que fantasia
É um troço que o cara tira no carnaval
E usa nos outros dias por toda vida.

Aldir Blanc e João Bosco

RESUMO

ALVARENGA, Heitor de Lima. *O homem tropical do futuro: uma leitura através de 'Experiência nº 3'*. 2023. 175 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Flávio de Carvalho – artista visual e arquiteto brasileiro — ao longo de toda sua trajetória compôs obras complexas que refletem sobre os modos de viver de seus contemporâneos. Atravessou toda a fase modernista do país e propôs composições criativas que escapam aos padrões dos movimentos artísticos e arquitetônicos contemporâneos de sua época. Para muitos, no Brasil, assume o lugar de diversos pioneirismos em áreas distintas do conhecimento, como arquitetura e teatro modernos, e performance artística. O presente trabalho objetiva interpretar a obra de sua autoria intitulada “Experiência nº 3” (1956), e através de seus significados, tecer análises sobre a sociedade brasileira do período histórico em que foi criada e o atual. A obra em questão é constituída da confecção de um traje e de um desfile de apresentação deste, então, para o aprofundamento de sua leitura, se escolheu interpretar outras obras e desfiles que flertam com a produção e representação de peças de roupas. Há no conteúdo reunido, relatórios de visitas a exposições e desfiles de moda, diálogos com profissionais de moda e esquemas produzidos para acompanhar as conclusões tiradas a partir dos cruzamentos de informações colhidas no decorrer do trabalho.

Palavras-chave: Design. Arte. Moda. Flávio de Carvalho. Experiência nº 3.

ABSTRACT

ALVARENGA, Heitor de Lima. *The tropical man of the future: a reading through 'Experiência nº 3'*. 2023. 175 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Flávio de Carvalho – Brazilian visual artist and architect – throughout his career, composed complex works that reflect on the ways of life of his countrymen. He went through the entire modernist phase of this country and proposed creative compositions that escape the standards of contemporary artistic and architectural movements of his time. For many, in Brazil, it takes the place of several pioneering in different areas of knowledge, such as modern architecture and theater, and artistic performance. The present research aims to interpret the work of his authorship entitled “Experiência nº 3”(1956), and through its meanings, to weave analyzes about the Brazilian society of the historical period in which it was created and the current one. The work in question consists of the making of a costume and a parade to present it, so, to deepen its reading, it was chosen to interpret other works and parades that flirt with the production and representation of pieces of clothing. In the gathered content, there are reports of visits to exhibitions and fashion shows, dialogues with fashion professionals and diagrams produced to accompany the conclusions drawn from the crossing of information collected during the work.

Keywords: Design. Art. Fashion. Flávio de Carvalho. Experiência nº 3.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O “modelo de guerra” inglês.....	35
Figura 2 – “Controlled Commodity” - Mercadoria controlada.....	35
Figura 3 - "Bar suit" ou "new look" de Christian Dior.....	38
Figura 4 - Flávio de Carvalho exhibe seu "new look".....	43
Figura 5 - Carvalho mostrando os detalhes de seu New Look.....	44
Figura 6 - O Rei Henrique VIII e seu tradicional traje.....	48
Figura 7 - "Saiote para êles, mini para elas".....	49
Figura 8 - O "traje nº 1" em cores.....	53
Figura 9 - Flávio de Carvalho e seu blusão transparente retratado frontalmente.....	55
Figura 10 - Possivelmente o ‘traje nº 2’ no fim do seu processo de confecção.....	56
Figura 11 - Carvalho apresenta seu traje aos atores Paulo Autran e Tônia Carneiro.....	57
Figura 12 - Dom João da Áustria.....	59
Figura 13 - Elvis Presley e a geração inicial do rock da indústria da música (1956).....	61
Figura 14 - Cena do filme, “The man who knew too much”, de Alfred Hitchcock (1956).....	62
Figura 15 - Flávio de Carvalho apresenta seu new look.....	63
Figura 16 -Flávio de Carvalho visita o Cine Marrocos.....	65
Figura 17 - Flávio de Carvalho na sede dos Diários Associados.....	65
Figura 18 - Flávio de Carvalho de braços dados com homem uniformizado.....	67
Figura 19 - Projeto para o “traje de verão”.....	68
Figura 20 - Anúncio de lançamento do condomínio de casas da Alameda Lorena.....	70
Figura 21 - Representação da planta de "Flávio de Carvalho experimental".....	99
Figura 22 - Autorretrato psicológico (1930).....	100
Figura 23 - Uniformes de "Goleiro" e "Jogador" de futebol.....	101
Figura 24 - "Figurinos para Jussara" (2019).....	101
Figura 25 - Maquetes de projeto para o Palácio de São Paulo".....	102
Figura 26 - Maquete para o “Farol de Colombo”(1928).....	102
Figura 27 - Maquete da casa da Fazenda Capuava.....	103
Figura 28 - 'Miniatura' da casa da Fazenda Capuava.....	103
Figura 29 - Padrão de azulejos flavianos ressignificados em "Farol".....	104
Figura 30 - Nicho central de "Flávio de Carvalho Experimental".....	105
Figura 31 - Capa do livreto que acompanhou "Flávio de Carvalho experimental".....	107
Figura 32 "Sem título"(ALEXANDRE, 2020).....	110
Figura 33 - "O mestiço" (PORTINARI, 1934).....	112
Figura 34 - "Os músicos" (PRAZERES, 1962).....	113
Figura 35 - O Hihop dos anos 1970.....	116
Figura 36 - "My adidas" (1986, RUN DMC).....	116
Figura 37 - "Air Jordan one".....	117
Figura 38 - “Jordan one Dior”.....	119
Figura 39 - Escravizados em fila indiana.....	121
Figura 40 - Bombetas’ da Crochê de Vilão.....	122
Figura 41 - “Rhyme Pays”.....	127
Figura 42- Capa de "Straight out Compton"(1987).....	127
Figura 43 - Operação policial em São Paulo.....	130
Figura 44 - Policial se diverte com o medo que causa em moradores.....	131
Figura 45 - Post de Instagram da marca Crochê de Vilão.....	132

Figura 46 - Escultura social" de Projeto Ponto Firme.....	133
Figura 47- - "Escultura social" finalizada.....	134
Figura 48 - Colaboração de Projeto Ponto Firme e Crochê de Vilão no SPFW.....	135
Figura 49 - Número de abertura de "Florescer", AZ Marias.....	137
Figura 50 - Modelos em desfile de AZ Marias.....	138
Figura 51 - Corpo de modelos de "Florescer".....	138
Figura 52 - "Mochila-Respirador'.....	139
Figura 53 - Poesia slam em 'Florescer'.....	140
Figura 54 - Encerramento de desfile "Florescer".....	151
Figura 55- "Vista o futuro".....	153
Figura 56 - Vestido "Tax the rich" no MetGala.....	155
Figura 57 - "Temine este desenho".....	157
Figura 58 - Propostas de desenho feitas nos comentários do post.....	158
Figura 59 - "Como é a roupa dos seus sonhos?".....	159
Figura 60 - "Registro nº 1".....	167
Figura 61 - "Registro nº 2".....	168
Figura 62 - "Registro nº 3".....	169
Figura 63 - "Registro nº 4".....	169
Figura 64 - " Registro nº 5".....	170
Figura 65 - "Registro nº 6".....	170
Figura 66 - "Registro nº 7".....	171
Figura 67- "Registro nº 8".....	172
Figura 68 - "Como é a roupa dos seus sonhos?".....	173

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Roteiro de Viagem a São Paulo.....	96
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. “EXPERIÊNCIA N° 3”	23
1.1 Charles, Gilda e Flávio	23
1.2 Um novo visual	34
1.3 O Traje	40
1.3.1 <u>A forma</u>	42
1.3.2 <u>A cor</u>	51
1.3.3 <u>O tecido</u>	54
1.3.4 <u>A mobilidade</u>	60
1.4 A performance	64
1.5 O projeto	68
1.6 A utopia futurista e seus trajes	72
1.6.1 <u>O manifesto futurista da roupa masculina</u>	79
1.6.2 <u>A localização das fantasias</u>	82
2. PARALELOS ENTRE EXPERIÊNCIA N° 3 A ARTE, E A MODA CONTEMPORÂNEAS	95
2.1 Introdução	94
2.2 Relatório de visita à exposição de “Flávio de Carvalho: Experimental”	98
2.2.1 <u>“Flávio de Carvalho experimental”</u>	99
2.2.2 <u>A publicação</u>	106
2.3 Sem título”, 2020, de Maxwell Alexandre	110
2.4 Crochê de Vilão	122
2.5 Relatório de visita ao desfile “Florescer”, da marca AZ Marias no SPFW54	136
3. OS HOMENS TROPICAIS DO FUTURO	142

3.1 Cinthia Félix, AZ Marias.....	141
4. AS PESSOAS, OS SONHOS E O FUTURO.....	153
REFERÊNCIAS.....	163
ANEXO A - REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE “FLORESCER”, SPFW54...168	168
ANEXO B – DINÂMICA PARA HABITANTES DOS TRÓPICOS: COMO É A ROUPA DOS SEUS SONHOS?.....	174

INTRODUÇÃO

Em uma São Paulo ainda mais conservadora que a atual, no dia 18 de outubro de 1956, um indivíduo se destacou em meio à multidão presente em mais uma quinta-feira, no centro da cidade, por um motivo inusitado: seu traje. Tratava-se de Flávio de Carvalho (1899-1973), agitador cultural experiente que, do alto de seus 57 anos e de sua estatura avantajada, chamava a atenção de transeuntes ao vestir o “traje para o homem tropical do futuro”.

Iniciando esta marcha sete meses antes, em março, ao mudar os rumos temáticos de sua coluna semanal no “Diário de São Paulo”, passando a não mais discursar sobre estilos arquitetônicos e paisagismo em geral, e iniciando uma temporada constituída de 39 artigos sobre indumentária. Levantou movimentações no campo da moda compondo apontamentos particulares que ligavam o ‘vestir’ às mudanças do comportamento humano pelo passar das eras.

Um saiote, um blusão dividido em tiras verticais, meias reticuladas de bailarina e sandálias abertas foram as peças que formavam o conjunto que chocou os cidadãos presentes naquela ocasião. O que foi interpretado também como uma provocação gratuita à ordem paulistana, e anos depois seria entendido como uma performance artística, se tratou da fase final de “Experiência nº 3” – mais um feito deste expoente complexo da vanguarda brasileira.

Quando cruzou avenidas centrais daquela capital trajando um *New look* de sua autoria, não implementou nenhuma travessia, real ou figurada, que já não houvesse feito anteriormente de forma similar. A novidade perante o seu repertório era basicamente o campo de pesquisa.

Nas páginas lançadas no primeiro semestre de 1956 existem descrições de peças de roupas específicas, provenientes de povos e eras distintas, acompanhadas de interpretações vindas de uma perspectiva própria que levariam em conta parte dos contextos históricos e sociais selecionados, e que posteriormente seriam identificáveis no modelo vestido pelo vanguardista, em outubro.

Tendo em mente um vivo retrato psicológico do homem de classe média urbano brasileiro, pintado por si próprio, Carvalho, mediante suas ações apresentadas nas décadas

anteriores¹, claramente dota esta proposta de vestimenta também de intenções provocativas, isto é, ao apresentar um saio e meias de bailarina para homens católicos conservadores como uma proposta real de indumentária.

O ‘Antropófago Ideal’², ligado aos integrantes da geração de artistas presentes na ‘Semana que no ano passado completou um século’³, fez mais do que lançar obras congruentes aos estilos artísticos praticados na Europa moderna (tendo sua trajetória pessoal influenciada profundamente por estes) assinalou a intenção, mesmo que alegórica, de impactar a população nacional de maneira mais ampla e estrutural. E esta é a diferença mais notável entre as várias que o destacam da primeira geração de modernistas brasileiros.

Assim, diminuindo cada vez mais as dimensões físicas de seus projetos, da mesma mesa que constituiu uma proposta de cidade que mudaria a vida coletiva de uma população nos trópicos⁴, que projetou um condomínio de residências que visava transformar a relação entre homens e moradias⁵, através de um modelo de roupa específico, ‘arquitetou’ também um indivíduo tropical.

“Nova moda para o novo homem” (24 de junho de 1956, Diário de São Paulo) diz o título da coluna que introduziu no circuito da pesquisa em questão a proposta de um traje de verão para a cidade, que aspirava substituir a vestimenta requerida em eventos sociais daqui, posta como regra, mesmo nesta época do ano. Desmembrando a frase que evoca sua vestimenta, revelam-se algumas questões a serem confirmadas. E são nestas que o presente trabalho busca se debruçar.

A escolha das palavras “nova” para introduzir “moda” e “novo” para introduzir “homem”, evocaram as concepções sobre as quais seriam a perspectiva de “moda” e de “homem” a serem superadas. Tendo em vista também a escolha da flexão das palavras no singular, expressaram automaticamente um desvio único de um único perfil de vestir, e de viver. Mesmo que idealizado, quem seria este homem que esta moda visava

¹ Refere-se a “Experiência nº 2” (1931). Performance que consistiu em provocar presentes em uma procissão de *Corpus Christi*.

² Apelido dado por Oswald de Andrade.

³ Refere-se à Semana de Arte Moderna de 1922.

⁴ “A cidade do homem nu” de 1930.

⁵ O condomínio de casas para aluguel, da al. Lorena. Edificado em 1938.

transformar? Esta concepção de padrão de comportamento engloba, de fato, a maior parte dos homens nas cidades tropicais da época? Estas provocações ainda denunciam padrões contemporâneos?

Para a interpretação desta 'fotografia' única é preciso confirmar o ângulo e a distância, as lentes e as intenções do disparo. Adicionar o provocador em sua pesquisa, ou seja, mostrar o quão impregnado estava o ponto de vista de Flávio de Carvalho por sua própria vivência. E ao entender complexamente de quem se trata, contextualizando-o em referências criativas e pessoais, poder interpretar esta obra específica em forma e discurso.

E, usando os sessenta e sete anos passados a favor desta dissertação, qualificar as forças e as fragilidades dos apontamentos 'flavianos', isto é, levar em conta o quanto o seu serviço como pesquisador etnográfico em moda propiciou uma ideia menos simplista do que uma experiência tropical poderia ser, e, em contrapartida, o quanto o elitismo de sua dinâmica e de seu método de pesquisa estreitou possibilidades e desprezou a profundidade das pressões enfrentadas por diversos homens de seu tempo, muitas delas ainda não superadas.

Pretende-se, ao refazer o caminho do idealizado “homem tropical do futuro”, nascido em 1956, de forma controladamente acompanhada, mostrar também os percalços enfrentados por ‘homens reais’ desde este mesmo passado. E, através da descrição detalhada de “Experiência nº 3”, obter o levantamento das diferenças entre estas duas trilhas e suas traduções gráficas, através de expressões artístico-industriais, variadas.

A interpretação dúbia deste criador possuidor de muitas particularidades artísticas como um “modernista tardio” (informação verbal)⁶ ou pós-modernista introduz a impossibilidade de fixá-lo conceitualmente não só a um movimento artístico, mas também em um período. Muitas de suas criações pareciam querer organizar uma nova práxis vital, intenção característica de artistas modernos, mas ao mesmo tempo, em temática e formatação de discurso, pareceu ambicionar conjugar esferas do conhecimento que à época ainda eram confinadas à heterogeneidade. Se em 1956, o termo ‘modernista tardio’ lhe parecia adequado, por compor um traje que sugeria a mudança de hábitos cotidianos do vestir brasileiro, o título de ‘pós-modernista’ já parecia satisfazer a interpretação de algumas iniciativas de seu repertório compostas algumas décadas antes,

⁶ SESC POMPEIA. “Flávio de Carvalho - Minuto Curadoria – Kiki Mazzucchelli”. Youtube, 19 de janeiro de 2023.

mesmo de forma anacrônica. Se alguns manifestos de movimentos artísticos de vanguarda aparentam terem sido escritos aos moldes de poema, assim eram seus projetos de arquitetura inscritos em concursos tradicionais, bem como suas participações em congressos sobre psicotécnica⁷. Em contrapartida, muitas das obras de sua autoria, criadas para trafegar em meio a outros objetos de arte, eram fundamentadas em apontamentos de cunhos científicos, mesmo que compostos de um método a ser considerado no mínimo ‘pouco disciplinado’.

“É a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”. (CARVALHO, Diário de São Paulo, 1956, 24 de junho de 1956)

Lipovetsky abre sua vasta pesquisa que comenta os vieses que guiam a prática da indumentária com uma espécie de alerta-denúncia: “A questão da moda não faz furor no mundo intelectual” (LIPOVETSKY, 2009, p. 14), Carvalho, que parecia simpatizar exatamente com estas características para eleger campos de estudo para se debruçar, afirmava ser um tema interessante por sua ligação comum à constituição material dos homens. O “mundo intelectual” de Lipovetsky e o “mundo” a que Carvalho se referia em sua grafia particular, muitas vezes parecem precisar ter uma ligação imposta, e a moda pode ser uma destas ‘pontes’.

Desde sua primeira criação, a moda adotou o corpo como veículo de diversas propostas criativas. O período moderno da arte ficou marcado pelo hábito, característico de criadores de vanguarda, de usar seus corpos como suporte para suas composições.

Com o avanço e a complexificação dos estudos sobre os significados do ‘corpo’, observou-se nesta dissertação a presença deste de forma mais expandida que sua constituição física. À sorte das mais diversas relações com o mundo, ‘corpo’ é um material constituído também por substâncias intangíveis, a interpretação deste só se aproxima da plenitude perante sua leitura como um recipiente de sua subjetividade como sujeito.

A afirmação de Flávio de Carvalho sobre os trajes como: “aquilo que está mais perto do seu corpo” e ‘corpo’ como “a parte do mundo que mais interessa o homem” abre

⁷ VIII Congresso de Psicotécnica de Praga (MAZZUCHELLI et al., 2019, p. 84)

uma encruzilhada de caminhos interpretativos a serem usados para uma leitura que faça jus à complexidade da obra.

O ‘traje para o homem tropical do futuro’ que cobriu “a parte do mundo” que mais interessou Flávio de Carvalho, revelou em suas linhas o resultado das relações de seu corpo impregnado de sua identidade, com a forma que o ‘mundo’ se apresentou a ele. Ainda que a organização conceitual desta frase intua uma leitura recorrente aos dias de hoje, isto é, a que não considera ‘homem’ e ‘mundo’ como elementos separados.

O ‘*new look* tropical’, que para além de sua constituição tátil, foi o recipiente para o ‘homem tropical do futuro’, que por sua vez só se materializou completamente em forma e significado ao vestir o corpo do artista. Como aparato, não fez mais que outras criações de uma certa cadeia criativa, que também idealiza ‘homens’, e usa de modelos de roupas como o caminho para materializá-los, mostrando-se em atividade também sensível ao ‘mundo’ e suas ‘agendas administrativas’.

O território da moda aponta em sua cartografia ser cruzado por forças que, fora dele, normalmente aparentam manter intenções afastadas. A atividade deste segmento, ao mesmo tempo em que faz uso da linguagem comercial e massificada, frequentemente interpretada como vulgar, concebe objetos expressivos, que carregam mensagens que pertencem a dimensões artísticas, com mais frequência.

Alguns pesquisadores contundentes vêm a necessidade de introduzir seus projetos sobre o tema alertando o leitor de que as colocações seguintes dotam criações desta área de algum valor opinativo, muitas vezes vislumbrando a necessidade de definir esta como uma modalidade de arte. Outras fontes analisam as produções de moda através das demandas capitalistas atendidas. Medindo a importância de modelos de roupa pela replicação de partes da silhueta em outras ‘marcas’, em outros lançamentos no ‘mercado’, expressões a serem analisadas em sua influência de estilo e técnicas que envolvem a sua produção, resumindo a intenção destas criações a uma tradução de tendências efêmeras.

Os dois modos interpretativos consideram os vestuários em seu fazer, e em seu vestir, impregnados pelos modos de vida dos homens de seu tempo: ora de maneira intencional, ao acompanhar as alterações do cotidiano, as mutantes regras coletivas impostas às cidades guiadas por intenções diversas, os movimentos em que os corpos são submetidos com o passar das estações no planeta; ora de forma subjetiva, ao expressar traços psicológicos, reivindicações políticas, entre outras reações individuais ao modo

que o cenário em que se está inserido se constitui. Muitas vezes, o caráter decisivo para a ótica de leitura é a intensidade da presença de demandas de mercado na peça em questão.

Ainda na segunda metade dos anos 1950, Carvalho já estampava em seu discurso uma preocupação em complexificar o ato de escolha do traje. Por meio de ferrenhas críticas ao referencial europeu de elegância, afirmou que a criação do modelo concebido na ‘Experiência’, unia as intenções de libertar física e psicologicamente parte da população que atravessava as cidades tropicais dos ternos grosseiramente adaptados ao cotidiano daqui, por meio de criações de saídas utilitárias em escolhas de tecido, forma, cores e acessórios.

Por estar, em seu argumento, completamente ligado às escolhas que levavam a seleção específica de trajes de homens reais das cidades brasileiras, e na época ser confeccionada em formas alegóricas, em relação aos hábitos daqui. A obra “Experiência nº 3” se mostra passível de ser submetida a paralelos tanto com criações do campo da moda, quanto do campo da arte.

Através da epopeia do “novo homem tropical”, criada pelo processo artístico que se busca analisar, elaborou-se o seguinte conteúdo dividido estruturalmente em quatro capítulos.

O primeiro é formado por uma análise da performance “Experiência nº 3”, isto é, descrições sobre o traje propriamente dito, uma leitura possível da apresentação do dia 18 de outubro de 1956 no centro da cidade paulistana, e os apontamentos de Flávio de Carvalho veiculados no Diário de São Paulo desde 4 de março daquele ano. É introduzido com a contextualização de parte da cena intelectual contemporânea da época, e a da política mundial e suas consequências para a produção de moda nas casas mais influentes deste segmento comercial da época, também passando pela descrição sobre as novidades apresentadas à sociedade brasileira pelo setor político local. Encontra-se aqui também uma nota de abertura, incluindo citações textuais onde Carvalho, em termos gerais, aponta quatro movimentações vivas da moda através dos séculos – estas serão postas como pontos de referência para guiar o roteiro de leitura de todos os processos que envolvem a obra.

O capítulo apoia a descrição do traje, objeto central da obra, replicando, de forma adaptada, o método descrito por Gilda de Mello e Souza em sua tese de doutorado “O espírito das roupas: a moda no século dezenove”, lançada ao público inicialmente em 1950, na Revista do Museu Paulista. Nesta publicação, Mello e Souza sinalizou um desvio

às normas predominantes nas teses da USP (Universidade de São Paulo), ao ver a moda como um “fato cultural e social”, conforme declarou no prólogo da primeira edição do livro, em 1987, e republicado em 2019. Assim, especificamente este conteúdo, busca analisar a silhueta do “traje modernista” em forma, cor, tecido e movimento: os quatro pilares sinalizados como necessários em sua pesquisa.

Em seguida, há uma narrativa sobre a apresentação pública da vestimenta, baseada em relatos jornalísticos da imprensa paulista, e uma localização de prováveis referências que convergem em muito aos esforços declarados pelo artista brasileiro.

O segundo capítulo é composto por propostas de diálogos entre o *New look* flaviano e obras contemporâneas. Este formato de narrativa foi amplamente influenciado pela tese de doutorado de Maya Estarque Marx, “Diálogos entre arte e moda na atualidade” (2014), pela Universidade de Vigo, na Espanha, onde se propõe a traçar paralelos entre criações de lados opostos deste mesmo espectro criativo, a moda., e pelo conteúdo curatorial de “Flávio de Carvalho Experimental” (2022) organizada por Pollyana Quintella e Kiki Mazzucchelli, no SESC Pompeia. É válido citar nesta descrição que esta segunda curadora também foi responsável por uma referência essencial para a composição desta dissertação, em 2019, a exposição biográfica “Flávio de Carvalho: o antropólogo ideal”, na galeria Almeida e Dale, em São Paulo, que contou com uma publicação de mesmo nome, onde habilmente compilou textos sobre toda carreira do artista.

O capítulo seguinte é aberto pelo relatório de viagem à cidade de São Paulo que prece ao da visita à exposição antes descrita, no SESC Pompeia. Seguidos respectivamente pelos paralelos entre a obra "Sem título" (2020), de Maxwell Alexandre; e a produção da marca paulista Crochê de Vilão, que confecciona bonés voltados para um público periférico, sugeridas pela exposição visitada; e um relatório do desfile da marca AZ Marias, no São Paulo Fashion Week 2022 (SPFW22), cuja principal designer e organizadora geral contribuirá com seus relatos no próximo capítulo da dissertação.

O quarto e último capítulo é composto por análises do conteúdo levantado nos anteriores e a adição de dados para que se possa ‘aterrar’ as consequências das criações de moda de diversos vieses, inclusive os exemplificados, no planeta. Há também uma sugestão de ‘dinâmica’ a ser tomada como método criativo experimental que flerta com a atividade de moda.

Esta pesquisa contém ainda uma seção de anexos onde uma série de registros fotográficos do evento presenciados e previamente descrito por meio de relatório no capítulo anterior, o desfile “Florescer” da marca AZ Marias, no São Paulo Fashion Week – SPFW54 (2022). Além da ficha referente à dinâmica do quarto capítulo, já citada.

Uma vez descrito todo o conteúdo desta dissertação, é necessário afirmar que não há nele o objetivo de traçar um perfil universal do “Homem tropical do futuro”, e nem de corrigir as concepções de um artista brasileiro valoroso do séc. XX, apesar da interpretação crítica pouco simpática do discurso que compõe a obra. Aqui está, através da leitura de uma expressão artística complexa, uma tentativa de colocar as reivindicações de uma classe que afirmou atualizar o fazer artístico do Brasil sob uma ‘lupa’, evidenciando as partes da sociedade brasileira que descreveu e as que ignorou, e mostrar como a reverberação deste discurso reflete na atualidade.

Assim sendo, nas páginas a seguir encontra-se, sem dúvida, o ‘homem tropical do futuro’ de Flávio de Carvalho, entre muitos outros.

1. “EXPERIÊNCIA Nº 3”

1.1 Charles, Gilda e Flávio

Em 1863, Baudelaire alertava à população francesa por meio de um ensaio publicado no jornal *Le Figaro*, intitulado “O pintor da vida moderna”, que nem tudo estava nas grandiosas telas de Raphael⁸. O poeta caracterizou o ofício de pintar cenas contemporâneas como “interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente” (BAUDELAIRE, 2006, p. 851), mas também como documento histórico, através de interpretações do público e da crítica, para os quais a cena retratada já pertenceria ao passado.

Usando o termo recorrente da época: “poetas menores” (do latim, *poetae minores*) para se referir aos que se concentravam em retratar “a beleza da circunstância e a pintura de costumes”, sinalizou admiração pelas obras que, ao invés de apresentar cenas de passagens épicas, normalmente religiosas, a cristalizar episódios da cultura clássica, documentavam seu tempo fazendo jus a seus belos e efêmeros detalhes

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começam na Revolução e terminam aproximadamente no Consulado. Esses trajes que provocam o riso de muitas pessoas insensatas, essas pessoas sérias sem verdadeira seriedade, apresentam um fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico. São quase sempre belos e desenhados com elegância, mas o que me importa, pelo menos em idêntica medida e o que me apraz encontrar em todos ou em quase todos, é a moral e a estética da época. A ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, esgarça ou retesa a sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. (BAUDELAIRE, 2006, p. 851)

Sinalizando um objetivo mais profundo do que valorizar sua coleção de gravuras, Baudelaire levanta as qualidades das imagens primeiramente como objetos de arte. Falava sobre a riqueza criativa inserida na intenção de representar a “vida moderna”, a

⁸ Célebre mestre da pintura e arquitetura da Escola de Florença do Renascimento Italiano

qualificação dos modelos retratados em pose e expressão. Mas, anexo a esta interpretação estão apontamentos sobre um certo poder que a vestimenta parece conferir às personalidades expostas nas imagens que as vestem.

A concepção do valor histórico inserido na gravura em si, por seu retratar, impregna também o vestuário documentado. Consegue observar que a própria roupa carrega o ‘belo’ de seu tempo, assim como a pintura. Tendo as vestes uma proximidade ainda maior que o retrato em relação ao corpo, sendo capaz de direcionar seus gestos e, com o passar do tempo, transformar até mesmo os traços do seu rosto. Seguindo sua narrativa, o poeta casualmente propõe uma espécie de método analítico que, de muita serventia teria para cientistas que almejassem se concentrar em mapear a evolução da moda com o passar do tempo.

Supondo uma atividade crítica para levantar a ideia de que as tendências do vestir se transacionam de acordo com o tempo de forma orgânica como “no mundo animal”⁹, por representarem o pensamento filosófico e materializarem retratos psicológicos da época em questão, acompanhando a vida coletiva, Baudelaire levantou algumas propriedades expressivas para o campo da indumentária e apontou um caminho investigativo.

“O pintor da vida moderna” (1863) é um contundente artigo composto por uma personalidade que, junto a outros prolíficos pensadores, como Marx, Hegel, Dostoievski, estrearam o que viria a ser o pensamento crítico da modernidade. A reverberação de seus comentários apontou, a muitos centros urbanos, algumas diretrizes a serem analisadas e aplicadas.

É verdade que, em 1836, ter uma análise sistemática e profunda de “todas as modas da França”, desde sua origem, seria impossível, tanto pela indisponibilidade de fontes científicas suficientes para cobrir toda a realidade francesa almejada, como pela amplitude exacerbada deste recorte temporal, em si.

A uma distância de cento e quatorze anos e um Oceano Atlântico, Gilda de Mello e Souza propõe uma análise sobre o tema, adicionando ao método sugerido um critério consideravelmente mais tangível. Sob o emblema da USP, em 1950, a filósofa compôs sua tese de doutorado chamada “O espírito das roupas: a moda no século dezenove”, onde

⁹ Muito do pensamento crítico moderno foi amplamente influenciado pela Teoria da Seleção Natural (DARWIN, 1859)

se concentrou em interpretar significados de vestimentas individualmente, através de criações contundentes do século anterior à sua composição.

Trabalho este que “constituiu uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo”, como declarou a autora em uma nota de abertura em 1987, inserida na segunda edição da pesquisa em formato de livro (2019), publicada pela Companhia das Letras. O desvio em questão deve-se à complexificação da perspectiva sobre o segmento.

De fato, considerar a atividade de criação de moda como arte não era um pensamento hegemônico na época – a autora abre sua tese descrevendo as bases de sua discordância com o pensamento acadêmico geral sobre o tema. Previu a possibilidade de que um processo intimamente “ligado às elites do dinheiro, manobrado livremente por meia dúzia de homens de talento” que estabelece pactos vulgares com o industrialismo em uma “organização de desperdício” bastante característica de “qualquer sociedade plutocrata” (SOUZA, 2019, p. 29), e que frequentemente se curva às facilidades da propaganda, poderia ser considerado no máximo uma ‘pseudoarte’; e que, se um vestido feminino fosse lido como uma obra de arte, apenas por seu formato, pelos pactos mercadológicos listados, um modelo de automóvel, por exemplo, também o deveria ser.

Em sua argumentação, afirma que as movimentações comerciais que circundam as criações deste campo em nada afetam sua legitimidade, muito pelo fato de nenhum outro setor artístico renunciar ao poder publicitário, mesmo que nem todos tenham a essência de suas obras subestimada.

Antes do aparecimento do filme, do romance ou da peça de teatro, a imprensa e o cartaz já terão preparado a atmosfera emocional que vai, certamente, assegurar o sucesso editorial ou de bilheteria.

Colocado na encruzilhada entre as solicitações do público e o impulso artístico, o criador de modas, mais do que qualquer outro criador, terá, não há dúvidas, de alertar sua sensibilidade para o momento social e pressentir os esgotamentos estéticos em via de se processar. É um grave erro dizer que o costureiro força o sentido da moda. (...) Como o poeta, ele é apenas o portavoza de uma corrente que se esboça e cuja tomada de consciência antecipa. (SOUZA, 2019, p. 31)

Assim sendo, segundo a crença descrita no livro, o profissional de moda atende demandas coletivas a partir de sua leitura particular, e as traduz fisicamente por meio de vestimentas, ao manipular características estéticas visuais, isto é, equilibrar cores,

volumes e ritmos, como um pintor ou um escultor. Mesmo que compactue com a indústria para produzir ou divulgar suas criações, o criador de moda é capaz de produzir meios de materializar no espaço todo este conjunto de informações a serem traduzidas simultaneamente, no caso, através da peça de roupa em específico. “Como qualquer artista, o criador de modas inscreve-se dentro do mundo das Formas. E, portanto, dentro da Arte” (SOUZA, 2019, p. 33).

É verdade que, desde 1950, as discussões que visaram mapear as fronteiras entre arte e design se aprofundaram de forma complexa, e talvez, as mais exitosas conclusões provenientes destas comparações devam-se a forças que colocam em xeque o limite que ‘divide’ os dois lados deste espectro.

Como qualquer modalidade de arte, a moda é um fenômeno sensível de constante mudança, e essas metamorfoses são primeiro percebidas nas características inscritas nos suportes criados. Porém, é justamente o concomitante comprometimento com demandas, digamos, ‘não artísticas’, como possibilidades produtivas industriais, o apelo psicológico publicitário perante o público almejado, a distribuição de mercadorias entre outras consequências políticas fruto de sistemas administrativos, frequentemente capitalistas; o que tornam os produtos deste processo ainda mais sensíveis em relação a ‘realidade’, e dignos de serem usados como totens para representar de forma ampla as características do contexto histórico social do qual derivam.

A autora afirma ainda, ser possível ligar estas mutações, das silhuetas dos trajes a metamorfoses de outras áreas estéticas suscetíveis, de forma mais ou menos intensa, a estas movimentações diversas de seus respectivos contextos, como a pintura e a arquitetura¹⁰.

Em resumo, não é possível estudar uma arte, tão comprometida pelas injunções sociais como é a moda, focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos. Para que a possamos compreender em toda a riqueza, devemos inseri-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade. Este fenômeno social, não há dúvida,

¹⁰ As unidades básicas da moda são, como vemos, as mesmas das demais artes do espaço, e por isso é possível que, independente da vida efêmera e dos objetivos mais imediatos, se ligue de alguma maneira às correntes estéticas de seus tempos. Principalmente à arquitetura e à pintura. (...) O advento da era industrial não destruirá a correspondência e o século XIX irá explorar a forma cilíndrica. Os temas invariáveis do industrialismo, abóbadas, túneis, reservatórios de gás, chaminés de fábricas, imprimem-se no subconsciente e o homem também se torna cilíndrico com suas calças, cartola e sobrecasaca. (SOUZA, 2019, p. 33 - 34)

está jogando a todo instante com os princípios artísticos, que reorganiza num novo todo cada vez que o estilo varia. (SOUZA, 2019, p. 50)

Ainda assim, a leitura das mudanças dos modos de vida, com o passar dos anos, representados por meio de modelos de roupa, precisa de um ponto de partida, um método comparativo entre a constituição física das vestimentas precisa ser empregado. Mello e Souza não foi pioneira ao traçar um caminho ‘evolutivo’ para analisar movimentações de moda listando documentos artísticos como registro, como sugeriu Baudelaire. A autora se valeu de diversas outras pesquisas que propuseram caminhadas narrativas parecidas para este objetivo em específico. Entre vários listados em suas referências, um se destaca: o pesquisador inglês Cecil Willett Cunnington, mais precisamente o livro “*The Art of English Costume*” (1948).

A partir das declarações deste livro, pôde organizar os princípios estéticos definidores para leitura de trajes em quatro aspectos básicos: a forma, a cor, o tecido e a mobilidade. Seguindo tais parâmetros, acreditou ser possível estabelecer linhas de concordância e de ruptura entre os modelos, e conseqüentemente seus criadores, ao organizá-los de forma cronológica dentro de um recorte temporal definido, conseqüentemente observar mutações sociais.

Entre muitos outros trajes a serem citados em “O espírito das roupas”, um se destaca por sua contemporaneidade em relação à tese. Logo após a Segunda Guerra Mundial, Christian Dior, em Paris, rompe com algumas tendências criativas do setor praticadas em meio às recessões ditadas pela convivência com confrontos armados. Em um momento em que os criadores de moda de quase todas as nações europeias conviviam com uma baixíssima disponibilidade de tecidos para matéria prima, levando a produção bem mais econômica de vestidos dotando-os de um aspecto austero e simples.

Mesmo que os horrores dos embates sangrentos ainda poluíssem a atmosfera das cidades, Dior recorre a silhuetas praticadas décadas antes do início da Guerra, na tentativa de libertar os corpos femininos do estado psicológico recorrente dos anos de dificuldade.

A assertividade da tradução dos anseios populares feita pelo costureiro assegurou a popularidade deste modelo. A crítica do setor voltou os olhos de todos os interessados pelo tema à sua *maison* ou ‘casa de moda’, que estreava suas atividades com estes lançamentos. O seu notório sucesso comercial fez com que os demais costureiros seguissem esta trilha, deslocando o padrão da alta costura a ser seguido novamente à França (SOUZA, 2019, p. 33).

'*New look*' é como esta silhueta ficou conhecida popularmente no cenário internacional, estendendo sua contundência também ao Brasil, em larga escala. Seis anos depois da composição de "O espírito das roupas", esta alcunha foi reutilizada por um famoso agitador cultural brasileiro para designar, não coincidentemente, um outro conjunto no qual as saias ofereciam um espantoso choque aos modos de vestir do público visado.

As opiniões de Mello e Souza foram publicadas após sua inscrição formal como tese de doutorado no volume V da revista do recém fundado MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 1951.

Soraia Pauli Scarpa, em 2016, na época mestranda no programa de pós-graduação em Têxtil e Moda da USP (PPG DTXM-EACH-USP/LESTE), nos oferece uma investigação sobre as atividades que envolveram o MASP e o design de moda nacional, do momento de sua fundação até 1953.

De fato, a casa de arte que havia iniciado suas atividades em 1947, idealizada e liderada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi, completamente influenciados por instituições de vanguarda norte americanas como o MoMA (*Museum of Modern Art*), por exemplo, é essencial para entendermos a popularização do interesse deste tema nos anos 1950 nas cidades daqui.

O museu tinha a influente e abastada presença do magnata Assis Chateaubriand¹¹ como patrono, o que possibilitou que a instituição se instalasse inicialmente no prédio do maior grupo de comunicação da época, os "Diários Associados"¹², que lhe pertencia.

A atmosfera provinciana em uma cidade já industrializada percebida pelo casal Bardi, contribuiu para o direcionamento tomado na formação do acervo do museu, da criação do IAC (Instituto de Arte Contemporânea) e da Habitat, revista pertencente ao conglomerado de seu mecenas. Com a intenção de que os precursores do MASP pudessem divulgar questões relativas aos temas tratados no museu ao público geral. Havia ali objetivos claros de, ao mesmo tempo, oferecer uma corrente didática em relação a interpretação crítica de obras de arte, e popularizar uma cultura industrial em São Paulo.

Para o casal Bardi, o fenômeno da moda era "pertencente ao escopo do desenho industrial" (SCARPA, 2016, p. 4), e logo vislumbraram ali um fértil campo, situado na

¹¹ Francisco de Assis Chateaubriand ou 'Chatô', um dos mais influentes empresários da história do Brasil, dono de incontáveis veículos de imprensa, e dos Diários Associados.

¹² Conglomerado de comunicação que na época formava a maior indústria de comunicação do Brasil.

espinha dorsal das intenções administrativas da casa, a ser instrumentalizado. Assim, no início dos anos 1950, esta máquina cultural-publicitária voltou seus motores à produção têxtil e de vestuário, no Brasil, por meio de alguns vieses.

Através de iniciativas curatoriais: desde a formação de um acervo de indumentárias, composto por 158 peças de autoria de diversos criadores de moda contundentes do cenário mundial, até a organização de dois desfiles.

O primeiro, intitulado “Costumes antigos e modernos” (1951), foi dividido em três partes: ‘Modas do passado’, onde se exibiu peças produzidas nos séculos XVII e XIX, pertencentes ao acervo de museus estrangeiros diversos¹³; ‘Modas do presente’ em que se destacaram cinco trajes de Christian Dior pertencentes à sua coleção mais nova, até então; e ‘Modas do futuro’ que contava com a obra “Costume de 2045”(1949) de Salvador Dalí, obra em que o artista especulava sobre um possível modelo de roupa feminina surrealista a ser usado quase um século adiante.

O segundo, “Coleção de moda brasileira” (1952), onde se apresentou 50 peças costuradas e compostas por tecidos estampados por alunos e professores do IAC, muitos dos quais eram artistas plásticos. Seguindo a intenção criativa de representar a cultura, paisagem, fauna e flora brasileiras, entre as descrições dos trajes se destacam “Praias do norte, para manhãs na cidade”, “Cascavel, para a chuva”, entre outros. É valioso trazer para esta contextualização que os eventos de moda deste período não eram destinados ‘às massas’ -neste último, os convites foram distribuídos gratuitamente a ‘grandes damas da sociedade’ e cabia a elas usar sua rede de influência para divulgá-los. Os dois eventos se deram nas dependências do museu que, a esta altura, já ocupavam três andares do prédio comercial.

Através de iniciativas pedagógicas, criou-se no instituto, além de oficinas pontuais, o “Centro de estudos da moda brasileira”, onde eram ministrados cursos de formação de modelos, tecelagem, desenho e a montagem de um grande ateliê de costura.

E em dimensão crítica: a revista Habitat levantou sistematicamente discussões sobre o tema, vislumbrando uma identidade criativa própria do fazer moda no país, entre os textos sobre o desenho de silhuetas de vestimentas brasileiras se destaca um, não assinado, em uma publicação de 1952, intitulado “O problema remoto da moda”, e nele há um questionamento que denuncia uma série de contradições nesta manifestação no

¹³ Costume Institute, do Metropolitan Museum of Art e da Union Française des Arts du Costume (UFAC). (SCARPA. 2016, p. 6)

país. Afirma que o tema, apesar de ser manipulado “pelas ‘maiores mentes e espíritos’ e ser um fator ao mesmo tempo individual e coletivo, no Brasil na década de 1950, a ela era relegada a importação e cópia de produções estrangeiras, em especial a francesa.” (SCARPA, 2016, p. 5)

Claro que a preocupação notória com a qualidade produtiva da moda brasileira era visível, característica que se destacava em meio a um contexto histórico conservador e muito dependente de um referencial de progresso colonizador submetido autoritariamente às metrópoles locais. Porém, são as intenções mistas desta iniciativa que explicam o tamanho de sua estrutura.

Essa abordagem era entendida por Lina Bo e P. M. Bardi como uma das lacunas a serem resolvidas pelo museu, em um Brasil em ascendente industrialização, questionando a sua identidade cultural em meio ao provincianismo dominante entre elites.

Os fatos são reflexos não só dos interesses dos idealizadores do museu, mas também empresariais de Chateaubriand. O casal Bardi foi responsável por criar uma instituição alinhada com o que havia de inovador em museologia e ensino de desenho industrial, em especial nos Estados Unidos. Chateaubriand, por sua vez, utiliza os seus veículos de comunicação para disseminar empreitadas de seu interesse e de anunciantes, como a promoção de tecido de algodão nacional, causando a mudança no hábito de consumo da elite nacional e também atraindo mais receita para suas empresas. O *American Way of Life* também se fez presente nessas empreitadas, em um mundo em que a Guerra Fria se tornou realidade. (SCARPA, 2017, p. 10)

A análise tecida por Gilda de Mello e Souza de forma disruptiva dois anos antes interferiu nas reflexões sobre as atividades do setor de forma aguda, mesmo que não explícita, em diversas dimensões. A descrição das pontes entre os aspectos comerciais e artísticos da moda pareceram serem feitas sob medida para as atividades que seriam exercidas no MASP.

As projeções empresariais de lucro, as discussões sobre o futuro da arte e das representações culturais, as opiniões sobre a subjetividade criativa do desenho industrial no Brasil, eram tópicos pertencentes unicamente a um ciclo elitista e pouquíssimo numeroso no início daquela década.

Por ter nascido fruto de uma família que administrava de um negócio na atividade agrícola mais frutífera do país¹⁴; por ter tomado consciência do raciocínio modernista

¹⁴ Flávio era bisneto do Barão de Cajuru. Título conferido pelo imperador a um dos principais líderes da produção de café em um tempo que o produto agrícola era decisivo para a economia do país. (ABRASP -

encabeçado por Baudelaire, e de ter sido impactado *in loco* pelos diversos movimentos vanguardistas que se desenvolveram a partir dele e, logo após ter estabelecido estreita ligação com o grupo que aglutinou estas correntes diversas no chamado Movimento Modernista Brasileiro; por ter tomado consciência dos feitos de Christian Dior com certa facilidade devido à sua constante sociabilização com a parte da população a quem estes eram contundentes; por já ter, em sua trajetória, impactado Assis Chateaubriand com seus trabalhos¹⁵, e cumprir todos os requisitos para estar entre os ditos ‘grandes cavalheiros’ e as já citadas “grandes damas” a quem eram destinados os desfiles do MASP; por já ter expressado interesse em basear suas experiências artísticas em artigos científicos situados na periferia do interesse acadêmico tradicional, e pelo provável conhecimento de “O espírito das roupas”; Flávio de Carvalho parece ter estado presente, física e virtualmente, em todas as camadas deste processo.

É apenas em 1956 que o agitador cultural muda o assunto a ser discutido em sua coluna opinativa no Diário de São Paulo (mais um veículo pertencente do grupo Diários Associados), deixando de levantar debates sobre arquitetura e design de interiores para especular sobre as movimentações da moda ao passar das eras, assumindo a convergência de interesses com os temas que borbulhavam na capital paulista. Porém, de acordo com Rui Moreira Leite no artigo de sua autoria “A moda e o novo homem: modo de vestir, a história do traje, o traje de verão”, que faz parte da constelação de artigos que compõem o rico livro “Flávio de Carvalho: o antropófago ideal” (2019), organizado por Kiki Mazzucchelli, o autor do new look tropical já apresentava formulações sobre esta criação alguns anos antes.

“(…) para o semanário Comício, Flávio já apresentava suas formulações sobre o novo traje (registrando além do traje de verão, estilos de meia-estação, com túnica de mangas compridas e saíote curto, e de inverno, com saia ou calça comprida)” (MOREIRA LEITE). As declarações citadas no artigo foram feitas em 1952. Levando em conta o fluxo de informações sobre o tema, implantado nos três primeiros anos da década de 1950, parece que, envolto dos ares que permeavam as discussões da alta sociedade de São Paulo, o artista viu um contexto interessante para adaptar para a forma de um traje, suas

TRÊS HISTÓRIAS DE PARENTESCO, acessado em dezembro de 2022. Disponível em: http://www.asbrap.org.br/documentos/revistas/rev16_art4.pdf.

¹⁵ Assis Chateaubriand teria o chamado de “Pintor maldito” em uma coluna de sua autoria veiculada no Diário de São Paulo, a alcunha foi criada logo após o magnata ter sido impactado pela série de desenho: Minha Mãe Morrendo (CARVALHO, 1947).

provocações sobre a relação conservadora homem-cidade já compostas algumas décadas antes em “A cidade do homem nu” (1930), penetrando na promissora temática que se estruturava naquela metrópole recém desenvolvida.

Naquele mesmo ano de 1956, uma reportagem publicada no Diário da Noite apresentou os desenhos do traje nas versões com blusão acompanhado de bermuda ou saio. O artigo sugere que seus desenhos participariam de uma exposição sobre a nova moda masculina no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e dá exemplos de pessoas que já haviam aderido ao novo look. Essas informações reaparecem em um artigo da edição latino-americana da revista Time em junho. (MOREIRA LEITE, 2019, p. 114)

Os desenhos não foram expostos no MASP como a leitura do artigo sugere, porém houve apresentações abertas nas ruas da cidade, acompanhadas por uma sólida cobertura da imprensa em grandes veículos. E mesmo sem contar com o arcabouço didático próprio da curadoria do museu em suas exposições, por meio do espaço destinado para a temporada “A moda e o novo homem” formada por 39 artigos, teve oportunidades caríssimas para registrar suas impressões e fundamentar o traje.

Suas colunas eram acompanhadas por ilustrações feitas por si, onde, ao invés de elegeer silhuetas e analisá-las através de critérios estéticos comparativos, usava a indumentária de personagens em contextos históricos e sociais diversos para confirmar suas convicções, semanalmente.

Sugerindo um objetivo ainda mais complexo de ser atingido que o imaginado por Charles Baudelaire, FdC (Flávio de Carvalho) propõe-se a analisar um recorte temporal que se estende de 2100 anos A.E.C. a 1956 E.C. quando se observa as referências reunidas pelo próprio para introduzir o lançamento da vestimenta que confeccionou para representar seu tempo. Apenas 'pinçando' figurinos individuais para apoiar suas conclusões sobre a evolução da indumentária em partes distintas do planeta, e não levantando sistematicamente fatos sobre os processos históricos que envolviam os povos em questão, estudo necessário para a obtenção de conclusões profundas sobre os significados daquelas escolhas.

Ainda que de forma remota cronologicamente, o pesquisador propunha ligações entre as peças de roupa usadas como exemplo para seus apontamentos e o traje a ser apresentado em outubro de 1956. Porém, as movimentações identificadas parecem convergir quase que completamente às conclusões da outra pesquisa composta na mesma cidade, seis anos antes.

O conteúdo organizado por Mello e Souza pretendeu vistoriar as mudanças dos trajes no século XIX e nele não se ignora a relação entre o antagonismo dos ‘sexos’¹⁶, onde se dedica um capítulo inteiro para demonstrar como costureiros marcavam as diferenças no modo de vestir conforme as expectativas a serem cumpridas em uma sociedade baseada na dualidade dos papéis sociais. Há ali também um capítulo dedicado à luta de classes, onde narrou como contextos políticos que mudaram a composição de classes sociais impregnaram também as vestes a serem confeccionadas. Além de passagens opinativas específicas sobre como o papel de um criador de moda é justamente o de dar vida ao retrato psicológico de seu tempo.

De forma a negar, alargar, ou deslocar o ponto de vista, para confirmar suas concepções pré-estabelecidas, é possível ver a sombra da estruturada argumentação da pesquisadora no discurso composto pelo artista.

Não seria a primeira vez que Carvalho usaria uma narrativa científica pouco ortodoxa para compor o discurso de uma performance artística. Na sua “Experiência” anterior havia se valido de obras do campo da psicologia, ainda inovadoras, para avaliar as reações da multidão que reagira de forma contundente à sua provocação¹⁷.

Vejamos, se na altura da pesquisa lançada em São Paulo, também na revista pertencente à casa cultural que oferecia relações com o artista, a pesquisadora fundamentou a atividade de moda como artística e, ligou o “*new look*”, primeira criação de Dior, a uma espécie de representação da “evasão do sonho”, declarando que, ao referenciar silhuetas praticadas no passado, antes dos horrores da guerra, voltava a população francesa a um estado psicológico pertencente “ao passado e à doçura de viver” (SOUZA, 2019, p. 32); seria uma especulação infundada declarar que o autor da obra que se trata de um traje de mesmo nome, que afirma oferecer efeitos fantasiosos a quem se propor a usá-los, referenciando silhuetas deslocadas de eras passadas, teria usado a pesquisa como fonte para compor sua ‘pesquisa’?

¹⁶ Mesmo usando o termo “sexo” nesta obra, a autora já interpretava comportamentos sociais impostos aos espectros ‘feminino’ e ‘masculino’ de existência. Já em 1950, Gilda de Mello Souza já discutia questões sobre ‘gênero’ mesmo que a cena intelectual ainda não a houvesse cedido este conceito.

¹⁷ Carvalho havia caminhado a contrafluxo de uma procissão de *corpus christi* com a cabeça coberta por um boné (ato considerado desrespeitoso em eventos religiosos, na época), somado a gestos provocativos de cunho sexual. A “Experiência n° 2” quase consequenciou em um espancamento coletivo ao artista.

Há de se chegar mais próximo a uma conclusão se usarmos dos padrões feitos pelo levantamento sistemático de Mello e Souza para interpretar as ligações não declaradas que estas vestimentas estabelecem com seus contextos.

1.2 Um novo visual

Olhares de apreensão de todo o ‘velho continente’ se voltaram para a Polônia quando as tropas nazistas iniciaram o processo de conquista do dito ‘espaço vital’ nazista¹⁸. O monstro destruidor de cidades que partira vinte e um anos antes anunciava sua volta.

Todos os líderes de Estado que escolheram resistir ao que possivelmente se tornaria o regime genocida mais famoso da história ‘tradicional’, submeteram suas nações a um cotidiano de convivência com inúmeras sanções de insumos diversos.

Políticas de racionamento durante o processo bélico, hoje estudado como a Segunda Guerra Mundial, provocaram mudanças produtivas pontuais que variavam de acordo com a evolução dos conflitos durante os anos 1940. Na Inglaterra, uma consequência destas tendências empregou em sua moda um termo a ser repetido frequentemente em situações posteriores: ‘roupa utilitária’.

Em decorrência do grande confronto, o Reino Unido se viu completamente isolado e impossibilitado de manter o fluxo de embarcações vindas dos países que explorava¹⁹, logo, se deparou com a escassez de matéria prima para a produção têxtil. As consequências na produção de moda culminaram na adaptação de modelos de vestimenta mais simplificados. Como anunciado por Winston Churchill em um discurso público (informação verbal)²⁰, arranjos feitos por ordens do estado inglês com objetivo de vencer a “tempestade da guerra”, submeteram aos produtores de roupas daquela ilha a requisição de novas silhuetas, isto é, padrões criativos controlados pelo estado sob o argumento de

¹⁸ O espaço vital alemão, para Hitler, se tratava da necessidade de o Estado ter o direito de atuar na Europa sobre uma área geográfica mais ampla que território alemão da época. O território imaginado pelo ditador era apoiado em teorias sobre a descendência do povo alemão, do geógrafo racista Friedrich Ratzel (1844-1904).

¹⁹ Nesta época a Inglaterra ainda subjugava, oficialmente, países como Índia, Austrália, Gana, entre alguns outros.

²⁰ Discurso efetuado na ‘Câmara dos Comuns’ em 4 de junho de 1940.

acionamento de insumos, já que quase toda verba pública era destinada para arcar com os gastos que se apresentavam na ocasião.

Figura 1 - O “modelo de guerra” inglês.



Legenda: Quatro jovens desfrutam de um passeio ao sol da primavera ao longo de uma rua comercial no lado oeste de Londres, em 1941.

Fonte: IWM - Imperial War Museums, 1941.

Figura 2 – “Controlled Commodity” - Mercadoria controlada.



Legenda: Etiqueta que sinalizava a política de racionamento na Inglaterra em 1941.

Fonte: Museum of Cornish Life, 2021.

Como consequência da política que reservava quantidades enxutas de tecido, e que não permitia sobras para novos modelos, vestidos femininos se tornaram mais justos ao corpo e o comprimento das saias se adaptou à altura dos joelhos. De silhueta reta e cores sóbrias, possivelmente inspiradas nos uniformes militares masculinos, as peças vinham etiquetadas com os dizeres “CC41”, uma sigla para *controlled commodity* ou “mercadoria controlada”, funcionando como um respaldo de responsabilidade social por parte do produtor ao contribuir com os êxitos do exército nos embates militares, para a defesa da nação, o “41” deve-se ao ano em que a política começou a vigorar (1941).

Ali, algumas décadas antes, uma outra silhueta feminina praticada se popularizou em todo continente, por meio de saias apoiadas em crinolinas²¹ e suas muitas camadas de tecido, juntamente com o uso de espartilhos, ofereciam concordância psicológica com as correntes conservadoras moralistas que ali imperavam na época. O período das duas Grandes Guerras fez com que a vestimenta praticada naquele lugar, que formavam um ‘Y invertido’, tendo o espaço reservado para as pernas expressando uma severa largura em relação aos ombros, e nenhuma preocupação com a mobilidade feminina pelos espaços urbanos, invertesse completamente.

O dito ‘modelo austero’ de 1941, por possuir em seus *blazers* ombreiras bem-marcadas e saias mais justas às pernas, fez com que as mulheres ilustrassem no espaço o desenho oposto aos da era vitoriana, pois também opostas eram as condições sociais que os tempos lhe serviam.

A guerra não se deu de maneira uniforme para todas as nações envolvidas. A França, que ofereceu uma resistência aos invasores consideravelmente menos ativa, observou as tropas nazistas atravessarem a cidade de Paris, e como recompensa mantiveram alguns setores de sua economia com produtividade plena.

Lucien Lelong, estilista e presidente do sindicato de alta costura francesa, encabeçou o diálogo entre os ateliês franceses e a nova administração política imposta ao país. Muitos centros comerciais de vestimentas na “capital da moda” não fecharam suas portas no decorrer da Guerra, e a diplomacia estabelecida entre estes designers e o governo alemão foi amplamente criticada por grandes revistas do segmento na época.

Além dos arranjos ideológicos feitos pelas grandes casas de alta costura

²¹ Saias femininas volumosas apoiadas em armações rígidas ou muitas camadas de tecido. Modelo popular na moda de países desenvolvidos do séc. XIX

parisienses²² criticou-se também o antagonismo expresso entre os opulentos modelos apresentados na França durante a guerra em relação aos sóbrios e simplificados ingleses.

Acabo de receber exemplares das restrições de roupas inglesas e americanas, e agora entendo porque certos jornalistas achavam as coleções de Paris exageradas. No entanto, devo explicar que meus colegas e eu eliminamos muitos modelos preparados antes da libertação, substituindo-os por simples ternos e casacos que consideramos mais adequados às circunstâncias decorrentes da reentrada oficial de Paris na guerra ao lado dos Aliados. (LELONG, Vogue, 1944)

A entrada dos aliados liderada pelos EUA na Segunda Grande Guerra, em 1941, encorajou federações antes dominadas a voltarem a resistir ao exército alemão já enfraquecido por derrotas nos territórios da Europa Oriental. Lelong justifica a moda francesa dos anos 1940 à “Vogue” e, ao contrário das interpretações da imprensa, afirmou que a curadoria de sua equipe se concentrou em selecionar peças adequadas às circunstâncias políticas que experimentavam.

Mesmo vivendo uma rotina privilegiada o suficiente para não ter que planejar modelos de roupas econômicos para atravessar anos de carência material, a moda da ‘Cidade Luz’ expressaria, três anos depois da ocupação nazista, o que foi lido como o desejo de superar o sentimento de sobrevivência desesperada e voltar a aspirar uma atmosfera de maior liberdade.

Em 1947, dois anos depois do fim da Guerra, um destes colegas referidos na fala do líder francês, seria responsável pela coleção que simbolizou a guinada criativa mais significativa da década. O estilista Christian Dior, que antes trabalhava no escritório de Lelong, estreia sua própria *maison* com uma coleção que continha um modelo chamado de *Bar suit* (traje de bar), que propunha romper com a cansativa austeridade que havia se tornado corriqueira no continente ainda abalado pelas consequências dos confrontos atravessados.

²² “Documentos apontam que Coco Chanel foi espiã do nazismo” (Época, 8 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Informacao/Dilemas/noticia/2014/12/documentos-apontam-que-coco-chanel-foi-espia-do-nazismo.html>).

“Dior e o nazismo” (ESTADÃO, 16 de março de 2011. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/ivan-lessa-dior-e-o-nazismo/>).

Figura 3 - "Bar suit" ou "new look" de Christian Dior.



Legenda: Registro da primeira exposição de Dior, na sua própria casa.

Fonte: Reprodução de matéria da revista Vogue. 12 de fevereiro de 1947.

O New Look estava longe de ser novo, pois a 'linha corolle' - como foi chamada pela primeira vez - foi fortemente influenciada pela moda feminina de meados da década de 1910 e também pela crinolina de meados do século XIX. A silhueta tinha sido introduzida pela primeira vez em 1938/39, antes do início da guerra, especialmente para vestidos de noite, e continuou a evoluir na França ocupada pelos nazistas nas mãos de costureiros franceses. Portanto, Dior não inventou uma nova moda como tal, mas desenvolveu temas existentes. (2014 apud LIRA; SHRIMPTON. Dezembro, 2020)

Ainda que comprovadamente fruto de uma espécie de 'evolução natural', bem como sugerido por Baudelaire, o traje lançado por Dior em 1947, recebe a alcunha de "New Look" ou "novo visual" quando Carmel Snow, editora da revista norte americana "Harper's Bazaar" exclamou: "*It's quite a revolution, dear Christian. Your dresses have such a new look*" podendo ser livremente traduzido por: "É uma revolução e tanto, querido Christian. Seus vestidos têm um visual tão novo".

A relação particular que a França estabeleceu com a ditadura nazista fez com que silhuetas parecidas já tivessem sido praticadas no país alguns anos antes quando, apesar do convívio com o cotidiano de guerra, se ofereceu um contexto político em que esta era possível. Porém, com o término oficial do período bélico, críticos de outras nações contundentes no segmento puderam voltar a visitar as grandes *maisons* do país, sem terem sido, nas décadas anteriores, impactados pela moda local. Logo, naturalmente, o *new look* *causou* uma sensação de ruptura em relação à cena de vestuário global, por exemplo, com a política de mercadoria controlada inglesa e suas respectivas adaptações no cenário americano.

Trazendo o “Y” de volta a seu estado invertido, com golas altas, cintura marcada, pesadas e exuberantes saias formadas por camadas de tecido e de longo comprimento. Justamente a falta de funcionalidade nos modelos sugeridos pelo estilista parecia querer libertar a quem os usaria no cotidiano em que estas preocupações se faziam necessárias²³.

A famosa silhueta se repetiu, mesmo que de forma adaptada pela *maison*, por pelo menos quatro anos – pequenas alterações do conjunto como a cor dos sapatos, chapéu e acessórios trouxeram a ‘novidade’ de volta às ruas das capitais mais ricas do mundo na primeira metade dos anos 1950.

Flávio de Carvalho conhecia bem os ares que assolavam a Europa, por ter cursado quase todo o ciclo básico de seus estudos em instituições tradicionais do continente, já havia sido surpreendido pela eclosão da Primeira Grande Guerra em uma viagem à Inglaterra, onde foi forçado a abandonar definitivamente sua residência na capital francesa para fixar-se em Newcastle upon Tyne, e lá seguiu até a conclusão simultânea dos cursos de Engenharia Civil e Belas Artes²⁴ O artista voltou aos dois países algumas vezes nos anos 1950 para participar de eventos científicos, além de observar em São Paulo a recorrência das criações do costureiro francês nas discussões sobre o tema em território nacional.

Certamente possuía um entendimento sensível do que o vestido de Dior representou para a sociedade europeia por ter atravessado tempos semelhantes naquelas mesmas ruas. Ao final de 1956, lançou um conjunto masculino de mesmo nome que o famoso traje francês em um cenário aberto a novas possibilidades.

²³ Na época, a presença de mulheres foi requisitada em trabalhos fabris e entres as linhas combatentes de muitos exércitos europeus.

²⁴ Na Durham University em Newcastle upon Tyne, adquiriu habilitações simultaneamente em engenharia civil e belas-artes. (MAZZUCHELLI, 2019, p.156)

1.3 O Traje

Muitas promessas foram feitas à sociedade brasileira no ano de 1956, no dia 2 de fevereiro daquele ano, quando o chamado "Plano de Metas" foi publicado no "Diário Oficial". Tratava-se de um programa ambicioso cujas intenções eram confirmadas pelo slogan do governo recém estabelecido: “Cinquenta anos em cinco”.

“Atribuiu ao Estado a tarefa de viabilizar uma agenda de crescimento econômico acelerado, aprofundou o processo de industrialização e privilegiou o setor industrial de bens de consumo duráveis, alterando os hábitos e o cotidiano da população, que, deslumbrada e espantada, passou a conviver com um sem-número de novidades. Entre outras coisas, um punhado de eletrodomésticos moderníssimos: máquina de lavar roupa, grill automático, rádio de pilha, ventilador portátil, (...). Ou ainda, os novos utensílios e as peças de vestuário fabricados em massa com materiais sintéticos, baratos e coloridos. alguns de nomes estranhíssimos - polímeros, náilon, raiom, banlon, courvin, acrílico, napa, fórmica, vinil e linóleo.” (MORITZ SCHWARCZ e MURGEL STARLING, 2015, p. 415)

Tendo em mente dois ritmos distintos de transformações de hábitos direcionados a uma ideia de ‘progresso’, sendo estes: as gradativas modificações provenientes das negociações da política empresarial brasileira e, as adaptações instantâneas requisitadas por estados europeus aos que intentavam sobreviver à barbárie da guerra, Carvalho prometeu sanar demandas culturais, psicológicas e funcionais do cotidiano urbano brasileiro por meio de um traje de verão.

Na época, para que fosse permitida a entrada e o tráfego em muitos ambientes sociais, o uso do terno era requisito básico para indivíduos do gênero masculino. O que poderia ser interpretado como esforço para a tradução visual de uma espécie de civilidade, para Flávio de Carvalho era mais uma assinatura da subserviência brasileira perante o ideal colonizador.

Já tendo enfrentado tensões causadas por suas vestes em sua vida privada²⁵ deixou claro seu descontentamento com estas normas incongruentes em relação à vida nos trópicos. Assim como veiculado na revista “Habitat” idealizada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi, esta regra comum à época tentava traduzir grosseiramente um conceito de elegância europeu sem adaptá-lo aos dias de temperatura e umidade elevadas brasileiras. O já comentado fluxo de informações sobre alguns campos do desenho industrial,

²⁵ “trabalhava no escritório de Ramos Azevedo, em São Paulo. Costumava circular por ali só de short, um despudor para a época, alheio à indignação das finíssimas senhoras. Diante de um abaixo-assinado para que deixasse o prédio, reagiu: “Vocês só me tiram daqui a bala... mas vai ser difícil, porque vou instalar uma metralhadora em meu ateliê” (SUGIMOTO. UNICAMP, 26 de setembro de 2014. Disponível em https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/setembro2010/ju475_pag12.php)

incluindo o da moda, somado às novas possibilidades de materiais têxteis a serem usados com mais facilidade, fizeram com que o contexto para experimentações sobre a atividade de confecção de vestuário chamasse a atenção de Carvalho.

As etapas que compuseram a obra “Experiência nº 3” oficialmente começaram no dia 4 de março de 1956, quando em sua coluna “Casa, homem e paisagem”, publicou o que seria o primeiro texto da série “A moda e o novo homem”.

No decorrer daquele ano, se reuniu com Maria Ferrara, diretora do ateliê de costura do Balé do IV centenário de São Paulo, grupo com o qual já tinha ligação artística por ter contribuído com desenhos para cenários e figurinos, para que ela confeccionasse a roupa para representar suas convicções. Entre os lançamentos semanais no “Diário de São Paulo”, e visitas de personalidades da elite brasileira ao ateliê em que o traje tomava forma, anunciou, no dia 24 de junho de 1956, a criação de uma proposta de vestimenta masculina. Aproximadamente um mês após a publicação derradeira da temporada, no dia 21 de novembro, apresentou, em 18 de outubro, a um público diverso, o “traje de verão”, já confeccionado.

Na publicação da "Azougue Digital", de 2010, formada pela compilação destas colunas de autoria do artista e pelas falas em sua palestra sobre o vestuário nos trópicos em 1971, apresentada dois anos antes de seu falecimento, há uma primeira seção que abre os escritos do artista, chamada “autor aponta”. Nesta, Carvalho lista quatro conclusões fundamentais:

1) A moda contém duas formas básicas: A Forma Curvilínea e Fecundante com cintura nas cadeiras e a Forma Reta Paralela Anti fecundante com a cintura logo abaixo dos seios

As formas fecundantes se ligam à alegria de viver e as Formas Retas Paralelas Antifecundantes estão ligadas à tristeza e ao luto.

2) A moda é cíclica e “mágica” e por um processo de sugestibilidade, prognóstica acontecimentos sociais catastróficos, benéficos ou não, com a intenção de garantir a sobrevivência do homem.

As alterações observadas na moda satisfazem as ansiedades dos grupos humanos. A insistência da moda é uma forma de magia capaz de satisfazer a história. São gráficos de sobrevivência mostrando as ansiedades e as previsões de um futuro. É pelas artes plásticas e pela moda que os desejos de sobrevivência do homem se apresentam graficamente marcados.

3) As grandes mutações da moda se processam de baixo para cima na hierarquia social e quando o alto é atingido, as mutações se disseminam como moda. Por conseguinte a moda tem como berço o sofrimento e a dor, porque aqueles que estão por baixo são os que sofrem.

4) A moda masculina e feminina contém pontos de encontro que chamo de Idades Púberes, dinamizadas por um processo de nivelamento, sempre presente entre o homem e a mulher que recebe na história a denominação de “feminismo”.

Nas idades Púberes, homens e mulheres se vestem da mesma maneira. (CARVALHO, 2010, p. 13)

De modo a serem esmiuçadas no então conteúdo do livro e depois representadas imageticamente pelas escolhas de confecção do traje lançado naquele ano que, através da visualização de seus registros e defrontado aos parâmetros teóricos cunhados para análise de silhuetas de moda, revelarão mais do que uma justificativa para a criação de uma vestimenta.

1.3.1 A forma

Pesquisas no campo da estética nos provam que, no decorrer da história, a forma dos trajes mostra algumas variáveis a se repetirem como fórmulas para seu equilíbrio. Analisando silhuetas distintas pode-se observar a repetição da confecção de vestimentas ao redor de três tipos de eixo: o reto, o angular e o curvo. A literatura de Cunnington (1948), aponta que cada um destes emprega duas possibilidades, o eixo reto varia entre vertical e horizontal, o angular podendo ser obtuso ou agudo, o curvo sendo circular ou elíptico.

“1- Se o eixo é composto, as linhas retas devem unir-se a ângulos e não a curvas (pois sendo de qualidade diferentes a combinação resultaria chocante). Por outro lado, o semicírculo e as curvas elípticas combinam admiravelmente como atestam os vestidos eduardinos.

2- O tipo de eixo deve acentuar o sexo a que pertence o portador. Um eixo vertical mais um horizontal dá, mesmo em um vestido feminino, uma aparência masculina - é a forma de ‘H’. (...)

4- O desenho deve anunciar o tipo de eixo que o estrutura e repeti-lo noutras partes da vestimenta, ou nos enfeites. Um eixo impreciso desnorteia o observador; um sobrecarregado pode cansá-lo. (1948 apud SOUZA; CUNNINGTON, 2019, p. 42)

Como já anunciado, a forma não é o único aspecto criativo a se compor uma vestimenta, assim sendo, o equilíbrio visual não é estabelecido por ela de maneira destacada. Há de se compensar volumes por propriedades do tecido a ser escolhido ou pela impressão causada na escolha específica das cores, ou mudar as condições de leitura de todas essas características pelo comportamento do traje em movimento. E, é claro, o modelo de vestimenta a ser analisado não foge destas oscilações.

A primeira das muitas contradições anexadas às linhas do “*new look*” flaviano a serem listadas nesta descrição, é que a roupa destinada ao ‘homem tropical’ não fugia ao parâmetro colonizador em criação de moda quando levantou-se análises sistemáticas da confecção europeia de vestimentas.

Mesmo que soubesse que algumas características de seu projeto chamariam atenção pelo exotismo em relação ao vestuário masculino da época, e, em sua fundamentação, afirmasse forçar suas criações em direções tangenciais às práticas da alfaiataria local, seu traje parecia respeitar os mesmos padrões criativos que denunciava serem imitados por profissionais do cenário nacional.

Figura 4 - Flávio de Carvalho exibe seu "new look".



Legenda: Flávio de Carvalho apresenta seu New Look a Maria Della Costa.²⁶
Fonte: Cópia de exibição Fundo Flávio de Carvalho – Cedae/IEL – Unicamp.

²⁶ Maria Della Costa (1926-2015) foi uma atriz brasileira consagrada por suas atuações no teatro e na televisão.

Figura 5 - Carvalho mostrando os detalhes de seu New Look..



Legenda: Carvalho revela o sistema de fechos de seu saiote a visitante impressionada.

Fonte: Cópia de exibição Fundo Flávio de Carvalho – Cedae/IEL – Unicamp.

O “traje de verão” de Flávio de Carvalho era composto por duas peças principais: um blusão bufante fechado e um saiote. Era um blusão de mangas curtas, feito em tiras verticais paralelas, de corte reto, porém contendo largas folgas em relação ao corpo, de modo que, a partir dos materiais escolhidos para confeccionar suas variações, se manteriam “armados”, mesmo tendo sido desenhado para ser usado para fora do saiote.

Os registros fotográficos parecem retratar protótipos que mostram certas diferenças entre si, isto é, entre o traje exposto abertamente em praça pública e o apresentado no ateliê onde foi confeccionado, a um público selecionado; apresentavam diferenças de tecidos (a serem descritos mais adiante), que alteravam o caimento das peças no corpo do artista, geravam mudanças na silhueta dos ombros e mangas, por parecerem possuir gramaturas distintas: o selecionado para sua caminhada pública a céu aberto parecia traçar no espaço um desenho mais ‘arredondado’. Já o que foi fotografado na parte da performance em que simulava um compromisso rotineiro em um teatro parecia mais ‘poligonal’²⁷.

Um saiote plissado, de corte angulado, oferecia concordância complementar ao corte reto do blusão, com o comprimento acima dos joelhos e de cintura alta, contendo um sistema de fecho com quatro botões.

²⁷ Observar “Figura: 15” na página 42

A observação atenta ao traje no corpo do artista gera a sensação que a roupa parecia exatamente como vista no projeto ou pendurada em um manequim inanimado, o visual “armado” do modelo era produto da rigidez dos materiais usados e das planejadas folgas em relação ao corpo de Carvalho, conferidas pelas peças.

Detalhadamente listou uma série de apetrechos removíveis como acessórios: uma espécie de gola alta retirável, que ofereceria o que chamou de ‘apoio psicológico’ ao homem que pretendesse usar o blusão severamente menos ajustado ao pescoço, quando comparado à camisaria tradicional; um par de meias-calças que, com o mesmo intuito da gola, superariam a sensação que a ausência das calças completamente fechadas dos ternos masculinos poderia causar; para os pés, um par de sandálias abertas, em tiras; e um chapéu simples, que combinaria em formato com o blusão.

O traje de "Experiência nº 3" não era, de forma alguma, uma adaptação de um terno para as cidades tropicais. O que era proposto como o traje em questão era uma provocação alinhavada com um discurso inspirado em pesquisas de vários campos da ciência, e que de certa forma, se unia mais a uma ideia de adaptação ao traje francês de 1947.

Enquanto a parte superior do vestido de Dior era justa e marcava a silhueta feminina a ser envolvida, o blusão do “homem tropical do futuro”, por suas folgas, oferecia um outro desenho ao corpo do artista. Sobre o eixo inferior dos trajes, enquanto o francês continha uma metragem que se estenderia pelos membros inferiores de seus modelos quase que por completo, o de Carvalho faria com que mais da metade das pernas de quem o usasse ficasse descoberta. O que de fato liga a criação dos dois modelos, é a leitura que aproxima o francês à moda feminina do fim do séc. XIX e do início do próximo, e os apontamentos compostos por Carvalho que conectam o brasileiro a uma compilação de escolhas a alguns ‘passados independentes’.

A silhueta criada pelo costureiro francês, segundo a crítica especializada da época, tentava envolver mulheres de seu tempo de uma aura experimentada em dias passados no início daquele século, livre das consequências rígidas dos períodos bélicos. Enquanto Flávio de Carvalho, passou meses tecendo análises sobre traços temperamentais-comportamentais de diversos personagens históricos e ligando seus trajes às características que mais lhe interessavam nesta abordagem. O traje produzido no fim deste levantamento parecia ser constituído de uma compilação de detalhes de vários outros, visto nos corpos de homens cujas atitudes visavam serem replicadas por seu ‘homem idealizado’.

Entre as práticas lidas pelo artista, que podem serem vistas na sua sugestão de vestimenta, destacou-se a 22ª coluna da sua série sobre moda, intitulada “Verdugadas²⁸, cestas, crinolinas e a mulher curvilínea - A elasticidade do reflexo condicionado - O ideal primitivo e a etapa histórica”, para fundamentar o caráter fecundante das formas curvilíneas nas vestimentas históricas, declara:

“A Verdugada, forma essencialmente fecundante, é também de importância tátil e visual. A forma é provocadora pelo tato e pela visão e tem como objetivo de Defesa da Espécie atrair para a fecundação. A verdugada é a moda exclusivamente feminina- contudo encontramos em diversos momentos da história homens usando cintura fina, quadris largos, mangas estufadas, pertencentes às formas curvilineares fecundantes, como por exemplos os homens pálidos, linfáticos e românticos do séc. XIX, que usavam a casaca com armação nos quadris, e os homens do século XVI com calção armado (...). A estrutura do romantismo deve ser tida como coisa fecundante e absorvente a ponto de invadir a moda masculina. (...) O romantismo deve ser considerado como uma submissão a uma capitulação à mulher; adquirindo o homem as formas da mulher.” (CARVALHO, 2010, p.123)

A coluna levanta o caráter ‘exclusivamente feminino’ das formas curvilíneas nas vestimentas e aponta que no decorrer da história, homens se submeteram a este padrão em momentos específicos. Acompanhando de uma ilustração de “Henrique VIII usando mangas estufadas que recordam as ‘inchações’ nos braços das mulheres curvilíneas”, o texto liga a escolha da silhueta a uma espécie de ‘personalidade romântica’ particular a homens de alguns séculos, confirmavam este quadro psicológico na adoção da “cintura fina, quadris largos, mangas estufadas”, características pertinentes ao espectro do vestir feminino.

Prossegue a narrativa fundamentando este especulado perfil romântico traduzido nas vestimentas, declarando que este se trata de uma “submissão a uma capitulação a mulher” (2010, pp. 123). De forma arbitrária ligou uma espécie de comportamento romântico de personagens masculinos específicos²⁹ ao que parecia crer ser um traço psicológico natural e inerente a toda mulher.

Suas concepções simplificaram toda a complexidade comportamental de um recorte numérico descomunal da sociedade que buscou analisar, e, conseqüentemente a da que integrava. De modo a subestimar todas as individualidades subjetivas de quem

²⁸ Pesadíssimas saias apoiadas em uma estrutura circular feita mais comumente de varas de verdugo ou barbatanas de grandes peixes.

²⁹Pode ter referenciado o movimento literário “Romantismo” sem ter propriamente citado este nome, antes de ter tentado fixar neste estilo literário o comportamento impresso nas obras a Henrique VIII e Dom João da Áustria, entre outros.

considerava fazer parte do grupo “mulheres”, sua ‘ciência’ dotava características complexas de comportamento como inerentes à natureza feminina. É necessário afirmar que no contexto social histórico a que pertencia, este raciocínio era recorrente, porém já superado. Gilda de Mello e Souza, por exemplo, apoiou algo próximo de um terço do conteúdo de “O espírito das roupas” manifestando análises severamente mais complexas sobre o fenômeno, no capítulo “O antagonismo”³⁰.

Ainda sobre este aspecto, este que aparenta tentar explicar previamente o porquê de sua proposta não deixar de confirmar, em cada detalhe de sua constituição ser um traje masculino, segue sua narrativa explicativa sobre o que chamou de processo ‘nivelador’ ao decorrer da história.

A 32ª coluna participante da série, cujo título: “O traje do homem e o traje animal - as idades púberes da história e o comunismo - o homem polar - as diferenças entre os sexos e o desaparecimento das espécies” evoca uma explicação extensa demais para o conteúdo de uma coluna em um periódico, se organizado com responsabilidade; mostra uma série de concepções sobre realidades distintas completamente impregnada pelos argumentos misóginos mais agudos da época, e suas respectivas especulações organizadas ‘aos moldes de pesquisa científica’.

Abre o texto declarando que o que provoca as diferenças entre o homem e a mulher é a situação de luta existente entre os dois. O que provoca a diferença em estatura e força entre os dois sexos é o domínio de um sexo pelo outro” (CARVALHO, 2010, p. 207), exemplifica esta afirmação com o paralelo que hoje pareceria absurdo, se não houvessem conservadores compondo linhas de raciocínio similares. Argumenta que na natureza em comunidades de “focas polígamas o macho que luta constantemente pela posse da fêmea é muito maior que a fêmea, (...) enquanto que entre as focas monogâmicas, onde o macho não luta pela posse da fêmea; o macho é menor que a fêmea” (2010, p. 207), como se uma espécie de ‘disputa competitiva aos corpos femininos’ fosse a justificativa central para a constituição de corpos masculino e de sua estatura média superior, o que deveria ser salientado por uma espécie de ‘comportamento romântico’ a ser aderido por homens ideais.

Abstendo-se completamente de ponderar sobre as construções de gênero que lhe envolviam, e as raízes patriarcais das sociedades capitalistas, afirma que: “O trabalho não

³⁰Através de fotografias, descrições literárias e pinturas, a autora interpreta a organização social da sociedade brasileira do séc XIX perante os gêneros da população.

é função das diferenças entre os dois sexos, mas bem o contrário: as diferenças entre os dois sexos existem e são acentuadas como consequências do trabalho” (CARVALHO, 2010, p. 208).

Deslocando propositalmente os trajes a serem interpretados de seus respectivos contextos, Carvalho levanta reflexões preconceituosas sobre sociedades remotas em relação a si, como na legenda das ilustrações que acompanham esta última coluna.

1- Em todas as épocas homem e mulher se apresentam trajando formas que são consequências da Luta entre os Sexos, dos anseios da espécie e do equilíbrio geral. No período nu homem e mulher se apresentavam ornamentados com instrumentos bélicos e ambos da mesma maneira. Os trabalhos exercidos por homem e mulher eram os mesmos; as suas inteligências eram iguais. A divisão do trabalho levou posteriormente às diferenças nos trajes. O nu primitivo é um período comunista e uma Idade Púbere.

2- Os sumerianos (...); homem e mulher usavam o mesmo traje. É uma das Idades Púberes da História. Ao alcançar o Ponto Púbere o homem muda de traje e a mulher conserva o mesmo traje do sexo mais fraco. (CARVALHO, 2010, p. 208)

Indiretamente, leu a sociedade em sua volta como se todos os nascidos detentores de traços biológicos masculinos compartilhassem de características físicas similares e potencialmente estivessem destinados a exercer certas funções sociais em que, quando comparadas aos desempenhos femininos, pela ‘inteligência masculina elevada’, jamais seriam superados; no máximo igualados nos períodos de ‘fraqueza’. Justificando assim todos os fatores da cadeia produtiva a qual fazia, que de forma geral, sempre privilegiou homens em relação à sua produtividade, principalmente em suas vidas profissionais.

Figura 6 - O Rei Henrique VIII e seu tradicional traje.



Legenda: “ Henrique VIII usando mangas bufantes estufadas que recordam as inchações nos braços das mulheres curvilíneas” (CARVALHO, 2010, P. 124). Pintura a óleo

Fonte: Hans Holbein, “O Jovem. Séc. XVI. Google Arts and Culture, disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m03p77>

O saiote, as meias e as mangas bufantes de Henrique VIII, que para FdC e suas declarações, poderiam significar uma “capitulação psicológica” a mulher, compunham a vestimenta do rei da Inglaterra apesar da braguilha que acentuava o volume de sua genitália, e expressava literalmente o oposto. Mesmo na narrativa cunhada por si, Carvalho não se concentrou, por exemplo, em selecionar trajes destinados a mulheres e elegê-los passíveis de serem replicados livremente em um traje masculino.

Mais pareceu tentar acessar partes de silhuetas ‘masculinas’ que, a seu ver, se curvaram a acessos comportamentais ‘femininos’. Muito por prever que a opinião midiática-popular provavelmente iria ligar sua criação imprecisamente a uma roupa feminina, achou um caminho narrativo para dotar homens de uma espécie de sensibilidade subjetiva sem que sua concepção de ‘masculinidade’ quanto posição de “mais forte” no recorte coletivo que se inseria não estivesse de fato ‘ameaçada’.

Figura 7 - "Saiote para êles, mini para elas".



Legenda: “O homem tropical do futuro” posa para a fotografia em posição teatral.

Fonte: “Clipping de imprensa encontrado no álbum pessoal de Flávio de Carvalho”

(Mazzucchelli, ‘et al.’ 2019, p. 52)

Esta reportagem retirada da coleção pessoal de Flávio de Carvalho, não intitulada, é acompanhada por um texto que o afirma como pioneiro no “grito de nivelamento dos sexos no setor da moda” no Brasil. Porém, na legenda que acompanha a fotografia também há a declaração: “Relembrando um senador romano, Flávio, que sempre foi de muitas invenções, saiu à rua e deliberou conforto”.

Além da citação da própria revista, que exemplifica um traje praticado em uma sociedade em que usar saias não era exclusividade do espectro de indumentárias do gênero feminino, a manchete separa ainda as peças “saiote” e “mini” (provável abreviação de “minissaia”) por gênero. Além de abrir espaço para interpretações no corpo da matéria a entender que Carvalho concedeu maior liberdade à população masculina brasileira num processo ‘nivelador de gêneros’, mesmo que sua teoria afirmasse que este fenômeno se daria em momentos históricos de fragilidade dos papéis sociais ocupados por homens, naturalmente.

A narrativa da reportagem vai de encontro à crença de que ‘o costureiro não força o sentido da moda’ (SOUZA, 2019) e promove interpretações dúbias sobre as mensagens expressas pelo artista visual nas escolhas de composição para a forma de seu traje,

interpretações que reverberam em semelhança até os dias atuais, quando esta obra é eleita com tema de discussões.

Até os dias de hoje, leituras críticas desajeitadas de “Experiência nº 3” dotam este artista de uma espécie de pioneirismo nacional nos esforços de explorar questões de gênero para além da heteronormatividade. O fato é que a produção de discursos com ares darwinistas, bem recorrentes entre a elite brasileira do século XX, que justificavam as disposições sociais de ‘homens’ e ‘mulheres’ à luz da teoria da seleção natural, ignorava os principais pilares que baseiam a perspectiva possibilitadora de ‘identidade de gênero’ como conceito³¹.

Porém, é claro que FdC conhecia a audiência que planejava provocar, e é ainda mais duvidoso pensar que não teria a consciência de que sua figura, somada ao ‘*new look*’ de sua autoria, não seria lida primeiro como uma possível adaptação a um traje de Henrique VIII do que simplesmente um ‘homem de saia’, tendo em vista as expectativas que compunham a figura ‘homem’ pela população a ser atingida, já vistoriadas alguns anos antes³².

A especulada ironia das propostas criativas de Flávio de Carvalho, que por muitas vezes refletiam em provocações sobre o modo de viver da classe que pertencia, não retira de seu discurso a sombra de inúmeros equívocos estratégicos em que seus pares apoiavam seus privilégios.

1.3.2 A cor

Em uma matéria publicada no dia 24 de junho de 1956, dois meses antes do lançamento de seu traje, Flávio de Carvalho afirmou que o homem comum brasileiro estava confinado a ternos que possuíam “ainda as cores sombrias e escuras derivadas da cor preta imposta à burguesia pela nobreza com condição depreciativa” (Diário de São Paulo).

³¹ Identidade de gênero como um conjunto de práticas relacionadas a expectativas impostas como regras coletivas que apontam aos integrantes da sociedade em questão modos para ‘performar sua existência’.

³² “Contemplei por alguns instantes esta cena curiosa; uma massa de gente levada ao extremo ódio desejando me devorar e controladas por uma emoção qualquer que a retina indecisa; com a cabeça descoberta, apesar da tensão do momento, não sei o que me retinha no lugar, provavelmente um resto de curiosidade, estava no ponto de resolver se devia ou não exigir a entrega do meu chapéu, quando um jovem que aparentava uns 15 anos se aproxima e me entrega o chapéu dizendo “ponha se for homem””. (CARVALHO, 2001, p. 21)

O que explica com certa exatidão uma de suas crenças mais determinantes, que a vestimenta tropical ideal deveria ser, antes de qualquer outra característica, multicolorida.

(...) a vetusta estandarização cromática do vestuário do homem contemporâneo, vem de uma imposição da nobreza à burguesia, durante o século XVII, absurda de se continuar ostentando nos dias atuais [...] A roupa colorida naqueles tempos era privilégio dos nobres franceses para se diferenciar dos burgueses.(...) o uso de uma grande variedade de cores tornará os homens menos irascíveis e obtusos. (TOLEDO, 1994, p. 508)

Então organizou o desfile para apresentação popular de seu *new look* com duas variações do modelo, o Traje nº 1 e o Traje nº 2. O primeiro teria o saio verde e o blusão amarelo, o segundo seria a combinação de um saio branco e blusão vermelho. As sandálias confeccionadas em couro cru teriam a coloração usual dos sapatos masculinos tradicionais.

A narrativa do autor de “A moda e novo homem” destaca a leitura da moda nas cidades, também explicando-a como uma espécie de apêndice da teoria de seleção natural, assim como parecia tentar explicar todos os processos que organizavam todas as civilizações humanas.

Aponta ligação sobre a discrição das roupas adotadas nas vestes masculinas nos centros urbanos a adaptações de camuflagem de animais em seus respectivos habitats.

A borboleta que deseja se proteger adquire a cor da pedra ou da vegetação onde ela vive. O homem fez a mesma coisa quando se protegia contra a fera, porém ao enfrentar o seu semelhante se comporta de outra maneira: o seu desejo é exibir a sua coragem e o seu valor porque ele sabe que o seu semelhante - ao contrário da fera - pode ser vencido por motivos de igualdade de condições.

Por conseguinte escolhe o vermelho para entrar em batalha porque o vermelho é a cor que mais chama atenção.

(...) Em épocas históricas, o herói na arqueologia grega arcaica, uns 1600 anos a.C. e se conservou o herói até 1914, momento em que ele compreende que a criação do espírito do homem invalidou o heroísmo para sempre. Após 1914 o homem se comporta como a borboleta se camuflando no ambiente.

O herói grego de épocas micênicas usava uma *clamyde* (clâmide) vermelha, a cor vermelha era também do soldado romano e em toda a Idade Média, todo o Renascimento e até a Revolução Francesa, o vermelho (a púrpura) é a cor predominante na corte e frequentemente é privilégio somente de reis, príncipes e soldados. (CARVALHO, 2010, p. 44)

Declara que o início destes hábitos na humanidade se deu em 1914, quando não se conservou mais a figura do ‘herói clássico’ dando lugar aos discretos tons vistos nas ruas da cidade. Talvez de uma forma bastante alternativa, o artista esteja se referindo aos eventos da primeira Grande Guerra, os quais fora exposto ainda na infância, quando a lama das trincheiras dotou uniformes diversos de uma tonalidade parecida.

Alguns pesquisadores afirmam que a nova classe abastada que se formava através da lucratividade dos comércios, que posteriormente se desenvolveriam em fábricas tentava reproduzir, de forma adaptada, práticas da nobreza, entre outras, o uso de vestes muito coloridas e opulentas. A resposta dos monarcas que viam o declínio de sua influência estampada nos trajes burgueses foi o movimento estético contrário. Nas representações, começam a surgir nobres de vestes escuras, neutras, discretas se comparado a de seus antecessores. O conceito de elegância que nasceu nos salões permaneceria influente até depois da virada do século XIX, e continuou inspirando coletivos maiores que suas cortes a esta ‘discrição ostensiva’.

Ao mesmo tempo que afirmava vislumbrar o potencial das cores estampadas no tecido dos trajes em tornar os homens daqui menos “irascíveis e obtusos” (TOLEDO, 1994, p. 508), antes de lançar suas propostas multicoloridas, declara propriedades, em suas narrativas diversas, do ‘vermelho’, por exemplo. Novamente de forma contraditória, em seus textos ‘científicos’ parece dotar seu homem idealizado de algum sentimento de coragem heróica, para a divulgação aberta de sua proposta, preferiu declarar que esperava o efeito oposto, talvez por ter lido nas movimentações políticas de seu tempo, que o Brasil necessitasse de homens mais calmos.³³

Sobre o comentado “privilégio somente de reis, príncipes e soldados” no uso da cor vermelha, é possível especular sobre o processo histórico que o autor se referia, medidas administrativas que serão interpretadas mais adiante.

Vale a pena trazer a esta narrativa, que a condição impactante desta vestimenta não se deu apenas por uma possível ingenuidade pressuposta de cidadãos brasileiros da época, estes modelos que chamaram de cidadãos paulistanos presentes no momento de sua exposição, posteriormente, a partir de seus registros, pareceram terem seus efeitos confirmados também no exterior.

Um tio paterno de Flávio, o médico Custódio Ribeiro de Carvalho, já falecido, escreveu sobre o sobrinho com grande carinho e admiração. Conta ele que vinha com a esposa pela Via Veneto, em Roma, quando viu, na vitrina de um fotógrafo, uma grande foto ampliada, em cores, onde se via um homem alto, de blusa amarela e saiote verde, seguido por um grupo de italianos curiosos e sorridentes. Era o Flávio, tentando lançar na Itália seu traje de verão. (SANGIRARDI JR., 2010, p. 7)

³³ A política brasileira foi marcada em 1956 por diversos golpes políticos, como por exemplo a Revolta de Jacareacanga, onde militares tentavam impedir que os resultados da eleições de 1955 se instalassem na política. Udenistas dotariam a direita civil-militar local, tradicionalmente violenta e golpista, a um estado de fanatismo alarmante “liderados por Carlos Lacerda”. (MORITZ SCHWARCZ e MURGEL STARLING).

Figura 8 - O "traje nº 1" em cores.



Legenda: Exposição biográfica sobre Flávio de Carvalho apresentou os trajes de "Experiência nº 3" entre outras obras do artista.

Fonte: Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil, Banco do Brasil, Brasília, 2012.

Há ainda um modelo, o único registrado em cores que paradoxalmente apresenta uma escala cromática bem menos viva do que as descritas nos livros que comentam “Experiência nº 3”.

Na fotografia da exposição biográfica sobre o artista, “Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil”, realizada em 2012, o modelo se mostra composto por um saio em uma cor creme esverdeada, bem clara. Um blusão de tecido bege, não muito mais escuro que o saio.

Por cima desta última peça, há um outro blusão, de formato similar, mas em um tecido bem escuro com propriedades de transparência, dando um efeito parecido a uma janela ‘*insufilm*’, que permite uma visão parcial ao cômodo que guarda, quando visto de fora. Um tipo de véu negro, de gramatura pesada. Esse efeito de transparência tem sua dinamicidade elevada pelo modo de confecção da peça que, parece ter sido composta em tiras verticais formadas por sobreposição deste mesmo tecido. Oferecendo, ao mesmo tempo, uma coloração que flerta com a translucidez e a opacidade. A sobreposição dos tecidos, tanto os das duas peças, quanto particularmente da externa em suas dobras, oferece ao traje um jogo de sombras e volumes particular.

Ao lado direito um blusão aos moldes que descreveu para os trajes coloridos, em tecido brilhante que, de acordo com a iluminação, varia cromaticamente.

É verdade que passados os 54 anos do momento da performance até o da exposição, os tecidos e suas cores podem ter desbotado, até mesmo se modificando completamente. Ainda assim, é possível calcular o tamanho do choque que a vestimenta cujas cores, somadas às formas, imprimiram em um contexto em que os ternos eram usuais.

1.3.3 O tecido

A camisa foi feita em um tecido sintético, similar em transparência e gramatura ao material usado para confecção de tutus de bailarinas (tule). Este material é constituído de uma malha de fios aberta, propriedade que por si só já previa maior leveza em relação ao clima, e por consequência, maior sensação de conforto. Na época, o brasileiro médio ainda encarava como uma novidade diversos tipos de tecido que hoje são considerados usuais, porém o específico usado para a composição de Carvalho foi importado dos EUA, o qual parece tratar de uma fibra bem espaçada de náilon grosso.

Figura 9 - Flávio de Carvalho e seu blusão transparente retratado frontalmente.



Legenda: Retrato capturado de Carvalho enquanto o artista apresentava sua criação à imprensa, em 1956.

Fonte: Retirado de o “Flávio de Carvalho: o antropófago Ideal” (Mazzucchelli, et al. 2019, p.32.)

Como já declarado, as diferenças do comportamento dos tecidos entre os registros passam a impressão de que foram confeccionados diversos trajes para a performance, e não há como de fato, confirmar a composição cromática de todos eles, pois os registros que comentam a coloração do traje contam apenas com as intenções do artista, porém, há de se visualizar quando reunidas as fotografias da performance, uma variação de texturas, nos blusões e nos saíotes usados.

Uma das variantes do blusão, expressa nos registros em que o artista não está a céu aberto, parece ser feita em um tecido de algodão, que reluz de acordo com o ângulo em que se visualiza, lembrando o efeito de uma seda (peça à direita da imagem “8”), porém sua constituição no corpo se comporta completamente diferente de um tecido como esse.

A saia do “Traje nº 1” foi feita em brim, tecido que já na época era bastante usual.. Tendo sido escolhido para uniformes de funções operacionais e militares justamente por sua flexibilidade e resistência sem que o toque com a pele fosse desconfortável. Escolhendo uma gramatura mais pesada para a produção da peça, pôde ter este efeito 'armado' sem que houvesse nela nenhuma estrutura ou enchimento.

Figura 10 - Possivelmente o ‘traje nº 2’ no fim do seu processo de confecção.



Legenda: Maria Ferrara faz ajustes no saíote de Flávio, no atelié do Balé do IV Centenário
Fonte: “Flávio de Carvalho: o antropólogo ideal” (MAZZUCHELLI, et al. 2019. p. 115)

Figura 11 - Carvalho apresenta seu traje aos atores Paulo Autran e Tônia Carneiro.



Legenda: O *new look* tropical divertiu algumas pessoas da elite brasileira antes que fosse apresentado ao público, de fato.

Fonte: Retirada do acervo online da Unicamp sobre Flávio de Carvalho. Disponível em:

https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/setembro2010/ju475_pag12.php

Assim como a camisa, em outros registros, mostra-se que mais de um modelo de saíote foi confeccionado, o que é denunciado pela coloração das fotos e pelo brilho impresso nas fotografias. Este segundo tecido sugere um paralelo com um tipo de trama de poliéster mais grossa.

O recorte histórico que o artista parece querer referenciar com seu traje, inclui momentos em que certas práticas administrativas mantinham relações particulares sobre uso de tecidos para a confecção de peças de roupas. Alguns materiais têxteis eram considerados nobres em contextos históricos específicos e eram controlados com objetivos diversos, muitas vezes voltados à defesa simbólica das grandes instituições administradoras da riqueza, na maioria das vezes, a nobreza. No édito de Henrique II da França, em 1549, se estipulou que

apenas os príncipes e as princesas podem vestir-se de carmesim; os gentis-homens e suas esposas só têm o direito de utilizar essa cor nas peças mais escondidas; às mulheres de classe média só é permitido o uso do veludo nas costas ou na nas mangas; aos maridos, proíbe-se o seu emprego nas vestes superiores, a não ser que as inferiores sejam de pano; às pessoas que se dedicam aos ofícios e aos habitantes do campo, a seda é interdita, mesmo como acessório. (1929, p.108 apud SOUZA; BRAUNTSCHVIG, 2019, p. 47)

Estas regras oficiais são chamadas de ‘leis suntuárias’³⁴, padrões como cortes de cabelo, tipos de matéria-prima, quantidade e peso de ouro, cores de tecidos, entre muitas outras regras eram impostas pelas autoridades regentes à população com diversos interesses, onde o mais recorrente seria firmar a distinção simbólica entre classes.

Alguns séculos adiante, o controle das joias e tecidos a serem confeccionados para adornar os corpos dos primeiros burgueses, por parte da nobreza, denotou a crença que através das roupas, fosse possível atrasar a obtenção de poder gerado pelas novas condições comerciais que emergiam, ou ao menos assegurar um conforto psicológico a monarquia perante suas já atenuadas possibilidades financeiras e, subsequentemente, coadjuvância política que já começava a se manifestar, através destas patéticas imposições legais que visavam dificultar a ostentação do estilo de vida burguês.

Carvalho parecia simpatizar com nobres cujos comportamentos mostravam um ‘protecionismo’ menos agudo, ou mais hipócrita, como Dom João da Áustria, e as suas escolhas de composição para trajes, que pelo menos em sua representação, imitavam os farrapos usados pelos componentes dos exércitos que convocou para numerosas batalhas em seu nome.

³⁴ As vestimentas são, nesse momento, representações sócio-políticas e as leis suntuárias (...) reconhecem e registram as condições dos habitantes da comunidade. (GOMES VIEIRA, 2021, p. 325)

Figura 12 - Dom João da Áustria.



Legenda: “Dom João da Áustria (filho de Carlos V) usando um calção em forma de crinolina com enchimento nos quadris. O príncipe se apresenta com formas curvilíneas fecundantes. As mangas estufadas de Dom João são as reversões à prática remota entre as mulheres de provocar inchações nos braços pelo uso prolongado de anéis”. (CARVALHO,2010, p.122)

Fonte: séc. XVI. Museu del Prado, Madrid.

A importância da presença imagética desses monarcas nesta descrição é salientar que, por baixo dessas especulações infundadas com tom de conhecimento científico, a possível ‘culpa burguesa’ que o artista deixava transparecer em seu discurso, gerava uma exaltação de personagens lançados à miséria material de seus contextos históricos³⁵, e procurava declarar algum valor criativo intelectual destes apenas quando seus signos eram chancelados por nobres. O que denuncia nas intenções de sua veste uma estratégia que acompanhasse as movimentações “debaixo para cima na hierarquia social” que julgou visualizar na moda, sem assumir uma postura desatrelada aos emblemas de superioridade das nobrezas europeias.

Ao observar a descrição do “traje nº 2”, com o blusão em sua forma particular na cor vermelha, há de se entender que o “homem tropical” de FdC carregava os símbolos heróicos dos soldados que para ele traficavam em importância entre a nobreza e o povo,

³⁵ Carvalho abre a narrativa daquela temporada ressaltando a importância da “moda em farrapos” e de como moradores desabrigados seriam a ‘representação da verdadeira moda’ vagando pelas ruas.

mas somente a partir da valorização concedidas pelas classes dominantes. Somado a possível leitura que o impacto de um tecido mais ‘preparado tecnologicamente’, vindo de uma metrópole estadunidense poderia causar. O ‘futurismo’ heroico de Carvalho, se atrelava ao futuro, sem ter que necessariamente assumir sua parte das consequências que o movimento da vanguarda europeia com esse nome era ligado àquela época.

As convergências criativas entre as criações de Flávio de Carvalho e o Futurismo italiano serão comentadas mais adiante.

1.3.4 A mobilidade

Sempre houve nas roupas o poder de simbolizar antecedentes sociais. Porém as linguagens da moda fizeram com que as silhuetas a serem anexadas ao corpo, como suporte, também mudassem esses símbolos gradativamente, de acordo com a metamorfose dos hábitos da população.

A opulência estática da nobreza, recorrente nos séculos XVI e XVII cujas vestes pareciam terem sido confeccionadas primeiro para serem retratadas em pinturas, não couberam na dita “vida dos salões” do séc. XVIII, que requisitaram aos cortes das vestimentas a preocupação com a mobilidade, propriedade que só encontraram seu estado avançado na moda europeia no séc. XIX, quando as “profissões liberais, a democracia, a emancipação das mulheres e a difusão dos esportes completariam as metamorfoses sociais que fizeram os trajes hirtos do dos séculos anteriores desabrocharem na estrutura movediça” (SOUZA, 2019, p. 50) da metade do séc. XX.

Carvalho, que assim como Dior repetiu padrões estéticos provenientes de estações passadas da Europa de forma adaptada, possivelmente almejou lançar um traje que flertasse com o *status* revolucionário. Porém, enquanto o costureiro pôde renunciar à crescente preocupação com a ‘funcionalidade’ em que os criadores de vestidos femininos pareciam se concentrar, as intempéries daqui guiaram o artista brasileiro em um caminho oposto.

As propriedades desenhadas por FdC tinham o objetivo de libertar o brasileiro dos padrões estéticos dos ternos franceses, já denunciados pelas discussões que saíam do prédio dos Diários Associados para as casas de famílias paulistas.

Também negavam os padrões da vestimenta social dos Estados Unidos que a esta altura, com o fim da Segunda Grande Guerra e a vitória dos aliados, já havia se espalhado

por todas as cidades. Nem mesmo os “jovens rebeldes”³⁶, da música e do cinema de Hollywood, com suas calças jeans e suas t-shirts, sinalizaram uma ruptura localizada o suficiente para que a criação de “Experiência nº 3” houvesse alguma relação de similaridade.

De fato, a ‘estrutura movediça’ já teria trazido caminhos de afinidade e de discordância, se observado as composições de alternativas mais palpáveis aos ditos ‘ternos tradicionais’, sendo estes também os padrões criativos mais denunciados por Flávio de Carvalho. O *new look* de 1956 procurou uma saída transversal a todas as propostas colocadas como imagens massificadas sedutoras aos olhos da classe média brasileira.

Figura 13 - Elvis Presley e a geração inicial do rock da indústria da música (1956).



Legenda: Elvis e sua amplitude de movimentos chamariam a atenção de todos jovens do ocidente

Fonte: Spotify, Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6nL10snoJYiBtDvfwU5Hch>

³⁶ Fazia apenas três anos que Marlon Brando havia interpretado o papel de protagonista em “O selvagem” (BENEDEK, 1953), cujo figurino iria apontar diretrizes para jovens de todas as cidades ‘globalizadas’

Figura 14 - Cena do filme, “The man who knew too much”, de Alfred Hitchcock (1956).



Legenda: Henry Fonda estrelava mais uma parceria Hollywoodiana com Alfred Hitchcock. A atmosfera ‘elegante’ dos filmes do diretor impregnaram os cinemas locais por décadas.

Fonte: Frame do filme retirado do portal do IMDB, 2023. disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0049470/>

A intenção sinalizada do ‘traje de verão’ por seu criador, era aumentar o fluxo de ar por dentro da vestimenta com o divulgado objetivo de diminuir a temperatura corporal de seus imaginados usuários, melhorando a experiência urbana em dias de calor intenso recorrentes no verão brasileiro. O corte da gola e mangas ligeiramente folgadas dariam a quem o usasse uma sensação de ventilação agudamente maior, somado às saias soltas que proporcionariam maior contato do corpo com o tempo. A forma, sendo a composição de blusão bufante e saio; e o tecido, principalmente da parte superior, com confecção em malha sintética de trama espaçada, oferecia muito maior congruência com o verão de uma cidade tropical, de fato. O corte do saio plissado e dos espaços reservados para os braços pelas mangas, ofereceriam uma possibilidade de movimentos muito mais variados que qualquer vestimenta usual masculina do Brasil na época.

Algo que chama atenção, é o gesto nas representações feitas para registro do traje. Não continha naquela série de fotografias, nenhuma postura corporal que de fato se assemelhasse a outras vestimentas que visavam negar o padrão de comportamento conservador posto como regra nas ruas daqui. O registro fotográfico e ilustrações feitas

na ‘campanha de lançamento’ não continham modelos vestidos do traje com posições que sugerissem velocidade ou esforço físico ritmado, mas sinalizavam o oposto.

‘O homem tropical do futuro’ buscava negar a rigidez dos modelos imaginados nas publicidades das marcas de ternos dos produtores de países desenvolvidos, com gestos amplos e altivos, porém teatrais. Muito talvez pela constituição física e etária do modelo que o vestia, os registros feitos no ateliê de Carvalho mais parecem cenas tiradas de uma peça de teatro do que uma simulação de situações cotidianas a serem encaradas por um cidadão comum.

Talvez esta característica da linguagem denuncie, além do descolamento das características do traje em si com a realidade brasileira em diversas esferas, que a proposta apresentada em Experiência nº 3, não tinha como objetivo transformar a vida dos ‘homens tropicais’ de fato, o que estava sendo exposto era um ‘novo homem’ imaginado que, assim como qualquer outra obra de arte, poderia ter suas características rastreáveis pelas referências recorrentes em outros trabalhos de seu criador.

Figura 15 - Flávio de Carvalho apresenta seu *new look*.



Legenda: Flávio de Carvalho entre as cortinas, como em um teatro.

Fonte: MAZZUCHELLI, et al, 2019, p.112

1.4 A performance

O que veio a ser uma caminhada individual inicialmente havia sido planejada para ser uma espécie de procissão. O artista selecionou homens de atividades contundentes na sociedade paulista e tentou organizá-los em um grupo, cada indivíduo trajando o seu respectivo *new look*, como uma espécie de confirmação da ‘seriedade’ da sua proposta.

Alguns nomes se comprometeram previamente, onde se destacam: o pintor premiado e então diretor da Pinacoteca de São Paulo, Clóvis Graciano; o acadêmico intelectual, músico erudito e maestro regente de diversas grandes orquestras do cenário internacional, Eleazar de Carvalho; o então ator, locutor, diretor em muitas grandes emissoras de rádio da época, Túlio de Lemos; o jornalista, advogado e diretor de redação do “Diário de São Paulo” e do “Diário da Noite”, Joaquim Pinto Nazário; e o já apresentado Assis Chateaubriand.

O grupo sairia por ruas de São Paulo seguindo um par de ‘vagabundos de rua em farrapos’, simbolizando os criadores da verdadeira moda, segundo Carvalho¹²³, sendo acompanhados por profissionais da imprensa e por prováveis transeuntes curiosos a serem impactados por aqueles homens. No dia do ‘desfile’, os fotógrafos, os repórteres e os pedestres impactados, estavam lá, realmente, já os companheiros de caminhada “desistiram ou arrumaram viagens urgentes” (GREGGIO, 2012).

Sozinho, e vestindo o “Traje de verão nº 1”, Flávio de Carvalho percorreu algumas ruas do centro de São Paulo, entrou em um café e concedeu uma entrevista para o jornalista recém-formado, Luiz Ernesto Kawall. Depois seguiu em direção ao Cine Marrocos, na avenida Presidente Getúlio Vargas, nº 1174, onde entrou comprou um ingresso e assistiu uma sessão. Seguiu sua performance para a Rua Direita, nº 49, a então sede dos “Diários Associados”, lá, em cima de uma mesa, discursou entre lentes e microfones sobre a importância e as propriedades do modelo que usava.

Ao fim da explanação, o artista trocou-se e, vestindo o “traje de verão nº 2” voltou para sua residência na Rua Barão de Itapetininga, de carro.

Figura 16 -Flávio de Carvalho visita o Cine Marrocos.



Legenda: Carvalho entra no luxuoso Cine Marrocos, mesmo desrespeitando o *dresscode*.

Fonte: MAZZUCHELLI, et al, 2019, p. 51

Figura 17 - Flávio de Carvalho na sede dos Diários Associados.



Legenda: Flávio de Carvalho apresenta seu traje para jornalistas na redação dos Diários Associados

Fonte: MAZZUCHELLI, et al, 2019, p. 51

A performance visou inserir o “homem tropical do futuro” em espaços cotidianos, mesmo que não democráticos em sua totalidade, dos ambientes das ruas do centro de São Paulo em horário comercial aos dois prédios visitados ao decorrer de seu trajeto. Os espaços selecionados possuíam significados contundentes e específicos para os que construíram o discurso de sua obra: O Cine Marrocos, opulento cinema paulistano frequentado pela alta sociedade, e as dependências profissionais do maior conglomerado de comunicação do país, à época.

Evidentemente, os dois lugares privados eram frequentados quase exclusivamente pela alta sociedade paulistana, onde os personagens da procissão imaginada pelo artista, em suas rotinas, poderiam ser facilmente flagrados. Traço planejado pela administração do cinema “maior e mais luxuoso da América Latina”³⁷ que, entre diversas outras regras elitistas, exigia o uso do terno e da gravata a seus visitantes como regra, mostrando muito mais que uma possível preocupação com a ‘elegância’ dos presentes, assegurava distância da maioria dos cidadãos que se esforçavam para suprir demandas mais urgentes à suas sobrevivências do que a aquisição de uma vestimenta rebuscada.

Muitos posicionamentos da postura burguesa perante a dinâmica urbana do Brasil faziam com que o acesso popular à arte e a cultura fossem negados, o que só confirmava todo o processo político e econômico formado pelo sistema produtivo dos quatro séculos anteriores, somada a falta de interesse dos órgãos regulamentadores em amenizar suas agruras, porém, os fortes nós que ligam a forma dos trajes e sua precificação mostram a construção destes obstáculos de maneira intensamente gráfica.

Sem que fosse necessário declarar que a presença de pessoas não pertencentes à elite da cidade não era bem-vinda, o cinema usa também dos significados adjacentes ao terno e a gravata para ‘qualificar’ sua clientela que, perante a opinião midiática mais usual, pertenciam a camada que realmente importava da sociedade paulistana. O “Cine Reporter”³⁸ publicou as expectativas sobre a casa em 3 de fevereiro de 1951: “Certamente virá contribuir para prolongar os encontros entre amigos e conhecidos nos intervalos das sessões, fazendo do salão de espera do Marrocos o ponto de reunião da nossa sociedade”.

³⁷ Assim a casa foi apresentada durante sua inauguração no Cine Reporter, em 3 de fevereiro de 1951. Há também na matéria uma descrição sobre o conforto de suas dependências e das poltronas de suas salas de projeção.

³⁸ Veículo especializado que comentava sobre cena de casas de cinema de São Paulo, e obras do segmento artístico.

O território do luxuoso cinema foi planejado para ser hegemonicamente elitista, e assim o foi, como diversos outros espaços que o autor de “Experiência nº 3” frequentava com facilidade. A opinião impressa nas páginas do veículo especializado em cinema, que nomeia aquele centro destinado a um público estratificado como ‘um ponto de reunião da nossa sociedade’, mostra a vontade de qualificar aquele grupo como a sociedade paulistana total, privando a maioria da população da cidade de ser ao menos considerada.

Vestido de seu traje, o artista entrou e assistiu a um filme no Cine Marrocos como faria em um outro dia comum, e imbuído da dinâmica da qual era proveniente, acreditou apresentar ao ‘homem tropical’ uma possibilidade de libertar seus corpos das privações impostas pelo estabelecimento, sua concepção de ‘público’ ignorava, assim como os veículos de mídia os quais preservava excelente relação, a parte da população que era privada de forma bem mais intensa e mais profunda que a requisição de um *dresscode*.

Figura 18 - Flávio de Carvalho de braços dados com homem uniformizado



Legenda: Flávio de Carvalho, vestindo o seu *new look*, atravessa de braços dados com homem em vestindo uniforme de trabalho.

Fonte: Banco de imagens Folhapress, disponível em: <https://folhapress.folha.com.br/foto/546355>

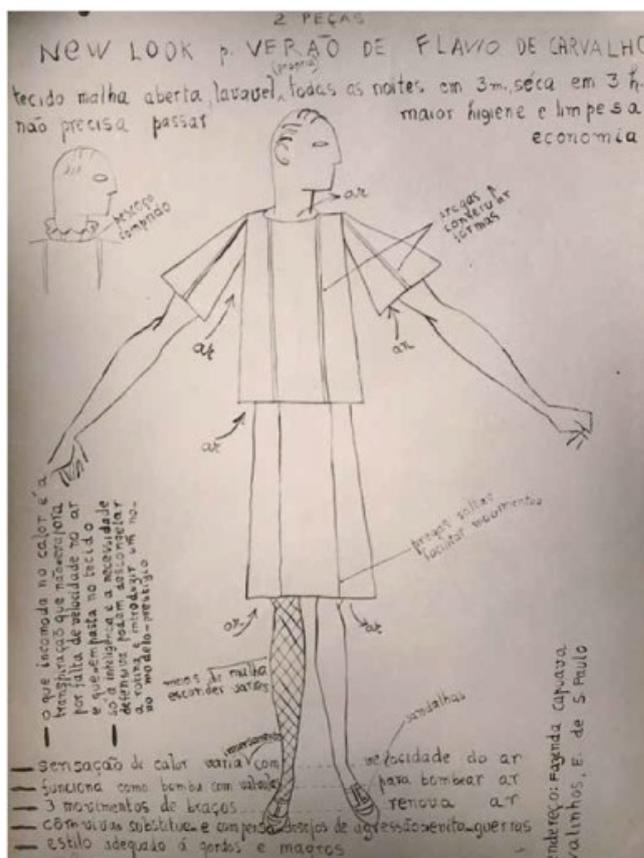
À luz desta fotografia pertencente ao banco de imagens do portal da “Folhapress”, é difícil acreditar que a única diferença entre esses dois homens seja a roupa que usam,

assim como é remota a especulação que a concepção de ‘futuro’ anexada ao traje de Flávio de Carvalho incluía de fato os dois protagonistas dessa imagem. O *cap* do homem à direita e o traje do homem à esquerda, assim como a respectiva coloração de suas peles, e a possibilidade de inserir nesta descrição o nome e o sobrenome de apenas um deles, mostra as possibilidades que as ruas de uma grande cidade brasileira apresentam para seus personagens.

1.5 O projeto

Depois do lançamento público do traje de 1956, e sua repercussão, o artista criou e distribuiu uma espécie de cartão que, contendo as formas de um projeto, explicava as funções práticas e subjetivas de sua vestimenta. Contendo um esquema em que sinalizava as propriedades do corte e do tecido da roupa confeccionada em uma ilustração que lembrava uma caricatura de si próprio

Figura 19 - Projeto para o “traje de verão” (1958).



Legenda: Folheto divulgado pelo artista com o objetivo de fixar as vantagens que seu traje poderia oferecer.

Fonte: MAZZUCHELLI, et al, 2019, p. 121

As vantagens do uso do modelo expostas eram provenientes de uma descrição em que o viés de um tópico para outro variava do apoio em propriedades tecnológicas de materiais e técnicas inovadoras, e a expectativa de seus efeitos sobre a experiência de quem usasse o traje; para um discurso fantasioso de ironia perceptível.

Ao passo que o esquema de seu protótipo continha a descrição das vantagens da malha usada para a confecção do blusão: “tecido em malha aberta; lavável; todas as noites em 3 minutos e seca em 3 horas; não precisa passar; maior limpeza e economia”, e a sinalização de entradas de folgas em relação ao corpo que, segundo o projeto, dotavam a vestimenta das propriedades de uma “bomba com válvulas para bombear o ar”, o autor também parece tentar convencer o leitor que suas vivas cores compensariam “desejos de agressão e evitariam guerras”, o que mais parecia um comentário sobre o cenário político local do que uma argumentação real.

Ainda que usando o tom descritivo, que muito mais lembrava os anúncios dos novos eletrodomésticos disponíveis a população do país do que uma descrição de uma roupa, com suas listas de vantagens em relação a praticidade e a economia de tempo o ‘cartão promocional’, parecia bem mais um manifesto contra a prática usual dos ternos europeus nos ambientes brasileiros do que de fato uma tentativa de convencimento popular.

Figuradamente, ou não, as intenções colocadas como verdadeiras neste documento, parecem conferir a este traje o poder potencial de mudar características psicológicas ou culturais dos homens dos trópicos. Como se uma invenção a partir do contexto a qual fosse inserida tivesse a possibilidade de ser um vetor de regulamento social, sugerindo a resolução de fenômenos coletivos provenientes de processos históricos complexo através de exclusivamente uma invenção individual.

Há de se refletir se esta possível crítica que, mais uma vez não se entende para além dos interesses da burguesia brasileira, pela recorrência de ternos quase que exclusiva a esta classe, se concentra apenas em questionar os hábitos masculinos ao vestir brasileiro ou se estaria voltada a uma esfera mais ampla, como a comentar a sensação ingênua de progresso que as possibilidades dos, até então novos, produtos oferecidos pelo mercado brasileiro poderiam conferir a população; mesmo que a política local não inspirasse avanços com suas movimentações.

Mesmo que tenha se mostrado remota a possibilidade de que o artista de vanguarda realmente acreditasse ter criado uma roupa capaz de evitar guerras, existiram outros projetos que se destacaram em meio suas criações que almejavam mediar a relação

entre a população tropical e o clima daqui. Vinte e três anos antes, ‘engenheiro de grandes estruturas’ e arquiteto ainda atuante, por meio de um anúncio, expõe as vantagens das casas recém edificadas no centro de São Paulo. Formavam um condomínio de residências.

Figura 20 - Anúncio de lançamento do condomínio de casas da Alameda Lorena.

na esquina da Al. Lorena com a Al. Rocha Azevedo em São Paulo

um grupo de 17

casas de aluguel

novos modelos para 1938 e 1939

casas frias no verão e quentes no inverno

últimas criações de FLÁVIO DE CARVALHO

modo de usar

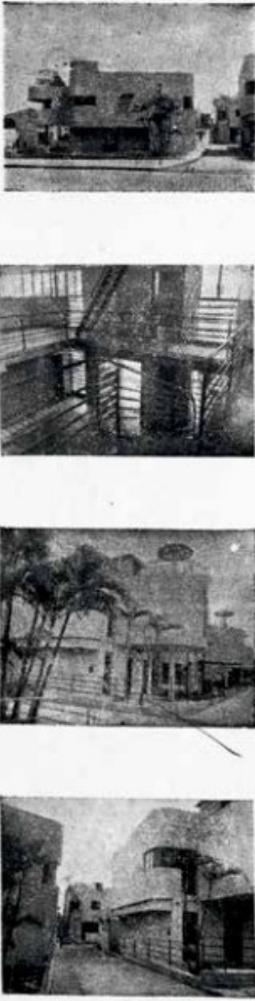
- As casas podem ser alugadas com ou sem: garagem, quarto sobretelhado, privada subterrânea, jardim subterrâneo, estrada de serviço.
- Aconselha-se o uso de cortinas a dois panos: um branco face ao exterior e um preto ou verde ou azul escuro face ao interior. A superfície branca reflete a luz exterior e consequentemente o calor, a superfície escura absorve a luz interior escurando mais que o tipo comum de veneziana e conservando o quarto mais fresco e mais bem arejado.
- Aconselha-se o uso de móveis que ocupem pouco espaço pois são mais estéticos, confortáveis e higiênicos. Infelizmente os fabricantes de móveis (pseudomodernos) ainda não compreenderam o problema de espaço na vida hoje. Uma tampo de armário de 10 cms. de espessura de um móvel pseudomoderno comum ocupa o volume de dois homens 8.7% da ideia de beleza reside na facilidade com a qual o homem se movimenta no ambiente. Medite sobre este aspecto do problema e exija dos seus fornecedores móveis metálicos ou bem em madeira obedecendo ao princípio de máxima economia de espaço.

O ar em torno do tapassol circular do solarium serve para amarrar cortinas coloridas de lã que são na outra extremidade atadas ao gradil do solarium, assumindo posição inclinada em forma de tenda. Pode também ser usada para pendurar galinhas com passaros ou vasos com flores.

- Os ferros de cortina no meio da sala grande servem para dividir esta em duas salas.
- Para fechar e abrir as torneiras é suficiente uma leve pressão com o dedo sobre o pino. Um esforço violento de torção é inadequado ao tipo de torneira e prejudicial ao bom funcionamento.
- Obtem-se a ventilação desejada regulando os ventiladores superiores e inferiores.

informações:
 rua Barão de Itapetininga 297
 studio 805 - 8.º andar - fone 4-4550
 expediente das 15 às 17 horas

A PROPAGANDISTA LTDA. - S. PAULO



Legenda: Carvalho tece uma série de instruções a possíveis locatários de suas casas funcionais.

Fonte: MAZZUCHELLI, et al, 2019, p. 40

Já tendo consciência do poder especulativo de seu nome³⁹ na valorização das invenções que assinava, anunciou que “na esquina da Al. Lorena com a Al. Rocha de

³⁹ Em 1938, Carvalho já era um agitador cultural conhecido em São Paulo. “Experiência nº2” já havia chamado atenção de veículos da imprensa, bem como seu “Teatro da Experiência” (1934) posto no subsolo do também afamado CAM 1933

Azevedo, em São Paulo, havia um grupo de 17 casas de aluguel que eram a “última criação de Flávio de Carvalho”. Mas o que fazia esta divulgação pouco usual era a substituição de uma breve descrição dos cômodos e as vantagens sobre localização física dos imóveis por uma lista de instruções de uso, adequando a construção não entre as expectativas de uma moradia, mas de uma máquina⁴⁰

Sua lista de instruções é aberta mostrando caminhos para o resfriamento do ambiente através da escolha cromática das cortinas, que, para ele deveriam ter uma face branca voltada ao exterior da residência, para que se refletisse a luz do dia e, para a face interna em cores escuras, propõe o preto; verde ou azul, e tons escuros. Acreditava que esse artifício funcionaria melhor que as venezianas comuns da época e que manteria os cômodos mais frescos e arejados.

Teceu uma série de conselhos sobre a escolha da mobília, instruindo o locador a preferência por móveis pequenos por serem mais “estéticos, confortáveis e higiênicos”; diferente dos produzidos usualmente pelos fabricantes ‘pseudomodernos’ que adquiriam fama àquele tempo. Mostra dispositivos móveis como cortinas para dividir cômodos, adaptáveis, assegurando o fluxo de ar e o regulamento de temperatura da casa.

Acreditava que 80% da beleza daquele ambiente se daria pela facilidade de movimentação do residente nele. A forma seria guiada pela planejada mobilidade do usuário.

Em artigo de 1924, o autor inglês chamado Gerald Heard, levantou hipóteses de que muitas características que constituiriam um traje continham ligações com atividades produtivas mais amplas, popularmente ligadas à ideia de ‘progresso’. No trabalho “*Narcissus: an Anatomy of Clothes*”, sugere ligações entre o homem cilíndrico (observação feita sobre o formato das cartolas e os espaços reservados para os braços e pernas nos trajes masculinos dos séc XVII e XVIII) e as chaminés das fábricas que tomaram os horizontes urbanos com as Revoluções Industriais.

Empregar uma análise parecida se mostra bem menos especulativa quando se seleciona um modelo de vestimenta e um projeto arquitetônico confeccionado-construído pela mesma pessoa. Parece simples afirmar que, em “Experiência nº 3”, o objetivo de Flávio de Carvalho foi imaginar uma vestimenta que trouxesse ao homem brasileiro facilidades parecidas que acreditava alcançar com o condomínio de casas da Al. Lorena.

⁴⁰ Vale a pena ressaltar que, em uma viagem ao Brasil, o responsável pelas reflexões que envolvem residências como “máquinas de morar”(LE CORBUSIER, 1910), apelidou Carvalho de “Revolucionário Romântico” e uma de suas visitas ao Brasil.

Porém, as diferenças de posicionamento do artista nestes dois projetos custeados por si, revelam intenções distintas. Não há nenhuma argumentação fantasiosa baseada em convicções abstratas no folheto que anunciava a disponibilidade de aluguel das casas recém-construídas, característica que chama atenção no cartão contendo a representação do projeto de vestimenta. Talvez o que denote a ‘seriedade’ posta na linguagem do anúncio da residência seja a expectativa comercial real para o empreendimento, o que intui que este compromisso na roupa ‘ideal para o homem dos trópicos’ não existia.

1.6 A utopia futurista e seus trajés

O significado literal da palavra ‘utopia’ como “lugar ou estado irreal” priva o fenômeno de grande parte de sua força. Entre as várias potências que derivam de composições desta natureza, sem dúvidas, localizam-se as descrições da realidade em que se criou a fantasia em questão.

A obra que deu ao mundo esta palavra a leva como título. Thomas More, em 1516 descreveu um país imaginado que teria aproximadamente as dimensões da Inglaterra, onde a população poderia eleger seus representantes políticos e as pautas a serem debatidas nos magistérios; a agricultura seria obrigatória a todo cidadão, incluindo governantes, e os frutos desta atividade seriam comuns às famílias, distribuídos por centros coletivos que se encarregariam de livrar o povo do estado de recessão alimentar; a moral dos cidadãos não seria voltada para o prazer da obtenção de riquezas materiais e nem da ostentação de um espírito de suntuosidade, mas para o estudo de diversos ramos do conhecimento; as guerras só seriam travadas por ‘boas razões’, entre elas auxiliar na “libertação de um povo oprimido pela tirania e servidão”, não somente no intuito de “pilhagem de nações amigas”(2004, p. 102)

A descrição rica do bem-estar coletivo provenientes de práticas opostas à gestão do país em que a obra foi escrita foi lido como crítica direta ao governo do já citado Henrique VIII. “Utopia” foi o termo usado para batizar esta terra imaginada e posteriormente para qualificar ‘realidades distantes demais para serem alcançadas’. Posteriormente, este termo também intitulou o livro que muito contribuiu para assegurar o nome de seu autor na lista de desafetos do monarca local, que na época gozava de

inúmeros direitos obscenos sobre a vida dos cidadãos ingleses, entre eles, decidir quando findá-las⁴¹.

Com o passar dos séculos, em contexto diversos, muitos que se puseram a criticar as estruturas da gestão pública local ouviram esta, já velha, palavra ser usada como base para a especulação sobre a ingenuidade de seus discursos.

Na América Latina, por exemplo, Eduardo Galeano, em um programa de tv argentino (2013), relembrou uma passagem pessoal para comentar o tema que chamou de ‘direito ao delírio’. O escritor narrou uma memória vivida na Universidade de Cartagena de Índias, na Colômbia e, na ocasião, junto ao diretor de cinema Fernando Birri, dividiu uma palestra ao jovem público de estudantes da instituição. Entre as perguntas alternadas feitas pelo público aos dois, destinou-se ao cineasta “a mais difícil de todas”. “Para que serve a Utopia?”. A resposta, que na opinião de Galeano, não poderia ter sido mais bem realizada, iniciou com uma descrição alegórica: “A Utopia está no horizonte (...) a cada dez passos dados em direção a ela, dez passos ela dará adiante. A Utopia serve para isso, para caminhar.”

Diversas perspectivas poéticas utópicas apontaram coordenadas que guiaram, ou ao menos justificaram, ‘caminhadas’ em sentidos variados de máquinas estatais, partidos, instituições financeiras, movimentos artísticos entre outros coletivos que influenciam diretamente na vida ‘real’ de populações inteiras no decorrer da história. Algumas delas vieram de um momento histórico em específico, onde expressões artísticas passaram a comentar e enaltecer a vida nas cidades ao sabor de suas metamorfoses recorrentes. Analisemos um complexo exemplo que liga as conjecturas imaginadas aos cotidianos concretos de suas construções.

A Modernidade, marcada pelas Revoluções Industriais e o advento das tecnologias que as possibilitaram, o que depois levariam aos eventos da Primeira Grande Guerra, respaldada pela verve nacionalista das populações europeias envolvidas, além de transformar a silhueta física das cidades trouxe o anseio coletivo por uma ideia de progresso social, atrelada ao potencial de produtividade oriundo das novas máquinas.

⁴¹ “A execução de Thomas More na Torre de Londres, no dia 6 de julho de 1535 "antes das nove horas", ordenada por Henrique VIII, foi considerada uma das mais graves e injustas sentenças aplicadas pelo Estado contra um homem de honra, consequência de uma atitude despótica e de vingança pessoal do rei. (USP, 2002. p. 7. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4978386/mod_resource/content/1/Utopia%20-%20Thomas%20Morus.pdf)

A atmosfera tradicionalista dos países colonizadores europeus, com suas respectivas nobrezas, já não parecia suficiente aos olhos de uma nova população urbana, organizada ao redor da hierarquia do trabalho fabril, onde se destacava a classe empresarial burguesa recém assentada naquelas capitais. Assim, movimentos artísticos contemporâneos da época empregaram a força de suas obras à ruptura estética aos ‘valores clássicos’ recorrentemente praticados. As possibilidades apontadas com o que se convencionou a chamar de ‘pensamento modernista’ fizeram com que pintores, arquitetos, músicos, assim como costureiros, propusessem a forma de suas obras como material a ser modelado de acordo com a dinamicidade do mundo, complexificando o tema em comparação aos artistas dos séculos anteriores.

Criadores contundentes romperam o séc. XVIII tentando traduzir em seus suportes sensações de caráter cada vez mais imediato, estreando na Europa a cena dos movimentos de vanguarda⁴². O ritmo das traduções deste sentimento acompanhou o amadurecimento das possibilidades industriais e, juntamente com a popularização de manifestos políticos contundentes, construiu-se um cenário próprio para que movimentos artísticos organizados se lançassem às máquinas de imprensa para divulgar intenções incomuns às ambições artísticas até o momento.

Projetando romper de vez as fronteiras entre a linguagem, temas, ambientes pertencentes a ‘arte’ e os pertencentes ‘a cidade’, nasce o Futurismo, apontando em suas obras mais que a vontade de integrá-las totalmente a vida urbana comum, não apenas a retratá-la, mas a enaltecê-la conceitualmente; dotando suas expressões da dinâmica acelerada das cidades e suas fábricas, e simultaneamente as inovações industriais de valor poético contemplado.

Talvez pela disponibilidade de um cotidiano severamente entranhado às expressões renascentistas, na Itália, em 20 de fevereiro de 1909, o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti materializou em texto o início de um pensamento artístico que representaria vontades que borbulhavam em seu país natal há mais de uma década⁴³.

⁴² “Dessa dialética entre o grande e o pequeno, entre o homem e a sociedade, entre o passado e o presente, entre a guerra e a paz, é que vão surgir os grandes movimentos da vanguarda literária da Europa, notadamente o futurismo, o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo, o espiritonivismo e o surrealismo.” (TELES, 2022, p. 11)

⁴³ “Se milão é o símbolo vivo da ‘cidade que sobre’, se a expansão das ferrovias, os vários túneis, as exposições industriais, o desenvolvimento da indústria automobilística desde a fundação da FIAT em 1899 criam um clima de expectativa e de euforia, não existe, no entendo, na Itália uma mentalidade arraigadamente industrial, sobretudo em virtude da orientação retórica e humanista que ainda permeava suas universidades”. (FABRIS, 1987, p. 15)

Veiculado em um jornal francês, o “Le Fígaro”, o Manifesto Futurista apresentou as máximas que primeiro guiaram o fazer artístico de criadores de várias partes do mundo.

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.

2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.

3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.

4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que corre sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia⁴⁴.

5. Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.

6. É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.

7. Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.

8. Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.

9. Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.

10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.

11. Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.

É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o "Futurismo", porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários. Já é tempo de a Itália deixar de ser um mercado de belchiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios.

Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se

⁴⁴ Estátua de composição ligada a 190 a.E.C. descoberta nas ruínas do Santuário dos grandes deuses de Samotrácia, em Nice, por volta de 1863.

vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas! Que se vá lá em peregrinação, uma vez por ano, como se vai ao Cemitério no Dia de Finados... Passe. Que uma vez por ano se deponha uma homenagem de flores diante da Gioconda, concedo...

Mas não admito que se levem passear, diariamente pelos museus, nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa inquietude doentia, mórbida. Para que se envenenar? Para que apodrecer?

E o que mais se pode ver, num velho quadro, senão a fatigante contorção do artista que se esforçou para infringir as insuperáveis barreiras opostas ao desejo de exprimir inteiramente seu sonho?... Admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação.

Vocês querem, pois, desperdiçar todas as suas melhores forças nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual vocês só podem sair fatalmente exaustos, diminuídos e pisados?

Em verdade eu lhes declaro que a frequência diária aos museus, às bibliotecas e às academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registro de arremessos truncados!...) é para os artistas tão prejudicial, quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios de engenho e de vontade ambiciosa.

Para os moribundos, para os enfermos, para os prisioneiros, vá lá:- o admirável passado é, quiçá, um bálsamo para seus males, visto que para eles o porvir está trancado..., mas nós não queremos nada com o passado, nós, jovens e fortes futuristas!

E venham, pois, os alegres incendiários de dedos carbonizados! Ei-los! Ei-los!... Vamos! Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh! a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas! (MARINETTI, 1909, *Le Fígaro*, traduzido com o auxílio do Google tradutor)

O texto cunhado por Marinetti para representar as ideias de seu grupo é ao mesmo tempo uma apresentação de uma ideologia e um poema. As suas frases parecem terem sido escritas para apontar novas perspectivas de um pensamento artístico e, ao mesmo tempo, para serem “prodigalizadas com ardor”. A performance futurista iniciou-se mais como manifesto do que prática, mais propaganda do que produção efetiva.

O autor do texto, o rico poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, escrevendo da luxuosa Vila Rosa, em Milão, escolheu o público parisiense como alvo de seu manifesto de violência incendiária. Este tipo de ataque aos valores estabelecidos da pintura e das academias literárias era frequente numa cidade que desfrutava da reputação de capital cultural do mundo. (GOLDBERG, 2012, p. 15)

O que pareceu se tratar de um “documento autobiográfico, um ato de fundação de um partido (afirma uma ideologia, rechaça um status quo, propõe uma nova ordem, declara a intenção de promover ações para realizá-la), um plano de produção industrial” (Fabris, 1987, p. 60); propôs um fazer artístico entranhado com projeções de progresso coletivas em níveis até então inéditos.

Em meio a suas máximas que cultuavam a violência, o perigo, a velocidade, que anunciavam a morbidez dos museus e seus tradicionalismos, usou como símbolo do

‘conceito artístico a ser superado’ a escultura “Vitória de Samotrácia” (190 a.C.) e no lugar de uma possível descrição que poderia compor uma escultura ideal, ou Futurista, apresentou “um automóvel rugidor a correr sob a metralha”. Promovendo uma ação mais profunda que elevar o ‘espírito’ de uma máquina cotidiana, dotando-a da aura de obra de arte, no momento inicial do Futurismo, apresentou-se a ideia de ‘progresso em movimento veloz’ como a única beleza de caráter monumental, a despeito dos valores acadêmicos e seus critérios curatoriais.

Conceitualmente o manifesto apresentou um ‘homem novo’, conectado ao nascimento do novo século e de seu largo desenvolvimento tecnológico, através de uma narrativa prometeica sobre a conquista do avanço através da indústria e da guerra. Nesta perspectiva, que primeiro visava romper com os valores simbólicos recorrentes na produção artística clássica, às mulheres, normalmente confinadas ao papel estático de ‘musas’ com a única função de serem adoradas passivamente, restou o ódio. E ao feminismo ser considerado como fruto de um moralismo raso, a ser destruído pelos ‘dinâmicos, jovens e fortes futuristas’.

Arelado ao viver das cidades de forma ideológica, estética, política, prometendo nestes campos apresentar novas possibilidades após a demolição integral das estruturas postas, este movimento apoiou a popularidade de sua práxis artística na comunicação midiática, e fez do jornal um veículo recorrente para a apresentação de novos contundentes manifestos em formas específicas de arte aos moldes da nova ideologia.

Ano após ano, formas específicas de arte fazem sua proclamação futurista: pintura, 1910; música e fotografia, 1911 (...); literatura, 1912, 1913,1914; escultura, 1912; teatro, 1913, 1915; arquitetura, 1914; cinematografia, 1916 - a intervenção através da imprensa, a atividade das Edizioni Futuriste di Poesia, a divulgação da nova plástica de maneira programática em escala europeia vêm demonstrar claramente que o conflito que o futurismo pretende instaurar com o mundo através do público, através de uma tática agressiva representa, na verdade, sua abertura em relação ao mundo, sua vontade explícita de comunicação, de provocação de um debate que coloque em xeque e, portanto, em discussão todos aqueles aspectos do *status quo* percebidos como obstáculos a serem removidos para a afirmação de um novo credo estético de uma nova imagem do país.(FABRIS, 1987, p. 71)

Neste momento, o Brasil, que ainda fazia todas as concessões estéticas para emular nas cidades tropicais os ares de uma Europa idealizada, a mesma que os movimentos históricos de vanguarda buscavam fugir; frequentemente recebia notícias do novo mundo em formação por correspondência. Não raramente, famílias burguesas enviavam seus filhos para que estes retornassem ‘instruídos, civilizados, conhecedores do

mundo'⁴⁵ Entre os que tiveram acesso à atmosfera europeia do início do séc. XX estavam alguns dos integrantes do grupo de artistas modernistas da Semana de Arte Moderna, e os demais que estiveram entre os 'modernos' nas mostras, congressos, assinando colunas, livros, exposições individuais, e outros canais com acesso facilitado.

Oswald de Andrade, ao narrar sua viagem feita à França em 1912, aos 22 anos, declara: "Dos dois manifestos que anunciavam as transformações do mundo, eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti. Carlos Marx me escapara completamente" (1976, p.76). As 'transformações do mundo' anunciadas ao jovem modernista, foram por ele traduzidas 'em estilo artístico, e nada mais'⁴⁶, anos mais tarde em sua poesia.

Para essa geração de artistas, acessar as novas reivindicações das vanguardas europeias e suas descrições específicas de como as formular em suportes variados, tratou-se de uma experiência rica o suficiente para que pudessem apontar novos caminhos estéticos para a arte brasileira. E criou um cenário crítico sensível, em que as propostas feitas por Flávio de Carvalho, em diversos segmentos criativos, pudessem ser interpretadas em sua profundidade total.

Os projetos arquitetônicos e artísticos do jovem que retornou a São Paulo meses depois da Semana de Arte Moderna, pareciam não só curvarem-se ao espírito descrito por Marinetti em 1909, como também se adequarem às concepções da arquitetura e dos 'saraus futuristas' (GOLDBERG,2012). Desenhos de fachada de prédios públicos que determinavam novas formas fizessem jus ao dinamismo requerido pela ideia de progresso do movimento, foram lidos como os primeiros manifestos da arquitetura moderna do Brasil⁴⁷ e conferiu a seu autor o posto de 'Antropófago Ideal'⁴⁸.

É possível observar nas intenções descritas por Flávio de Carvalho em seus projetos as diretrizes futuristas que ganharam as cidades europeias nos anos em que lá ele

⁴⁵ Retirado da carta em de José Oswald de Andrade, para seu filho, o famoso poeta brasileiro. Publicado em "O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda" (2022, p. 35)

⁴⁶ Ruy Castro afirma que a contribuição da Semana de 1922 foi cara 'em estética', ao contrário das especulações sobre a influência do evento no país tecidas por Andrade. (Roda Viva 2022)

⁴⁷ O projeto para o palácio do Governo de São Paulo (1927), é lido por muitos como um manifesto político, onde o ainda jovem arquiteto propunha a edificação de uma espécie de 'bunker de guerra tropical' que serviria de residência para os governadores daquele estado. Naquele momento, a capital paulista havia sido bombardeada por militares, esse episódio ficou conhecido como Revolução Tenentista.

⁴⁸ Foi este projeto que impressionou Oswald de Andrade, e foi por causa destas novas possibilidades de expressão que cunhou o apelido.

morava. E, mesmo que composto quarenta e dois anos antes de “Experiência nº 3”, um manifesto específico desta corrente parece ter ajudado a vestir o corpo do artista.

1.6.1 O manifesto futurista da roupa masculina

O manifesto futurista da roupa masculina foi escrito por Giacomo Balla em 1913. O texto começa com severas críticas aos modos de vestir do homem europeu, afirma que a escala cromática discreta e tediosa recorrente na vestimenta masculina da época, expunha nada mais que os sentimentos de “medo, cautela ou indecisão”. Afirma ainda que o ‘homem futurista’ deveria ser liberto do “tradicionalismo anti-higiênico de tecidos pesados e meios-tons tediosos e ritmos de paz sombria, funerária e deprimente.” Detalhadamente, listou as propriedades gráficas dos trajes a serem superadas.

“Hoje queremos abolir:

- 1- Todos os tons neutros, ‘bonitos’, desbotados, estampados, semiescuros e humilhantes.
- 2- Todas as cores e estilos pedantes, professorais e teutônicos. Desenhos de pontos diplomáticos alinhados, quadrados.
- 3- As roupas de luto, nem mesmo para coveiros. Mortes heroicas não devem ser lamentadas, mas lembradas em vestes vermelhas.
- 4- O equilíbrio medíocre, o chamado bom gosto e a chamada harmonia de cores e formas que freiam o entusiasmo e diminuem o ritmo.
- 5- A simetria no corte, os lances estáticos, que cansam, deprimem, entristecem, retesam os músculos; a uniformidade de lapelas desajeitadas e toda a *cinciscatura*. Botões inúteis. Golas e punhos engomados.

Nós, futuristas, queremos libertar nossa raça de toda neutralidade, da indecisão medrosa e quietista, do pessimismo negativo e da inércia nostálgica, calmante, romântica. Queremos colorir a Itália com audácia e risco futurista, dando finalmente aos italianos roupas guerreiras e alegres”. (1914 apud FABRIS; BALLA, 1987, p. 145)

Balla reafirmou o repúdio ao mesmo padrão psicológico criticado pelo manifesto do movimento que fazia parte. Desta vez, primeiro, denunciou a tradução de sentimentos desprezados nas propriedades físicas dos trajes, e após isto, afirmou fazer parte da frente que intentava liberar a população aprisionada em toda “neutralidade, da indecisão medrosa e quietista” dos ternos, chamou este recorte de “nossa raça” (*nostra razza*).

Uma vez feita a descrição do cenário a ser demolido, o pintor passa a listar as qualidades de um modelo de traje inédito, que dotaria o cotidiano ‘global’ do dinamismo higiênico que a aventura futurista sugeria como ideal.

“As roupas futuristas serão, portanto:

- 1- Agressivas, de modo a multiplicar a coragem dos fortes e envolver a sensibilidade dos covardes.

brasileira de 1956 uma adaptação das reivindicações feitas pela vanguarda italiana, de forma a adaptá-las às demandas brasileiras diversas.

Assim, como na descrição de qualquer utopia, a futurista, ao apresentar a vestimenta para envolver o corpo do seu homem idealizado expõe, a partir de uma perspectiva nova até então, características da realidade em que foi confeccionada. Ao confrontar as críticas feitas por Balla, em sua lista de práticas “a abolir” e as levantadas por Carvalho no processo criativo de “Experiência nº 3” muito se revela sobre a reflexão dos artistas e suas respectivas dinâmicas em realidades sociais distintas.

O uso dos ternos na Itália remete a um passado daquele mesmo lugar, época e espaço que precisaram ser importados pela sociedade brasileira para compor o conceito de elegância posto recorrentemente. Porém, enquanto o futurismo preferia romper com a escala de “estilos pedantes, professorais e teutônicos”, Carvalho se valia de uma tese com ares acadêmicos para formar um modelo “quadrado”, que respeitava as regras de proporção clássicas, para representar personagens históricos “estáticos” a despeito de todo o ódio futurista ao sentimento de “inércia nostálgica”.

Entre as várias propriedades descritas a seguir na apresentação do terno *antineutral*, as únicas que não pareciam alcançar as intenções de FdC, seriam a assimetria e a curta duração planejada. Além da expectativa de que “toda a juventude” local reconhecesse no traje em questão uma possibilidade entusiasmante.

A composição popular social italiana se diferencia em muito a da brasileira e, apesar de serem lidas respectivamente como consequências de um tipo de ‘seleção natural’ por ambos os artistas, os objetivos e metas imaginadas de seus trabalhos se diferenciam na medida em que também se diferenciavam em suas dinâmicas particulares. A criação italiana promoveu a composição de um homem violento; jovem; contestador das ‘leis do mundo’, disposto a usar sua força vital para modificá-las. A brasileira usava de caminhos parecidos para aflorar nos distintos homens paulistas uma sensação de calma e civilidade.

Ser um poeta rico na Itália que iniciava seu convívio com o cotidiano industrial, fez com que a alegoria de Marinetti e depois, o terno de Balla, voltasse para uma população jovem, que possivelmente sonhava em usar as novas possibilidades tecnológicas como instrumento para se libertar da realidade social posta.

Ser um artista visual herdeiro da fortuna de um império agrícola em um Brasil apoiado nas injustiças da escravidão, fez com que Carvalho nem sequer citasse, nem de forma especulativa, uma mudança estrutural significativa a composição social que lhe

privilegiava. Usou dos moldes acadêmicos tão criticados pela vanguarda que lhe influenciou para questionar os hábitos do vestir de uma parcela mínima da população, a mesma que pertencia.

A proposta não intentava de fato revolucionar os modos de viver dos homens reais daqui, para isso teria que colocar em xeque todo o aparato social em que se escorava, incluindo o pensamento artístico e acadêmico, frequentemente usados de forma instrumental para assegurar a distinção de seus autores entre os ‘populares’.

1.6.2 A localização das fantasias

Tempo.

substantivo masculino

1- Duração relativa das coisas que cria o ao ser humano a ideia de presente, passado e futuro; período contínuo no qual eventos se sucedem

2- Determinado período considerado em relação aos acontecimentos nele ocorridos; época. (DICIONÁRIO OXFORD, 2021)

Até o presente momento, a ciência adota “tempo” como uma dimensão a ser atrelada às três que compõem “espaço”⁴⁹, para medir o que conhecemos como Universo, porém a constituição deste último depende de outra variável determinante.

Em síntese, Einstein descobriu que a presença de matéria faz com que o espaço e o tempo (espaço-tempo) se curvem ao redor do objeto, seja ele uma estrela, um planeta, eu, você, seu carro, uma bicicleta, enfim. E quanto maior a massa, maior a curvatura. (LAPOLA, 2021)

Na mesma reportagem de onde está esta explicação elucidativa foi retirada há uma citação ao físico John Wheeler: “A matéria diz ao espaço como se curvar, e o espaço diz a matéria como se mover”. Em uma espécie de troca, o espaço-tempo permanece atuante sobre a trajetória dos corpos, e em contrapartida, os corpos e sua dimensão material em deslocamento, definem a formatação do espaço, formando o Universo. Assim, a partir desta leitura, como declarou em uma carta o autor criador desta teoria e da equação que a representa: “a diferença entre passado, presente e futuro é apenas uma persistente ilusão” (Einstein, 1955), justamente pelo entrelace que a movimentação de corpos diversos produzem nessa, e nas outras três dimensões atreladas.

⁴⁹ Altura, comprimento e largura.

Dos corpos exemplificados como contribuintes para a constituição do espaço-tempo: “uma estrela, um planeta, eu, você, seu carro, uma bicicleta”, apenas dois acreditam possuir o poder de planejar parte da trajetória de suas movimentações.

Expressões artísticas são fruto da percepção frequentemente individual desse todo que nos rodeia, a partir da mudança de paradigma proposta pela leitura do cientista alemão, entende-se que essas obras, ao se materializarem passam a interferir também, direta ou indiretamente, na constituição do Universo. É claro que todas as narrativas baseadas em uma leitura linear do tempo e sua ‘consequencialidade’ não devem ser ignoradas, porém, para a interpretação mais profunda destas, não se deve furtá-las de serem submetidas ao ‘passado’ e ao ‘futuro’, usando o momento de suas composições como coordenadas espaciais que carregam ligações concretas com o ‘presente’.

Nas artes, é possível ver como o tempo se incrusta temática e objetivamente. Na música, pura temporalidade, cria ritmos infundáveis, em uma diacronia inventiva quase inimaginável, não fosse o fato de existir. Nas artes visuais, preserva-se latente em pinturas e esculturas, aflorado nos planos sequenciais, no cinema e na arte interativa. Nas cênicas, tem a dimensão da própria essência do pôr em cena, enquanto na literatura transfigura-se nas dimensões da temporalidade da leitura, da diegese e do tempo psicológico, noção utilizada por Einstein para referir-se à percepção individual do tempo. (ROCHA, 2019, pp. 18)

Antes mesmo de serem inscritas em suportes, as obras de arte são guiadas por uma “força” que não é propriamente aprisionada nestas quatro dimensões que compõem o dito espaço-tempo, porém, por ainda ser um “agente capaz de alterar o estado de repouso ou de movimento uniforme de um corpo” (Oxford, 2023), consegue firmar sua contribuição para a composição deste cenário infinito, até onde se sabe.

Esta força, que obtém sua materialização mediada pelos corpos onde atua, para além da verve artística, também é o que antecede a composição de utopias e está presente na matéria do qual os sonhos são feitos, e as ideologias políticas. Essas últimas, talvez por sua ligação com agentes regulamentadores da vida concreta, e por sua capacidade de modular numerosas ‘caminhadas’ coletivas, sejam extirpadas de leituras com caráter mais esotérico.

Ao invés de se traduzirem em cores, formas, texturas de um suporte, esta força na forma de ideologia política, muitas vezes, passa a compor modelações de aparatos administrativos que apontam diretrizes a instituições capazes de controlar materialmente numerosos coletivos de corpos e seus respectivos movimentos. Depois de concebidas como ideias e acharem em partidos, governos, fábricas, exércitos, o caminho para se materializarem entre estas dimensões que compõem o ‘todo’, por certas vezes alterarem

significativamente as conjunturas das dimensões a sua volta, são confundidas com a própria ‘realidade’ em qual atuam. É preciso afastar-se deste lugar remexido, mesmo que figurativamente, para traçar caminhos de causa e efeito para seus movimentos.

As dimensões espaciais do dito “homem tropical do futuro”, são constituídas materialmente pelo traje concebido em 1956 e pelo corpo de seu autor de forma amalgamada. Para vistoriar a sua trajetória, deve-se incluir no ‘cálculo’ os corpos e as percepções que mais intensamente contribuíram com o seu deslocamento. Depois de feita esta narrativa linear, mostrar como a ‘dança desses corpos’ interferiu e foi interferida pelas forças que possibilitaram ‘Experiência nº 3’.

Assim sendo, esta narrativa é baseada em um recorte cujo início se dá em 1899, quando Flávio de Carvalho nasceu em uma fazenda brasileira, resguardado pelo sistema produtivo que definiu e define a realidade socioeconômica da maioria de seus conterrâneos. Iniciou seus estudos no instituto Mackenzie em São Paulo, em 1907, logo antes de ser enviado a Europa em 1911, onde instalou-se até a obtenção de seus diplomas em engenharia civil e belas artes, em 1918.

Regressa ao Brasil em 1922, quando e onde o primeiro grupo organizado de artistas modernos, também recém-chegados da Europa em sua maioria, já havia documentado a sensação de esvaziamento estético nas práticas artísticas que referenciavam um estilo clássico, colonizador. Chegando meses depois da ‘Semana’, Carvalho percebeu, nos anos seguintes, que as críticas levantadas pelos modernistas brasileiros faziam jus a suas aflições⁵⁰ e jovem calculista de grandes estruturas, embebido pela atmosfera dos movimentos das vanguardas históricas, e seus anseios em ver suas concepções de futuro se materializando na forma das cidades.

No centro da construção da ideia de Brasil moderno está a cidade de São Paulo, descrita como o lugar onde uma nova linguagem é exigida. A elite brasileira tentava criar para si uma arte nacional “a partir” e “apesar” do modelo europeu importado e consumido, ao mesmo tempo que a retórica de ideia de progresso e de desenvolvimento era endossada pelas reformas urbanas. Por mais que as estruturas políticas fossem as mesmas, a aparência das cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, ganhava novas feições. (CASARIN, 2022, pp. 61)

Seguiu sua atividade como projetista em “uma das mais importantes empresas de arquitetura de e urbanismo de São Paulo” (AZEVEDO, 2017), por intermédio da rede de

⁵⁰ “Eu era calculista de grandes estruturas e, naturalmente, eu achava que o cálculo das estruturas nada tinham a ver com as formas dados pelos arquitetos, na época.” (CARVALHO. Rodrigo Busnardo, no Youtube. 23 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7bJnpl4fms&t=167s>)

relacionamento de seu pai. Seus interesses em uma ‘arquitetura opinativa’ não pareciam convergir com as expectativas referentes a uma profissão ‘séria de engenheiro civil’, comum às gerações anteriores a sua. “Imbuído de um tédio revoltado pela opressão criativa que o escritório lhe impunha” (TOLEDO, 1994), foi demitido em 1926, e passou a trabalhar como ilustrador do jornal “Diário da Noite”.

Transferiu-se para o Instituto de Engenharia de São Paulo a fim de montar um ‘escritório-residência’. Muito influenciado pelo, já engajado com o modernismo de São Paulo, Di Cavalcanti, com quem firmou amizade, pode vislumbrar em seus primeiros passos como arquiteto, influência do estilo modernista.

Flávio passou a divulgar a arquitetura modernista em concursos públicos, tais como o do “Palácio do Governo de São Paulo (1927), para a Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro (1928), para o Farol de Colombo (1928), para a Universidade de Minas Gerais (1928) e para o Palácio do Congresso do Estado de São Paulo (1929). É importante ressaltar duas discussões apresentadas pelos autores em debate, a primeira é sobre o Projeto Eficácia de 1926 que é vista por J. Toledo, em conformidade com Luiz Carlos Daher (1982) como um marco do pioneirismo arquitetônico modernista no Brasil, a segunda é a interpretação atribuída por Rui Moreira Leite (1987) sobre a participação do artista em concursos públicos, compreendendo que Flávio usou-os como uma forma de propaganda para a divulgação da nova arquitetura moderna. É importante ressaltar ainda, de acordo com os autores supracitados, a composição, de uma maneira geral, conservadora dos avaliadores desses concursos que, obviamente, não aceitaram os projetos, com exceção da simpatia e atenção dada ao Farol de Colombo que recebeu menções honrosas e aos elogios tecidos por Carlos Drummond de Andrade ao projeto da Universidade de Minas Gerais. Pela imprensa, se suscitaram vários debates polêmicos com amplas críticas, inclusive construtivas de interlocutores como Mário de Andrade, a partir disso – embora seja mesmo discutível – é sempre bom lembrar que Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik, depois deste instante, dividiriam as glórias pelo pioneirismo da introdução da arquitetura moderna no Brasil.

Aos poucos o artista passou a frequentar os encontros e reuniões em torno de Olívia Guedes Penteado, timidamente, Flávio se inseriu no círculo de artistas e intelectuais paulistanos que já tinham empreendido alguns avanços no processo de modernização cultural brasileiro. A amizade com a mecenas era também o resultado de uma ligação entre as famílias de ambos, mais especificamente entre o pai de Flávio, Raul Rezende de Carvalho e Ignácio Penteado (1865-1914), falecido esposo de Olívia. (AZEVEDO, 2017, p. 52)

Carvalho passou a frequentar os encontros com a aristocracia composta por artistas e mecenas da arte paulista, até que em 1928, quando já inserido no sistema da imprensa local como crítico de artes, chama atenção dos ‘Novos de São Paulo’⁵¹, que a esta altura, já o haviam seduzido por completo. O movimento em sua fase antropofágica, que lançava mão de manifestações coletivas, usou o habilitado Flávio de Carvalho para

⁵¹ Geração presente na ‘Semana’ “assim batizados por Joaquin Inojosa em 1925” (CASARIN, 2020, p.62)

discursar em sua defesa, no 4º Congresso Pan-americano de arquitetos, onde apresentou a “Cidade do homem nu” em 1930.

No ano seguinte, em seu primeiro ‘ato público’ enquadrável como performance ou ao menos: ‘*happening*’, andou no sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi, provocando os cristãos presentes por meio do uso de um boné e gestos diverso com conotação sexual, depois narrou em uma publicação⁵² os processos da obra que se desenvolveu de uma contra-marcha, passou por uma declamação “prodigalizada com ardor” (MARINETTI, 1909) e evoluiu para um quase-linchamento documentado no caderno policial do jornal local.

Em 1933, Flávio de Carvalho encabeçou o C.A.M. (Clube dos Artistas Modernos) para contrapor os integrantes da primeira fase do modernismo brasileiro. Para defender o clube que dividiu o posto de organizador com Gomide, Carlos Prado, Di Cavalcanti, afirmou “odiar as elites e não terem sócios-doadores”, de forma um tanto esquizofrênica⁵³, rascunhou um início de interesse as origens dos integrantes do cenário social o qual participava.

Seguiu a primeira metade da década de 1930 protagonizando exposições individuais e firmando participação em diversos salões contundentes, em conferências, onde apresentou ideias que conjugavam arte e ciência. Em 1936 projetou o conjunto de dezessete residências de aluguel da Alameda Lorena, cuja construção só se concluiu em junho de 1938. Neste ano, depois da palestra “A casa do homem do séc. XX” (Mazzucchelli, 2019) projeta e edifica a casa da Fazenda Capuava, naquele salão esta construção integra o 2º salão de Maio⁵⁴.

⁵² “*Flavio* de Carvalho uma possível teoria e uma experiência: experiência nº 2” (2ª edição. 2001)

⁵³ O CAM haveria começado suas atividades como uma espécie de resposta ao SPAM, tendo sido inaugurado um dia depois da abertura deste segundo grupo. O “Sociedade Pró-Arte Moderna” foi formado por participantes do grupo presente na Semana, entre eles Mário de Andrade. Em uma carta escrita ao poeta a Lasar Segall, revela intencionar acessar um espaço que Flávio já havia conquistado desde o nascimento: “uma coisa que vai alegrar você - a quase realização daquela nossa velha ‘idéia’, lembra-se? - de um centro de arte moderna juntamente com d. Olívia Guedes Penteadó e com outras algumas senhoras de nossa melhor sociedade.” (ANDRADE, 1932. Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao265915/sociedade-pro-arte-moderna-spam>.)

⁵⁴ “Idealizado e batizado por Quirino da Silva (1897-1981), o Salão de Maio conhece três edições, entre 1937 e 1939, na cidade de São Paulo. O intuito dessas exposições coletivas é criar um espaço para a arte moderna nacional, bem como promover o intercâmbio com a produção internacional, o que se dá sobretudo a partir do 2º Salão (1938)”. (Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento17884/1-salao-de-maio>).

Em 1939, viu governos de extrema-direita europeus apoiarem seus discursos em interpretações convenientes do pensamento darwinista, que muito se popularizaram em uma cena acadêmica brasileira profundamente eugenista⁵⁵. A plataforma proveniente das comunhões empresariais-militares se valeu de concepções de progresso concordantes por movimentos da vanguarda histórica, na qual se destaca o Futurismo, para especular “um supremo ideal estético no qual poderão reconhecer-se os homens superiores de raça branca” (1912 apud Fabris; Boccioni, 1987), para compor sua cosmologia confusa e provocou um levante reacionário, arremessando toda a Europa de volta a um cotidiano de uma Grande Guerra.

Em 1942, no mesmo ano que Flávio encarava a morte de seu pai, Hitler voltava suas tropas para a derrota de Stalingrado, no auge dos confrontos que decidiram os destinos políticos do mundo. No Brasil, onde se comemorava os 20 anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo, Mario de Andrade vislumbrou necessidade de firmar ao “Diário de São Paulo” seu repúdio a maioria dos princípios futuristas, logo depois que admitiu ter conhecido Marinetti, e antes de definir-se e a seu grupo como: “uma arrancada de heróis convencidos, uns *Hitlerzinhos* agradáveis”. Nesta mesma coluna denuncia “as enfraquecedoras revisões de valores”, conceituando-os como “cotejos idiotas” as leituras que no Brasil de hoje⁵⁶ nunca se mostraram tão necessárias.

Em 1947, uma São Paulo de ‘espírito provinciano e servil’, observava a abertura do MASP pela iniciativa de uma Lina Bo Bardi recém-chegada da Europa que, ainda abalada pela guerra terminada, conhece as propostas criativas de Dior. Com a queda do nazifascismo e a popularização da filosofia liberal, o Brasil é lançado na década de 1950, em um cenário marcado pela influência norte-americana no território nacional. O único ‘futurista da América do Sul’⁵⁷, propiciou a estrutura necessária para o desenvolvimento da cultura voltada ao mercado em que vislumbrava potencializar seus lucros, da qual se apoiou Flávio de Carvalho para assegurar a popularidade de “Experiência nº 3”. O ‘agora’ modernista tardio, em 1956, usou como referência o discurso artístico que lhe influenciou,

⁵⁵ Ou: “Darwinismo Social” pensamento muito popular no Brasil que ainda flertava com o escravagismo. Um ‘cientista’ deste cenário é Nina Rodrigues que acreditava que a “mestiçagem levava a degeneração”. (SCHWARCZ, no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=93f7nkbD7tY>)

⁵⁶ Vale lembrar que o Brasil acaba de se livrar da plataforma de governo cujo ministro da cultura, em 2021, protagonizou uma paródia de um discurso de Goebbels, ministro de propaganda nazista. Jornal O Globo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>.

⁵⁷ Alcinha dada a Assis Chateaubriand por Marinetti, líder do movimento

o de Giacomo Balla, para constituir um traje, assinalando um desvio em suas intenções originais, sem que sua “Experiência” refletisse a sua contribuição real para a estrutura ‘brasileira atrasada’ que denunciava.

Na década de 1960, o Brasil já havia sido impactado por vertentes da arte que traduziram aqui “o momento de ascensão artística dos abstracionismos de todo o mundo” (ESPADA, 2022), tentou escapar da realidade tensa da guerra fria, muito provocada pelas demonstrações dos governos imperialistas do potencial de destruição nuclear disponível, perante a ‘realidade’ em que eram aprisionados.

O golpe de 1964 e a gestão fascista da plataforma política empresarial-militar, no Brasil, trouxe o cotidiano de repressão à criatividade geral enquanto esteve no poder. O que possivelmente aflorou no início da década de 1970 um cenário de reivindicações artísticas dotadas de violência política quase que opostas à abstração sugerida na década anterior. Carvalho atravessou esse período inscrevendo projetos, participando de seminários diversos, construindo monumentos e sendo homenageado em bienais, por meio de salas com sua carreira como tema.

Flávio de Carvalho morreu em 4 de junho de 1973, em sua casa, em Valinhos - SP.

Tudo quanto artistas e literatos produziram naquele tempo poderia ter sido melhor, mas a verdade é que não estavam preparados para encarar a vida com o espírito de hoje. A sensibilidade, o caráter e a inteligência também amadurecem, não se podendo nesse caso abstrair o fator tempo. Não se deve nunca sofrer pelo que fizemos nem pelo que deixamos de fazer: o passado é incondicionalmente bom, mesmo com seus sofrimentos, mesmo com as suas misérias, porque pode resumir-se nessa coisa preciosa que se chama experiência. (AMARAL, Diário de São Paulo, 1942. Citada por Casarin, 2022)

Seria no mínimo injusto definir uma geração complexa de artistas que, mais intensamente nas cidades, voltou a atenção da estrutura administrativa-econômica para a criação de um ‘homem brasileiro’ de maneira inovadora; somente pelo que esta ignorou, mesmo que essa ‘parte’ componha a maioria da estrutura do que se chama de ‘sociedade brasileira’. As origens dos pintores, autores, poetas, arquitetos, integrados às elites capitalistas locais asseguraram a contundência de seus discursos e a perpetuação da vontade de especular ‘brasilidades’ possíveis.⁵⁸

Mas a impressão de autossuficiência característica da burguesia brasileira impregna os suportes criados com o ‘tudo’ ali não comentado. E, se as falas de Tarsila ao

⁵⁸ “De meados até o fim da década (1920), a questão das brasilidades ganha força, tornando-se o horizonte da intervenção de alguns artistas, cujos projetos estéticos se voltam para a pesquisa e a construção de uma identidade nacional” (CASARIN, 2020, p. 60)

“Diário de São Paulo” em 1942, “tornam suas obras mais interessantes”, e seu reconhecimento sobre a própria incapacidade de ver “as misérias de um Brasil não apenas lúdico e mítico, que nunca foram escondidas”, faz com que a pintora “decolasse da moldura” de seus quadros, Carvalho em 1956, ainda parecia vesti-las, mesmo que não as comentasse ativamente, também “encarnou as tensões de um país colonial, patriarcal e escravocrata ainda não superado” (CASARIN, 2020, p.23).

Se for possível especular a motivação real dessa ‘espécie de arrependimento’ de alguns integrantes da primeira geração moderna do Brasil, dificilmente as hipóteses não estarão atreladas aos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial. As mensagens abertamente racistas replicadas pelas Vanguardas Históricas, reverberadas nas perseguições implementadas pelo partido nazista, podem ter causado a aversão sincera nesses então veteranos artistas brasileiros? As ideias de uma classe operária organizada, representadas intelectualmente pelas denúncias feitas em manifestos contra hegemônicos, podem ter despertado nesses expoentes da ‘aristocracia’ brasileira uma visão mais materialista sobre a realidade que os envolvia, e a que práticas deviam suas heranças?⁵⁹ Ou ainda, as notícias de Stalingrado podem ter levantado uma espécie de vislumbre sobre o declínio das plataformas de extrema direita na Europa, o que naturalmente afetou a bússola dos que queriam manter seus ‘espíritos de vanguarda’, lançando mão de sua ‘empatia exclusiva aos vencedores’ para considerar as crenças que convergiam com o nazifascismo como algo ‘fora de moda’?

Concretamente, jovens criadores europeus insatisfeitos com as máximas imperialistas, que recorrentemente viam suas origens ou práticas os enquadrando como candidatos à prisão e a serem assassinados, migraram ou tentaram migrar para assegurar sua sobrevivência.

Em tempos de guerra um ano corresponde a cinquenta anos, o julgamento dos homens é um julgamento de pósteros, entre bombas e metralhadoras fiz um ponto da situação. Importante era sobreviver, mas como? Senti que o único caminho era o da objetividade e da racionalidade, um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo desencanto literário

⁵⁹ “Meus avós paternos tinham falecido e estavam enterrados com meu irmãozinho no túmulo familiar de Caxambu. As tias trouxeram a escravidão que restava. E foi do aluguel de escravos que a família se alimentou e manteve por algum tempo.” (ANDRADE, 1976 p.11)

“Meu pai uma vez, querendo chicotear um negro, o Ambrósio, este o atacara de faca. Saltou diante do homem. Tendo sofrido para mais de trinta golpes, apenas um o atingiu na mão. Era o sinal para uma revolta de escravos, logo abafada.” (ANDRADE, 1976, p. 13)

“Meu pai tomava a si esses encargos feudais, acompanhado de escravos pretos.” (ANDRADE, 1976, p.31)

e nostálgico. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor e que esta era a única tarefa digna de ser vivida.

Entre na resistência com o partido comunista clandestino, só vi o mundo em volta de mim como realidade imediata, e não como exercitação literária abstrata.(...)

Mas conosco, a nossa geração, aconteceu a Segunda Guerra Mundial. Então, não se construía nada. E eu escolhi arquitetura onde só se destruía, então não se podia fazer casas, pensar no futuro de fazer casas.(...)

Me senti em um país inimaginável, onde não havia classe média, mas somente duas grandes aristocracias. A das terras, do café, da cana; e o povo.(...)

É preciso se libertar das amarras, não somente se libertar do passado e toda a sua história. O que é preciso é considerar o passado como presente histórico, ainda vivo. Frente a ele, nossa tarefa é forjar um novo presente, verdadeiro. (1993, apud MICHILES; BO BARDI)

“Experiência nº 3” se deu em um cenário que já era instrumentalizado por Lina Bobardi, e suas intenções de valorizar o homem popular daqui em sua completude. Este ‘outro presente’ imaginado pela arquiteta, mostrava severa distância a realidade enfrentada em milão, na Itália fascista. As condições violentas forçaram sua vinda ao Brasil, primeiro ao Rio de Janeiro, e logo depois para São Paulo. Quando chegou, descreveu uma realidade dicotômica, formada pela classe que controlava o país economicamente e a que acreditou constituir o ‘povo’.

De fato, suas movimentações curatoriais e em arquitetura não visavam desconsiderar o passado daqui, e nem de forma alienada ‘criar uma tradição’ guiada por concepções importadas de ‘progresso’, na verdade já havia experimentado a ‘barbárie’ proveniente de movimentações como esta.

“Progresso e barbárie” foram conceitos acessados por um pensador que também experimentou o cotidiano de privações deste evento bélico, seu nome era Walter Benjamin. Em “Sobre o conceito de história” (1940), mostra como os poderes em disputa no presente possuem o potencial de cunhar uma perspectiva vigente do passado.

Dotava a postura ideal para refletir sobre a história a quem se mantinha “escovando-a a contrapelo”, refletindo primeiro sobre o viés em que os fatos históricos eram narrados tradicionalmente. Comenta na sétima tese que compõem esta obra, o método que para “ressuscitar uma época” esquece tudo o que se sabe sobre fases posteriores da história, usa apenas a empatia para definir os protagonistas do período em questão, quando estes são invariavelmente os ‘vencedores’, ou ao menos, os sobreviventes. Assim, as “classes dominantes” sempre estiveram livres para articular o passado, sem necessariamente conhecê-lo.

As ideias sobre as possibilidades de manipulação da memória coletiva, dispostas aos ‘vencedores’ dos massacres históricos, não foram de fato terminadas, e lançadas pelo

autor em vida. O filósofo marxista de origem judaica, em um momento em que, assim como o corrente, não era necessário estar organizado em um partido comunista para assim o ser considerado, e conseqüentemente considerado ser uma ameaça, tentou escapar de uma França entreguista e sitiada, para a Espanha, para que de lá pudesse partir para um abrigo seguro nos EUA. O último escrito de Benjamin foi um bilhete: “numa situação sem saída não me resta outra opção... Será em um pequeno povoado onde ninguém me conhece que minha vida chegará ao fim, não me resta tempo para escrever todas as cartas que gostaria” (1940).

À época, as práticas de delação aos ‘inimigos da Alemanha’, para as autoridades que administravam o país por parte da comunidade civil francesa, juntamente com a conivência de grandes empresários da cena industrial local aos interesses nazistas, asseguraram que a produtividade de alguns setores da economia do país não fosse decisivamente abalada pela guerra. Inclusive o da alta-costura, propiciando a situação vantajosa nos primeiros anos pós-guerra a ser usufruída por Dior, e seu já conhecido *new look*.

Muito da narrativa proveniente de quem Benjamin nomeou como “classes dominantes’ insiste em configurar a história, que muitas vezes é dependente de suas práticas de forma direta, como um fluxo natural de acontecimentos, extirpando as ‘classes dominadas’ e como consequência desatrelando-se de sua contribuição para a ‘barbárie’. A manipulação do passado implica muitas vezes na validação do que constitui o presente.

Lina Bo Bardi e Benjamin tentaram mapear uma nova realidade atrelada ao passado, não de modo nostálgico e romântico, entender o presente como uma soma das movimentações do tempo-espço. O ‘progresso’ baseado na interpretação destes textos do filósofo e na produção da arquiteta, não depende da necessidade de ruptura violenta com as práticas coletivas, como sugeriram diversos ‘vencedores’ atuantes na cena artística da Europa e daqui.

Talvez, criar um presente a partir de uma concepção própria, sem atrelar as projeções de futuro às reverberações reais do passado no tempo que se vive, seja um sonho mais frequente a quem a maior parte desta ‘realidade’ não foi intensamente negada. Talvez o sonho de Lina Bo Bardi e de Benjamin fosse escapar, junto com o que a arquiteta chamou de ‘aristocracia do povo’ das narrativas das ‘classes dominantes’, e seus maniqueísmos. Talvez, em 1956, Carvalho de fato tenha ‘traduzido os anseios de homens de seu tempo’ ao sugerir a abolição dos ternos, caso lidos como símbolo de toda a estrutura que representavam.

Como uma resposta à perseguição identitária do séc. XX, e a popularização dos argumentos que a validavam, por todo o Globo, movimentos sociais levantaram-se e impuseram maior autonomia aos poderes administrativos, por toda a segunda metade do século.

O Feminismo brasileiro, precedido pelo movimento ‘das mulheres’, através de pressões diversas já havia alcançado o direito ao voto feminino e a abolição da condição tutelar de maridos a qual mulheres casadas eram submetidas. Na década de 1960, o movimento passa a conviver com o início da ditadura militar que se instalou no país, e por isso voltou seus esforços para combater o governo vigente, criando células internas a coletivos de esquerda. Em 1970, mesmo atravessando anos de repressão severa, influenciadas pelo cenário do movimento no mundo ocidental, o Brasil já contava com pensadoras como Lélia González⁶⁰ que recusava as reflexões hegemônicas sobre o gênero feminino, e levantava demandas mais específicas dos grupos aos quais pertencia. Esta década destaca as atividades do Movimento Negro Unificado, que em um tempo em que qualquer manifestação política era vista pelas autoridades do governo como ameaça à segurança nacional, levantaram suas bandeiras contra a discriminação racial no Brasil.

O fim da Guerra Fria e a popularização da cultura individualista neoliberal por todo o mundo ocidental, concomitantemente com a libertação oficial do período de gestão militar, entre várias outras transformações tecnológicas, políticas e mercadológicas, trouxeram contribuições diversas para a sociedade brasileira. A nova “agenda política que emerge no séc. XXI focada em questões étnico-raciais e de gênero, e que pulveriza as questões políticas e sociais em pautas identitárias em pautas parciais e específicas” (VARGAS MAIA, 2018) propôs uma nova relação entre constituições de identidade e o cenário social, político e da economia.

A oxigenação proveniente de esforços de movimentos políticos efervescentes, como o movimento feminista e o movimento negro de forma plural, ainda no Brasil de hoje, trouxe uma série de consequências para imaginário popular, que são percebidas também nos suportes artísticos. A atmosfera formada por discursos simultâneos que levantam reivindicações que ora convergem, ora não, fazem com que se desdobrem em diversos formatos, e narrativas obras que formam um cenário consideravelmente complexo.

⁶⁰ Lélia Gonzalez foi uma ativista e intelectual negra; denunciou o racismo e o sexismo como formas de violência que subalternizavam as mulheres negras.

A caminhada da arte brasileira a partir dos anos 1960, se deixou impregnar pelo cenário político de pautas diversas, específicas. Identidades cunhadas por múltiplas relações enfrentadas em meio ao cenário formado por territórios tão numericamente diverso que agora percebem a necessidade de compor discursos que os representem de forma condizente a suas complexidades. Assim, com a chegada de diversos indivíduos recorrentemente ignorados pela história aos ambientes opinativos de criação artística, elevaram-se à luz dos debates acadêmicos e políticos, e da iluminação literal das montagens de exposições ‘novos homens tropicais’ e diversas constituições de futuro.

2. PARALELOS ENTRE EXPERIÊNCIA Nº 3 A ARTE, E A MODA CONTEMPORÂNEAS

2.1 Introdução

Minha relação com o repertório do artista-tema desta dissertação começou antes que eu pudesse de fato percebê-la. Quando tento lembrar o momento exato que tomei conhecimento sobre a existência de Flávio de Carvalho, a cena que se remonta em meio às minhas memórias adolescentes acontece no apartamento apinhado de livros sobre artes visuais e arquitetura de meus tios.

A figura de um homem alto, de meia idade vestindo o traje, cujos significados tentei analisar com alguma profundidade no capítulo anterior, caminhando entre outras figuras de terno, me causou um alarde vulgar bem similar aos dos registros veiculados pela imprensa brasileira nos anos 1950. Lembro de perguntar sobre esta fotografia que compõe a capa de “A moda e novo homem” (2010), com o exemplar que usei para basear boa parte desta pesquisa que escrevo nas mãos. A explicação colhida me pareceu insuficiente para ser de fato esclarecedora a mim que, não sabia ao certo o que ‘performance artística’ significava e havia obtido apenas um vislumbre sobre o modernismo brasileiro nas aulas de literatura do colégio em que estudava.

Menos de cinco anos depois, aos dezoito, tomei conhecimento sobre um curso gratuito prestes a abrir seu processo seletivo na EAV (Escola de Artes Visuais do Parque Lage). Passei metade daquele ano (2013) frequentando as aulas de “Fundamentação à Arte I”, e através delas sendo apresentado a um assombroso número de expressões artísticas com vieses, que faziam as duas viagens de ônibus entre o Engenho Novo e o Jd. Botânico se encurtarem. A estrutura programática do curso contava com três disciplinas, duas práticas, que requisitavam projetos diversos no decorrer dos encontros e uma terceira, ministrada brilhantemente por Fernanda Lopes, que apresentava expressões artísticas diversas acompanhadas de interpretações sensíveis, e questionamentos que desafiavam os limites que dividem uma obra de arte de outros objetos do mundo. Em uma aula desta disciplina foi apresentada a série “Minha mãe morrendo” (1947), de Flávio de Carvalho. Os desenhos que ilustram exatamente o que o título sugere, invadiram a sala via retroprojetor e pareceram se fixar em minhas retinas. Depois da travessia de volta para a casa, lembro de ter procurado sobre o artista em um site de busca, os resultados da seção

‘imagens’ me trouxeram de novo aquela fotografia que havia me chamado atenção, alguns anos antes.

Neste momento, as leituras profundas sugeridas pelo conteúdo da aula, já haviam me preparado contra o reflexo de ligar “Experiência nº 3” a uma espécie de ‘arruaça gratuita’. Estudar mais profundamente as enigmáticas intenções artísticas deste modernista renegado de sua popularidade ampla, desde então, foi uma possibilidade que seduziu minha atenção.

Diferente de “Macunaíma” (ANDRADE, 1928) ou “O Abaporu” (AMARAL, 1928), ou qualquer outra obra que é comentada como fruto da carreira de um artista brasileiro do séc. XX ‘mais frequentemente celebrado’, as “Experiências” de Carvalho, quando lembradas, após minha breve e desajeitada descrição do tema do presente trabalho, eram evocadas majoritariamente como uma espécie de ‘inteligentes peças pregadas’ por um espirituoso agitador cultural paulista. Sensação facilmente explicável depois de levantar as matérias jornalísticas escritas em tons sarcásticos, muitas vezes dispostas em cadernos policiais, que acompanharam sua trajetória.

Alguns diálogos fugiram desta série de impressões simplistas sobre este ‘personagem da arte’ brasileira, geralmente pessoas com cotidiano ligado à criação de moda ou à exposição frequente a expressões artísticas variadas, mostraram-me abordagens em diferentes perspectivas sobre as criações do artista, quase sempre antes de confirmarem a tomada de conhecimento destas em uma sala de aula. O que denuncia uma espécie de ‘recorrência periférica’ de suas expressões nos currículos de cursos desta área, como Design de Moda e Artes Visuais.

As impressões que tive desde o início de 2021, quando respondia à questão: “Qual o tema de sua pesquisa?” é que vistoriava a vida de um artista ‘quase popular’.

Esta sensação fez com que uma das várias riquíssimas contribuições de minha professora-orientadora Noni Geiger ao conteúdo que compilo nesta pesquisa, em uma reunião na segunda metade de 2022, com a informação de que uma exposição biográfica, no SESC Pompeia, em São Paulo, contendo as movimentações mais contundentes deste criador que havia guiado meus levantamentos literários durante todo o curso, houvesse sido recebida com uma profunda e espantosa satisfação, pela congruência com meus estudos, e pela impressão de não estar pesquisando a vida de um artista muito afamado.

Cogitei visitar a cidade no dia 18 de novembro e retornar ao Rio de Janeiro na manhã seguinte. Em meio à pesquisa de preços de passagem e diárias de hotel, recebi uma mensagem via *whatsapp* de Waldney Souza, um grande amigo, cujo contato havia se

desintensificado desde a minha graduação. Me informava que Cinthia Faustino, talentosa *designer* de moda que ele me havia me apresentado alguns anos antes, nos convidava para assistir ao desfile de sua marca no São Paulo Fashion Week 2022, no dia 19 de novembro. No áudio, me incluía em seus planos que contavam com estada na casa de uma terceira amiga em comum: Maynara Scarlet, também residente na cidade. Confesso que à esta altura não sabia da ocorrência do evento, mas a proximidade cômoda a meus planos me fez revisitar a sensação descrita ao tomar conhecimento da exposição do SESC com ainda mais intensidade.

Com a vistoria da ligação entre “Experiência nº 3” e o pensamento contemporâneo sobre a interpretação teórica de moda no Brasil, naturalmente vislumbrei a possibilidade de que a montagem de minha pesquisa englobasse também, em relatório, minhas visitas aos desfiles do SPFW, no sentido de documentar algumas possibilidades tomadas pela atividade de moda ‘real’ e compará-las às imaginadas pelo artista-tema da pesquisa que realizo.

Após compartilhar meus planos, observei o roteiro de desfiles a serem apresentados no ‘maior evento de moda da América Latina’, e concordei em ‘encaixar’ a visita à exposição “Flávio de Carvalho: Experimental” como o primeiro compromisso do que se tornou uma viagem de quatro dias. Assim, poderia me movimentar de acordo com os horários requeridos pelas casas e eventos que visitei.

Tabela 1 – Roteiro de Viagem a São Paulo.

17 de novembro de 2022	Chegada a São Paulo
18 de novembro de 2022	Visita a “Flávio de Carvalho experimental”
19 de novembro de 2022	Visita a “Florescer” de AZ Marias no SPFW
20 de novembro de 2022	Retorno ao Rio de Janeiro

Legenda: Programa de afazeres efetuados em novembro de 2022, em São Paulo

No dia 17 de novembro de 2021, ‘munido’ de meu roteiro de viagem, de meu velho computador portátil, e minha Canon T5i, embarquei em um ônibus para iniciar a segunda fase da pesquisa que parecia se formar ‘sozinha’ à minha frente.

Observo a necessidade de afirmar que não tenho a intenção, com esta narrativa, de anexar alguma sensação de acesso democrático a discursos artísticos, instituições de ensino, materiais tecnológicos, eventos culturais, livros sobre arte, dissertações de

mestrado, e todos demais recursos no Brasil reservados quase exclusivamente às elites do dinheiro, em que esta pesquisa apoia o seu conteúdo.

Assim como em muitas outras famílias suburbanas, a força e a sensibilidade extraordinárias da mulher que lidera o núcleo em que cresci sempre se mostraram decisivas para este coletivo, o que ocasionou na minha convivência com três professores no ambiente doméstico onde fui criado, seus filhos, ou, minha mãe e seus dois irmãos. O que incontestavelmente me proporcionou considerar a composição de um trabalho acadêmico de pós-graduação como uma possibilidade viável. Além, é claro, de meu acesso a instituições de ensino com estruturas razoáveis, já que moro na capital de um estado onde, não raramente, alunos passam anos letivos inteiros privados de aulas de diversas disciplinas postas como indispensáveis pelo MEC.

Somado a oportunidade a mim apresentada de ter frequentado uma academia de ensino superior desde 2014, onde pude estar inserido em um cotidiano de debates e interações com outros jovens cuja disposição intelectual invariavelmente passava pelo compartilhamento crítico de expressões artísticas, midiáticas, culturais nem sempre acessíveis a uma população diversa, de forma ampla, e pelo elitismo em que muito se apoia a estrutura dos currículos dos cursos de comunicação em si. Força que se desenvolve para além dos muros das instituições, pela ampla possibilidade de trocar experiências acadêmicas com pessoas provenientes de uma rede de contatos lá feita, direta ou indiretamente, e dos diálogos que se tornaram possíveis a partir desta posição. De forma mais específica, pela possibilidade raríssima de participar de um programa de pós-graduação, e ter acesso a toda uma intensa troca de informações de exímia qualidade, quando observadas as possibilidades econômicas e educacionais das cidades brasileiras.

Deixo registrado aqui minha intencional descrição sobre a sensação de ‘facilidade coincidente’ da efetivação desta minha visita, muito pelo caráter ‘universal’ que as discussões acadêmicas parecem dotar os debates que são feitos em suas dependências, ainda que estes não sejam de fato abertas à ‘sociedade’, mesmo com todas as limitações evocadas pelo termo.

Em São Paulo, visitei espaços negados à maioria da população de forma nem sempre declarada. Muito do discurso das obras selecionadas para este capítulo, passam pelo comentário feito por pessoas que, de alguma forma, através de seus esforços, conseguiram criar caminhos para acessá-los.

2.2 Relatório de visita à exposição de “Flávio de Carvalho: Experimental”

O trajeto do apartamento localizado na Parada Inglesa onde eu estava hospedado, até o SESC Pompeia, durou aproximadamente uma hora. De manhã, depois do café, tomei o metrô às 9:30. Comparado ao Rio, São Paulo tem uma relação de escalas físicas consideravelmente maiores. O que requisitou à cidade um sistema de metrô bem mais complexo.

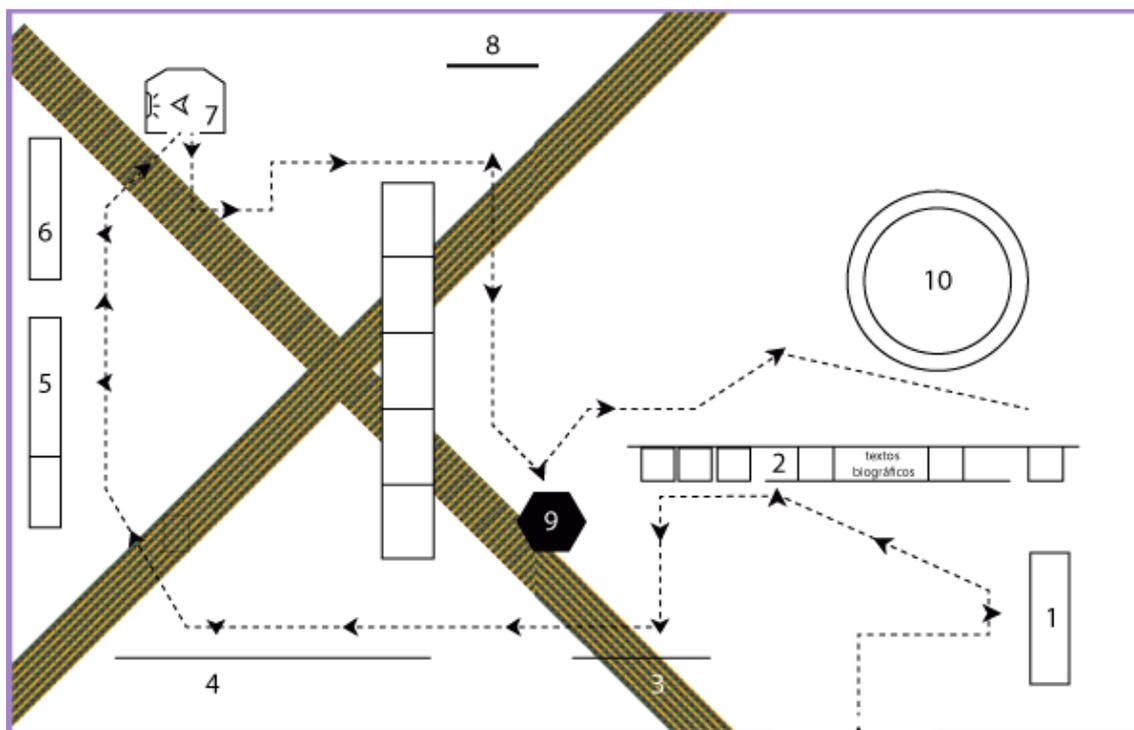
O SESC abriria, segundo o site da instituição, às 10:00. Desci na Estação São Bento e tomei um ônibus que, por sua vez, me deixou a uns 5 minutos de caminhada até à entrada da filial. Às 10:30 adentrei a construção cuja fachada em tijolo aparente e de grandes portões de madeira me deram a impressão de já ter sido ocupada por uma fábrica.⁶¹

Minha impressão de estar em um ambiente fabril se intensificou conforme caminhava pela rua de paralelepípedos que se estendia a partir da entrada, onde galpões diversos, também em tijolo aparente, se dispunham dos dois lados, cada um com um respectivo portão grande, o suficiente para passar um caminhão. Segui por esta via, observando as placas indicativas fixadas ao lado de cada portal: “Bar café”, “Restaurante”, “Teatro”, até que no fim, à esquerda, um grande banner indicava: “Flávio de Carvalho Experimental”.

⁶¹ “Antes de funcionar como centro cultural e de lazer, fomos fábrica. Desde a década de 1930, fabricantes de tambores e geladeiras passaram por aqui.” (SESC POMPEIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4O4c0NaDUlQ&t=41s>)

2.2.1 “Flávio de Carvalho experimental”

Figura 21 - Representação da planta de "Flávio de Carvalho experimental".



Legenda: Na representação também está sinalizada o trajeto de minha visita a exposição.

Fonte: Desenvolvido pelo autor da pesquisa, a partir da planta inserida no folheto de “Flávio de Carvalho experimental”.

Cruzei os grandes portões de entrada, os únicos de aço entre todos os galpões que compunham as estruturas do SESC Pompeia, e me deparei com a fotografia, que já me era familiar, em que Carvalho vestia o seu *new Look* em preto e branco, em um fundo de cor roxa. À direita havia uma mesa com uma pilha de livretos guardada por um funcionário que atendia aos visitantes, sinalizadas pelo número “1” no esquema acima.

Recolhi um exemplar e percorri o espaço expositivo lendo os textos que narravam a caminhada histórica pessoal e profissional do artista que emprestou seu nome ao evento. Os textos ressaltavam a impossibilidade de defini-lo como detentor de uma única atividade, já que exercia papéis considerados quase sempre como antagônicos, como artista e engenheiro, por exemplo, perspectiva confirmada pelo caráter experimental de todos os seus trabalhos.

Seguindo o caminho indicado na figura “21”, observei pela primeira vez, de forma presencial, a escultura feita pelo artista que intenta retratar seu quadro psicológico de

modo a materializar seus traços tridimensionalmente, posta onde no esquema está sinalizada como “2”.

Figura 22 - Autorretrato psicológico (1930).



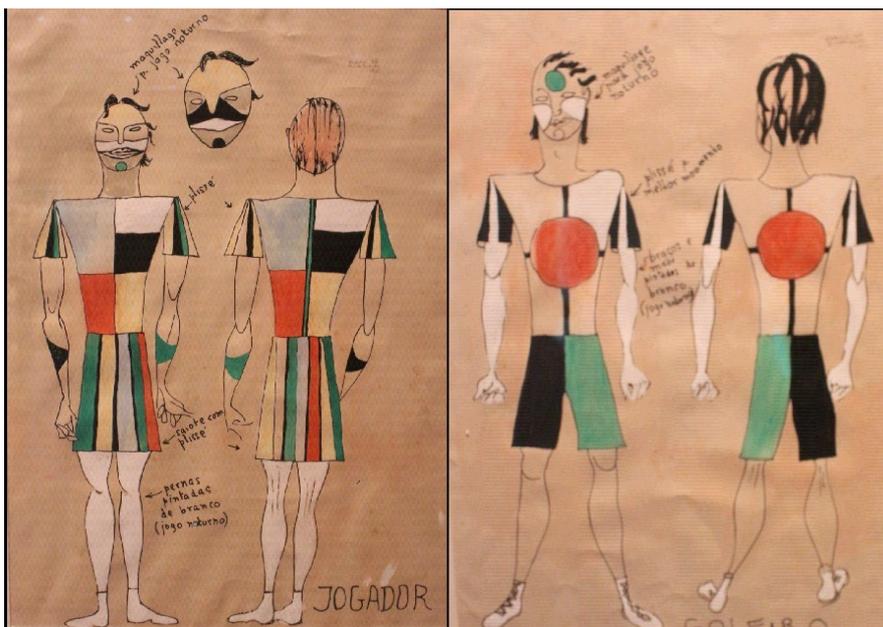
Legenda: Escultura de autoria de Flávio de Carvalho, posta próxima a entrada da exposição.

Fonte: O autor, 2022.

Depois de lidos todos os textos que compunham a face do painel voltada para a entrada do salão, caminhei para a minha esquerda, e observei os desenhos de propostas de vestimenta para jogadores e árbitros de futebol, feitas pelo artista-tema da exposição, colocadas onde está sinalizado com o número “3”, no esquema.

Segui minha caminhada voltado a esta ‘parede’ e me deparei com uma série de figurinos feitos por Cristiano Lenhardt, ao mesmo tempo coloridos e transparentes, que me interessaram independentemente por sua constituição, postos em “4” na reprodução da planta da exposição. Por sua disposição ao lado dos ‘uniformes esportivos’, guiou minha atenção para o possível caráter alegórico presente no critério em que os clubes pertencentes a federações esportivas elegem cada novo uniforme lançado por temporada.

Figura 23 - Uniformes de "Goleiro" e "Jogador" de futebol.



Legenda: Pinturas de Flávio de Carvalho que representam projetos para roupa esportiva.
Fonte: O autor, 2022.

Figura 24 - "Figurinos para Jussara" (2019).

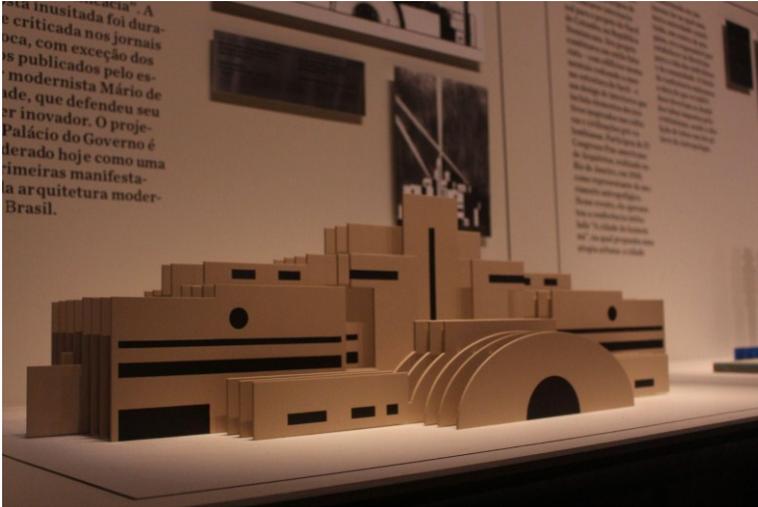


Legenda: Roupas criadas pelo artista visual Cristiano Lenhardt.
Fonte: O autor, 2022.

Caminhei até a extremidade da sala disposta perpendicularmente à esquerda em relação aos portões de entrada, observei as maquetes e os vídeos que documentaram, de forma opinativa, as atividades de um 'Flávio de Carvalho arquiteto', postas onde no mapa está sinalizado pelo número "5" Estavam, entre eles, sua proposta para o Palácio do

Governo de São Paulo, para o Farol de Colombo, e a única construção do grupo que de fato foi realizada, a casa da Fazenda Capuava, onde residiu até o fim dos seus dias.

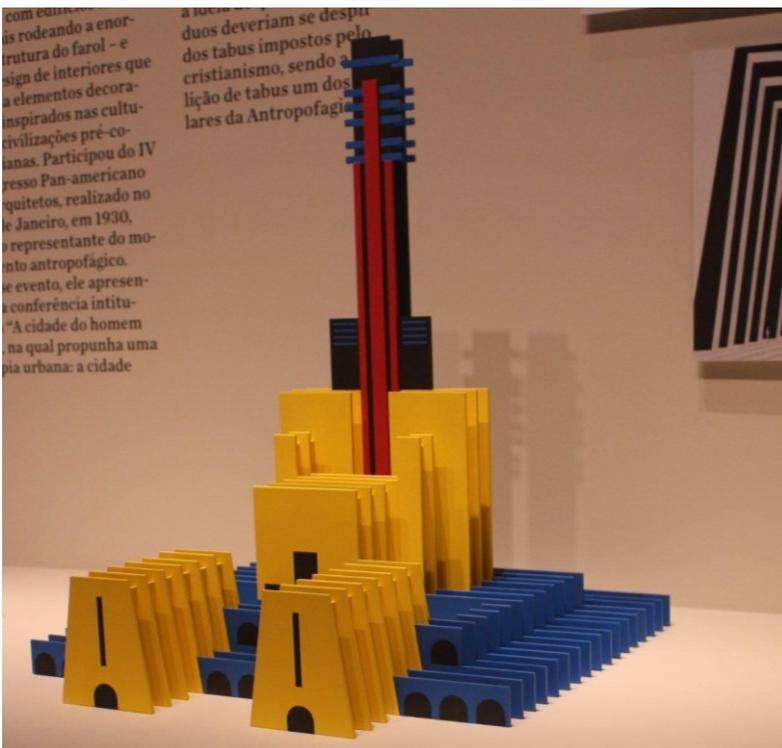
Figura 25 - Maquetes de projeto para o Palácio de São Paulo"



Legenda: Projeto apontados por alguns críticos como pioneiro da arquitetura moderna do país.

Fonte: O autor, 2022.

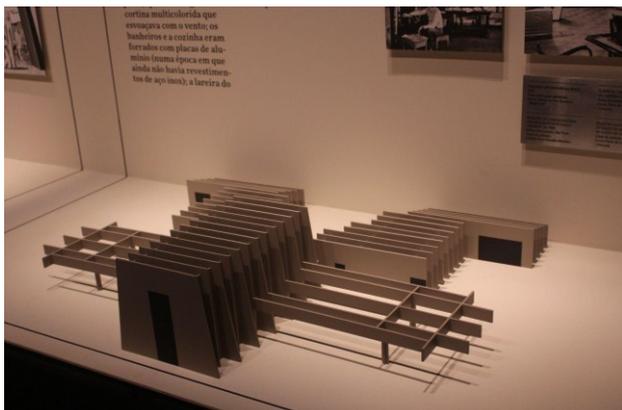
Figura 26 - Maquete para o “Farol de Colombo”(1928)



Legenda: Projeto que marca a participação de FdC no concurso para o Farol de Colombo, na República Dominicana

Fonte: O autor, 2022.

Figura 27 - Maquete da casa da Fazenda Capuava.



Legenda: A casa modernista que Flávio de Carvalho projetou e viveu na maior parte de sua vida

Fonte: O autor, 2022.

Adiante, fixada nesta parede, estava a sua série de pinturas em tinta neon, com seu brilho fluorescente resguardado por cortinas grossas que, junto a uma estrutura metálica, formavam um ambiente que assegurava sua propriedade de ‘brilhar no escuro’, mesmo em meio à exposição bem iluminada. Toda esta estrutura está assinalada como “6” no mapa desenvolvido.

Próxima a esta série de pinturas, referente a “7”, no mapa havia uma cabine que identifiquei como uma espécie de miniatura, pelo formato e de seu portal coberto por cortinas ao invés de portas, da “Casa Modernista de Flávio de Carvalho”⁶² Não me furtei em entrar e lá havia vídeos e narrações que documentavam a obra “Experiência nº 2”.

Figura 28 - 'Miniatura' da casa da Fazenda Capuava.



Legenda: Penetrável instalado no SESC Pompéia onde transmitiam vídeos e falas que ilustravam “Experiência nº 2”

Fonte: O autor, 2022

⁶² Como a casa da Fazenda Capuava é chamada frequentemente.

Ao sair do penetrável observei algo sob meus pés que chamou a minha atenção. Havia uma série de azulejos com o mesmo padrão que me era remotamente familiar. Ao recorrer à publicação que havia adquirido, acessei o sumário que organizava um conteúdo severamente mais extenso que um folheto de exposição, e me deparei com um texto que transformou toda minha experiência de estar naquele espaço

Farol, instalação de Engel Leonardo, revisita o projeto preterido de Flávio de Carvalho para o concurso internacional do Farol de Colombo em Santo Domingo, na República Dominicana, em 1929.

O monumento, que buscava celebrar o espírito pan-americano moderno, encontrou na versão de Flávio a combinação de tendências futuristas e modernistas com elementos de arte e arquitetura de culturas originárias da América, como a Asteca, a Guarani, a Maia, a Marajoara e a Tolteca.

Em sua pesquisa, Engel questiona as premissas de um estilo internacional moderno que desejou se implantar no Caribe sem estabelecer nenhuma relação com o clima ou o repertório cultural local, além de investigar como elementos indígenas e africanos foram utilizados em diferentes projetos da arquitetura moderna. A grande cruz que atravessa parte significativa do piso expositivo, composta por mais de 2.000 ladrilhos que reproduzem os motivos do projeto histórico, transforma o “déco ammeríndeo” de Flávio numa grande encruzilhada, questionando a presença caricata dessas comunidades na construção de certos projetos de modernidade. (FLÁVIO DE CARVALHO EXPERIMENTAL, 2022, p. 187)

Figura 29 - Padrão de azulejos flavianos ressignificados em "Farol".



Legenda: Encruzilhada instalada no piso do espaço expositivo de “Flávio de Carvalho experimental”

Fonte: O autor, 2022.

Me veio o entendimento de que o projeto que constituía a disposição das obras na exposição em que estava presente era ativamente crítico, como se eu caminhasse em um comentário sobre a carreira do artista, o que me sensibilizou ainda mais antes de ver a próxima proposta de paralelos entre discursos.

Seguindo o caminho ao redor do nicho central fui impactado pela pintura de maior escala entre todas instaladas na exposição, no centro da outra parede disposta em paralelo à da entrada, que continha os trajes de figurino, primeiro visualizados. Muito chamou minha atenção pela constituição e pelo comentário inscrito no papel pardo que servia como tela para os traços característicos de Maxwell Alexandre, jovem pintor carioca. Posta como “8” na reprodução da planta da exposição.

Dei meia volta, e à minha direita estavam uma série de retratos pintados por Carvalho, que cederam-me sensações muito mais intensas em relação às já conhecidas reproduções presentes em “Flávio de Carvalho: o Antropófago Ideal” (2019). Neste mesmo nicho, guardadas por uma vitrine, entre os quadros citados, havia duas pinturas que retratavam mulheres em estilos similares: em uma delas, a intelectual Djamila Ribeiro, que reconheci quase instantaneamente pela recorrência popular de suas opiniões em canais midiáticos.

A grande vitrine de pinturas do Flávio de Carvalho que a gente tem no centro da exposição, são retratos em sua maioria. Quase como um inventário da rede intelectual dele. Tem uma série de pessoas ali com quem ele mantinha uma interlocução intelectual. Nessa vitrine a gente posicionou duas obras de Pannela Castro, que é uma jovem artista negra do subúrbio do Rio de Janeiro, que também está fazendo algo parecido, mas com a geração dela. E aí a gente chega ao presente, quem são os intelectuais de hoje? Como a nossa sociedade mudou? Então, eu acho que se olha para os retratos do Flávio, são na maioria homens, e na maioria brancos. Acho que a Pannela entra ali para realmente causar um distúrbio. Acho que o Flávio amaria essa ideia. (MAZZUCHELLI, 2022)

Figura 30 - Nicho central de "Flávio de Carvalho Experimental".



Legenda: Nesta vitrine estavam expostas várias pinturas de Flávio de Carvalho entre outras obras de artistas contemporâneos.

Fonte: O autor, 2022.

O distúrbio comentado por Kiki Mazzucchelli em sua fala ao canal do SESC no Youtube tomou outras proporções para mim, após visualizar uma arara de bonés específicos expostos, estampados por temas que já havia visto em tatuagens e camisetas de times de várzea que enfeitavam corpos de jovens periféricos de São Paulo. Era a produção de ‘bombetas’⁶³ da marca Crochê de Vilão, instaladas referente onde no mapa está sinalizada como “9”.

Caminhei em direção ao espaço que se entendia para atrás do painel de entrada, e lá haviam duas estruturas independentes: uma pendurada ao teto do galpão, onde vestidos do IV Balé Centenário de São Paulo ‘flutuavam’ sobre as cabeças dos espectadores. E no chão havia um trilho circular, e fixado a ele havia uma cadeira com uma figura humanoide sentada –, obra de Ana Mazzei, intitulada “Romana”, “10” no mapa produzido para esta pesquisa.

Seguindo o circuito da parede a direita desta última obra até o final, terminei meu percurso por esta exposição.

Nesta descrição, citei as obras que me pareceram mais contundentes e que mais diretamente somariam ao enredo desta pesquisa. Na exposição estavam distribuídas muitas outras em suportes de diversas naturezas. A sensação perante a grandeza material e de discurso expostos em “Flávio de Carvalho Experimental” é que uma análise esmiuçada de cada obra participante, uma a uma, individualmente, somada a comentários sobre as intenções curatoriais, seriam o suficiente para compor uma dissertação de mestrado independente.

2.2.2 A publicação

A publicação que acompanhou esta exposição, graficamente representa o formato de identidade visual o qual se submeteu toda as narrativas constituídas na ocasião. Projeto de Paula Tinoco e Roderico Souza, à época ligados ao Estúdio Campo.

⁶³ ‘Bombeta’ é uma gíria referente a ‘boné’.

Figura 31 - Capa do livreto que acompanhou "Flávio de Carvalho experimental".



Legenda: Projeto gráfico que representa as várias perspectivas usadas para a composição de leituras das obras de Flávio de Carvalho.

Fonte: Publicação distribuída no SESC Pompéia durante a exposição "Flávio de Carvalho experimental"

A capa da publicação dispõe, em um fundo roxo sólido, algumas reproduções em preto e branco, de imagens das obras de FdC 'recortadas' de seus respectivos registros originais, intercalados das separações das sílabas "ex-pe-ri-men-tal", (título da exposição), em corpo tipográfico grande, que, sofreram distorções, ganhando uma sensação de tridimensionalidade.

No verso da folha de rosto, antes do conteúdo descrito do evento, estão dispostos os nomes dos artistas contemporâneos cujas obras dividem o espaço expositivo com o

‘modernista tardio’, o nome da dupla de curadoras responsáveis pela abordagem e um logotipo ao lado da ‘marca’ do SESC, que me chamou atenção em particular: “Diversos 22”, dizia o símbolo misto onde a palavra “Diversos” e cada um dos “2” que compunham o numeral presente, foram inscritos em tipografias distintas entre si.

Composta por exposição de obras artísticas e sessões lítero-musicais, a Semana encena uma perspectiva de clamor pelo espírito moderno, mediante verve combativa, antiacadêmica e refratária aos passadismos. Assim, ela tem sido discutida por trazer elementos que procuravam impactar o imaginário de um país periférico de origem colonial, facultando vislumbres acerca do futuro que se almejava para o Brasil, tanto no que tange à atualização das artes como no que diz respeito às transformações políticas e sociais.

É nesse sentido que as comemorações de 2022, ligadas ao centenário de 1922 e ao bicentenário de 1822, trazem novamente à pauta as movimentações instauradas por esses eventos históricos, através de suas memórias (e contramemórias). Refletir criticamente sobre elas corresponde a um compromisso incontornável, conjugando olhares em torno das ideias de país simbolizadas por tais marcos com inquietações e urgências do presente, tendo em vista os atuais projetos de Brasil, ou Brasis.

Daí a busca por contemplar o que ficou de fora do raio delineado pelo modernismo paulista, visibilizando legados mais abrangentes e plurais. Como constituir perspectivas que possibilitem refletir o país de modo suficientemente diverso e complexo, com suas contradições e potências, vertendo-as em recursos propositivos? Esta é a pergunta-guia do projeto Diversos 22, que abre passagem para a lufada lançada pelos modernistas de todo país há um século, canalizando-a para os desafios impostos pelo insólito agora.

Para isso, o Diversos 22 oferece seminários e cursos, programas musicais e audiovisuais, exposições artísticas e documentais, espetáculos em diferentes linguagens, publicações e reedições de obras literárias. Esse conjunto, que tem início em 2021 e se estende por 2022, baseia-se na convicção de que as experiências estéticas e reflexivas propiciadas pelos repertórios modernistas brasileiros favorecem o desenvolvimento das capacidades sensíveis, críticas e historicamente informadas daqueles a quem cumpre participar da construção do futuro do país: as brasileiras e os brasileiros. (MIRANDA. Diversos 22, 2021)

Depois de uma busca no meu navegador descobri que o símbolo evocava uma temporada que se estendeu desde o primeiro semestre de 2021 a diversas filiais do SESC em São Paulo, cuja programação se concentrou em propor paralelos interpretativos aos pontos de vista levantados na Semana de Arte Moderna de 1922. Não só percebi sintonia de minha narrativa com uma exposição temática complexa, mas que essa também fez parte do final de uma programação grandiosa que se estendeu por todo o ano passado.

O conteúdo que se apoia quase que integralmente na proposta da temporada, desde o sumário, organiza as expressões contemporâneas em capítulos intitulados e ‘encabeçados’ por obras ou atividades recorrentes do repertório de Carvalho, sendo os destinados às “Experiências nº 2 e 3” os mais extensos.

Quando se aproxima um artista jovem de um artista histórico, o próprio artista jovem de alguma maneira ganha um novo contexto de leitura de seu

trabalho, ou seja, ele vai ser circunscrito a luz dessa produção histórica, e por outro lado, Flávio passa a ser ainda mais contemporâneo, mesmo nas suas contradições, passa a ser ainda mais contemporâneo na medida em que é visto junto aos artistas da nova geração (...) Uma leitura mais trans-histórica a gente poderia dizer, mais trans-temporal na medida que aproxima coisas de contextos distintos nas que se comunicam de alguma maneira (Pollyanna Quintella, 2022. Co-curadora de “Flávio de Carvalho Experimental”, SESC)

Esses paralelos cujas presenças oferecem significados em mão dupla mostram também ruídos sobre possíveis interpretações artísticas sugeridas. A pós-modernidade no Brasil propiciou um cenário artístico, prolífico, com obras que parecem ser uma extensão dos corpos de seus autores, representados em cores mais fortes quando o perfil étnico e social destes não são recorrentes nos espaços de fruição artística.

Invariavelmente, traçar um paralelo entre obras cujo discurso se apoia a códigos provenientes destas diferenças, com expressões artísticas em que as inscrições no suporte são guiadas por intenções estilísticas, há também um duplo e espelhado ‘podamento’ para a leitura de seus significados. Ainda não há possibilidades de descrever completamente em um texto interpretativo, não importa o quão extenso ele seja, a profundidade das forças que guiaram expressões artísticas produzidas com a intenção de representar uma vivência individual, conseqüente de uma coletiva; e suas respectivas ambições, medos, entre outros reflexos subjetivos de possibilidades infinitas decorrentes de experiências a serem vividas, e a serem impregnadas pelos múltiplos contextos em que serão expostas.

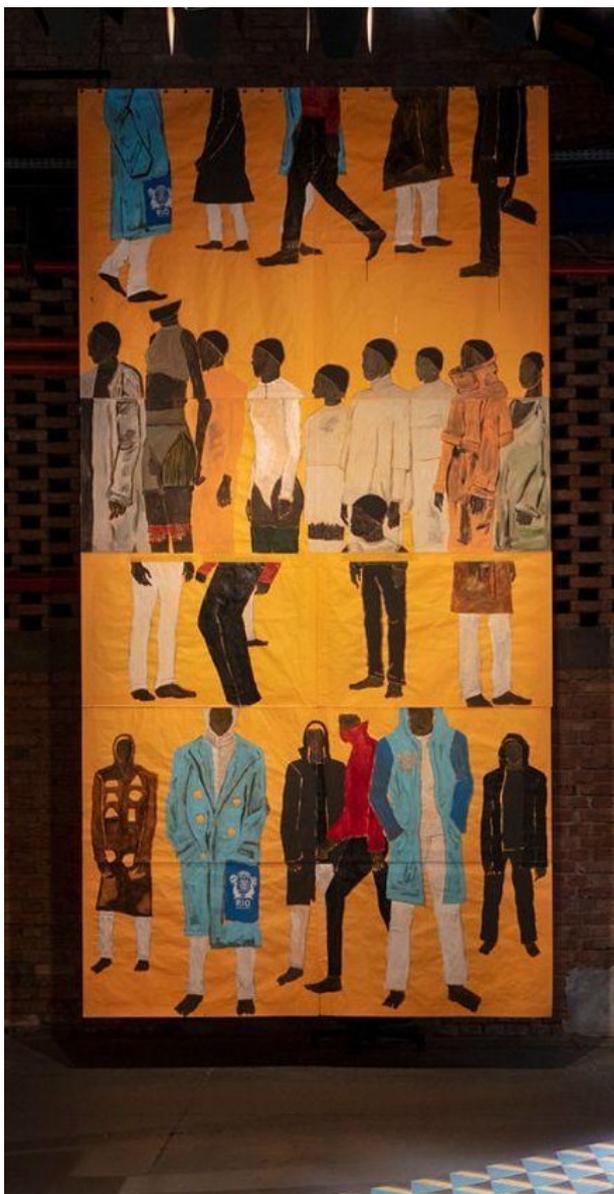
Ao mesmo tempo que não há como afirmar o quão intenso e legítimo deve ser o efeito causado por uma manifestação artística, mesmo que de forma temporária, para que um criador passe a produzir em seu repertório novas obras ligadas ao estilo daquela que lhe instigou.

Mesmo assim, de forma sensível e amplamente respeitadora selecionou-se obras dotadas de discursos diversos para contrapor Carvalho, colocando-o na posição de uma espécie de ‘símbolo’ representante da estrutura que o envolvia, mesmo que ele constantemente desafiasse os limites desta, o que naturalmente foi registrado em “Flávio de Carvalho Experimental”.

Então, tentando propor uma análise a partir dos paralelos selecionados pela curadoria desta exposição visitada por mim, selecionados para comentar “Experiência nº 3” foram escolhidas no grupo de obras contemporâneas, duas. A pintura “Sem título” (2020) de Maxwell Alexandre, e as ‘bombetas’ da marca Crochê de Vilão.

2.3 Sem título”, 2020, de Maxwell Alexandre

Figura 32 "Sem título"(ALEXANDRE, 2020).



Legenda: Quadro de Maxwell Alexandre instalado em “Flávio de Carvalho experimental”.

Fonte: O autor, 2022.

A pintura em questão possui escalas monumentais (480 x 240 cm), o seu autor dividiu toda esta superfície em quatro, onde cada uma retrata dinamicamente cenas desse mesmo ‘evento imaginado’: uma espécie de “desfile de moda vertical”. Em látex, henê, betume, tinta acrílica e carvão, o total de 27 figuras humanas de pele negra são retratadas parcialmente, ora posando ao espectador, ora seguindo uma caminhada decidida, sob uma superfície de papel pardo. Não há na pintura a constituição de um cenário, de modo

que a única informação que faz ser possível ligar a ‘cena’ a algum ponto palpável do nosso espaço-tempo são as roupas dos ‘modelos’. Nelas, há uma espécie de concordância às concepções de futuro feitas por criadores específicos, que serão comentados mais adiante.

Este ‘desfile feérico’ contrasta com os significados anexados ao material em que foi inscrito. O papel pardo geralmente tem sua constituição ignorada perante a função que emprega institucionalmente, usado com frequência em embrulhos, envelopes, caixas não tem lugar rotineiro em uma possível escala especulativa de nobreza material.

“No curso que eu fazia tinham mais três habilitações então, eu ficava muito tempo no laboratório de moda. Lá eles usam papel, que é esse papel pardo, para fazer modelagem de roupas. Aí chegou um dia que eu fui para o ateliê, e aí eu usei o papel como suporte e a série “Pardo é papel” nasce a partir desse momento. O designo “pardo” foi usado por muito tempo para velar negritudes, então quando se pinta corpos pretos em cima do papel pardo, é uma maneira de inverter essa narrativa.” (ALEXANDRE, 2022, canal Casa Gnt, no Youtube)

Maxwell Alexandre, homem negro brasileiro cujo corpo é um dos resultados possíveis entre os vários da progressão geométrica da miscigenação que constitui o povo daqui, usa o título da série que estreia o vínculo de sua carreira com o uso deste papel específico, o pardo, para introduzir suas intenções

“Existe essa reverência, com o objeto de arte, com a pintura. Mas o objeto não é a coisa mais importante, ‘tá ligado?’

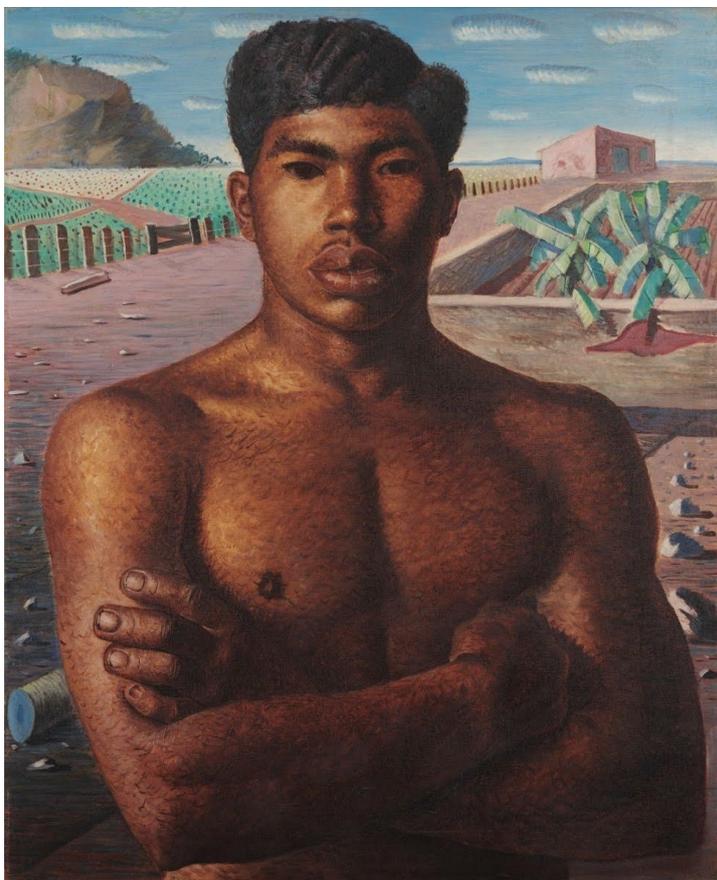
O objeto é muito mais testemunha do processo de fazer do artista. E esse processo, como processo de autoconhecimento, de lapidação de si mesmo. O objeto é só onde você ancora essa experiência, ele é só testemunho do processo.” (ALEXANDRE, 2022, canal Casa Gnt, no Youtube)

“Pardo é papel”, possui os significados duplos da palavra ‘pardo’ que denomina a cor “morena clara ou escura, ou acastanhada (...) entre o branco e o preto” (Oxford Language, 2023) tanto da pele dos homens quanto do material designados normalmente para exercerem ‘papéis’ operacionais, pouco opinativos e de baixa remuneração. Em uma de suas falas expõe o poder que o processo artístico possui para transformar homens, funções e o material evocados no título cunhado, em ‘algo a ser reverenciado’.

Porém, para bem mais do que a elevação de homens a ‘temática de discurso artístico’, a ligação de tema deste quadro à estruturas sociais, que se fragilizam perante a ascensão negra em diversas escalas, de contundência, de relevância, até a opulência material, fazem com que o comentário que constitui a obra tenha sua completude de significados nos ainda elitistas ‘ambientes de arte’ no qual é instalada.

Para um rastreio mais preciso desta mensagem, a seguir, haverá uma descrição de outros dois quadros para que sejam adicionados a leitura de “Sem título” de 2020, o que o seu ‘espírito’ não é. Primeiro, ‘O mestiço’ (1934), de Cândido Portinari.

Figura 33 - "O mestiço" (PORTINARI, 1934).



Legenda: Célebre quadro de Portinari, obra contundente do movimento modernista brasileiro.

Fonte: Quadro pertencente ao acervo da Pinacoteca de São Paulo. Compartilhado por Google *arts and culture*.

O quadro, que remonta memórias possíveis da infância de seu autor, retrata um personagem mestiço, com traços que variam entre os de homem negro e um indígena em uma paisagem rural. Trata-se de um retrato em $\frac{3}{4}$ que realça a força física de uma figura, que por suas unhas sujas de terra, mãos grossas e músculos acentuados sobre sua pele bronzeada, pode ser ligado ao perfil dos trabalhadores braçais dos bananais e plantações de café, como aquelas que constituem o cenário da pintura, e oferecem uma composição equilibrada com o personagem central.

Em tempos de uma vontade artística recorrente da valorização de um ‘brasileiro popular idealizado’, o quadro quando instalado nos salões pertencentes à “aristocracia intelectual” (ANDRADE, 1942), a quem se reservava a fruição e o próprio circuito de

obras de arte brasileiro em si, por conter um homem negro olhando serenamente nos olhos dos espectadores presentes, semioticamente apresentavam novas possibilidades de especulação sobre uma sensibilidade ‘não branca’ de um ‘humilde povo brasileiro’.

A idealização de um ‘mestiço’ composta por um artista branco de origem elitista, feita para ‘impactar’ um público com estas mesmas características, assegurava um relaxado desfrute das ideias artísticas presentes na obra, pois ela não punha em xeque, nem mesmo em comentário, a constituição da sociedade da qual eram frutos. Tem sim, no centro desta pintura técnica um homem preto brasileiro em posição ‘heróica’, porém os tempos demonstraram que o espaço reservado a ele no mundo não seria o suficiente para os que aqui com ele pareciam, etnicamente.

Figura 34 - "Os músicos" (PRAZERES, 1962).



Legenda: Um entre os vários quadros em que Heitor dos Prazeres ilustra a música popular nacional.

Fonte: Coleção Folha Grandes pintores brasileiros.

A pintura para mim é importante. É uma fuga das minhas dores, das minhas mágoas, do meu sofrimento, das minhas paixões. Eu me sinto num outro mundo, em um mundo sofredor, um mundo gozador, um mundo de felicidade. Um mundo feliz. É a pintura que me dá toda essa alegria, me proporciona tudo isso que é a riqueza para mim. Na pintura eu sonho, eu sonho música, eu sonho momentos amorosos, eu sonho alegria, enfim, tudo eu sonho, tudo me dá riqueza. (PRAZERES, 1964)

Mais de uma década após o seu falecimento, a crítica brasileira ainda insistia em definir as pinturas de Heitor dos Prazeres como *naif*, antes de qualquer outra coisa. A palavra francesa de tradução literal referente a ‘ingenuidade’, mais do que um esforço para auxiliar a organização de sua produção perante uma possível cena de arte brasileira,

parece ter sido usada exclusivamente para destituir suas obras de qualquer possível tentativa de comentário.

O que se destaca é o fato de que o ‘mundo sonhado’ pelo pintor, envolto de uma alegria gozada principalmente por pessoas de sua cor, muito pareciam as favelas que frequentava. Mesmo não sendo considerado ‘academicamente complexo o suficiente para compor um comentário esteticamente crítico’, sua vida como compositor, cantor e músico de samba, quando e onde estas atividades eram passíveis ao enquadramento no ‘crime de vadiagem’⁶⁴, entre todas as outras incontáveis privações que homens de pele escura eram submetidos, impregna o significado da obra em questão, no momento em que é exposta. Tendo participado em diversas exposições que tentaram comentar a ‘arte moderna no Brasil’, e dividido paredes com Tarsila do Amaral, Anitta Malfatti e Cândido Portinari; Heitor dos Prazeres não criou nenhuma ‘realidade paralela’, mas idealizou cenários.

Este em questão é constituído por um ambiente urbano, duas construções que parecem casas com telhados de alvenaria e uma janela cada, equilibram a cena de forma quase espelhada, a não ser por um rosto possivelmente feminino de perfil que olha para o céu, na janela da esquerda. No centro da cena estão cinco músicos onde cada um segura um instrumento, da esquerda para direita, se vê; um trompete, um tamborim, um cavaquinho, um clarinete e um xequerê, todos vestem chapéus brancos e um conjunto de camisa de botão e calças compridas, que variam de cor entre os personagens. Sugerindo a mesma ordem em que estão listados os instrumentos, os três primeiros personagens vestem calças brancas, o primeiro uma camisa azul clara, o segundo uma camisa coral e terceiro uma roxa, todas de mangas compridas. Os outros dois vestem calças escuras, quase pretas, um usa uma camisa amarela de mangas curtas até os cotovelos e o outro veste uma de mangas longas, vermelha. Todos os músicos são negros e parecem dançar ao som da música que tocam, sobre o asfalto, iluminados por um poste de luz tímida em um dia nublado.

O pintor moderno sonhou com homens felizes, pretos retintos nascidos não no mitificado “fundo do mato-virgem” mas que, mesmo perante um real “medo da

⁶⁴ A vadiagem é uma contravenção prevista no artigo 59 do decreto-lei 3.688 de 1941. A lei classifica como vadiagem "entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita (JUSBRASIL, 2023. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/lei-da-vadiagem-e-raramente-aplicada-mas-ainda-persiste-no-pais/2365554>)

noite”(ANDRADE, 1928) se mantinham sambando em um tempo em que sambar era proibido, e o ‘direito de sonhar’⁶⁵ ainda era requisitado por obras de arte.

Hoje, os homens elegantes de Maxwell Alexandre, não desfilam em ambientes que parecem ser a cidade de seu autor, mas aparentam firmar a mesma relação entre pintor-pintura que Heitor dos Prazeres estabelece em sua obra, que, por sua vez, assim como ‘O mestiço’ de Portinari não pode ser extirpado de sua importância política, porém, nesta de 2020, a possível sensação de segurança estabelecida entre a pintura e quem se espera observá-la é abalada, os homens de Alexandre, assim como ele, disputam os territórios das elites.

Atrelando os corpos de Flávio de Carvalho e Maxwell Alexandre a seus respectivos ‘desfiles’, pode-se dizer que “Sem título” e “Experiência nº3” criticam a mesma estrutura, mas de ângulos distintos, estas diferenças se tornam legíveis na medida que se as obras se ligam em intenção.

No ‘desfile de Carvalho’, o artista criou um ‘homem tropical’ que mantinha relação de incongruência com a estrutura que criticava, apenas pelo jeito que se vestia. Desfilou por ambientes elitistas e expôs práticas internas da elite, incluindo a aplicação de códigos de distinção social. No ‘desfile de Alexandre’ o ruído perante o padrão esperado em posições de poder se dá a partir, primeiro, dos corpos representados e, por terem sido criados em contextos históricos diferentes da fase estética em moda em que os *new looks* foram lançados, não precisou lançar mão de ternos para requisitar o lugar de seus personagens na estrutura citada.

É seguro dizer que a ‘estetização do mundo’ na dita ‘hipermodernidade’ (LIPOVETSKY E SERROY) embaralhou de vez os códigos de distinção social aplicados na vestimenta masculina das grandes cidades. Simultaneamente, grandes marcas de todos os segmentos de moda se apropriam de diversos significados estéticos populares para compor suas coleções pontualmente, essa movimentação não é diferente na moda.

Existem movimentos culturais nascidos nos anos de 1970, que produziram linguagens estéticas próprias e territoriais inscritas em diversos suportes, para fazer com que graficamente representassem suas requisições, como por exemplo o movimento *Hiphop*. Na sua fase inicial, estava envolto das tensões raciais de uma sociedade americana que ainda convivia com a sombra do apartheid em alguns estados, momento

⁶⁵ BATATINHA, Direito de Sambar. 1964.

político em que autoridades segregavam cidadãos americanos por cor de pele, declaradamente.

O *Hiphop* nasce no final dos anos 1970 como um movimento muito influenciado pela narrativa dos movimentos sociais negros organizados, cenário onde se destacavam os *Black Panthers*. Já no fim dos anos 1980 e no início dos 1990, a crescente individualização psicológica proveniente da cultura de mercado vigente também foi percebida nos discursos. Os artistas que antes pintavam seus coletes os nomes de seus respectivos coletivos, agora celebravam suas parcerias com marcas multinacionais.

Figura 35 - O Hihop dos anos 1970.



Legenda: Três jovens mostram suas jaquetas estilizadas com grafias características do movimento *Hiphop* em seu início

Fonte: *Wild Style*. (AHEARN, 1984)

Figura 36 - "My adidas" (1986, RUN DMC).



Legenda: Um dos integrantes do grupo *RUN DMC* pedindo que a plateia levantasse modelos de tênis da marca adidas.

Fonte: RUN DMC, 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5xXhPAudio>

O jeito *Hiphop* de compor '*streetwear*'⁶⁶ assim como todo resto da sociedade americana submetida a comunicação de massa, é impactada por modelos de alta-costura e seus emblemas distintivos, e toda a cosmologia que envolve os 'artistas-gênios' que dividem os seus nomes com suas próprias *maisons*, que por sua vez se transformaram em marcas com redes mundiais de lojas e linhas de produtos em infinitos segmentos.

Porém, a apelação territorial fez com que certos fenômenos específicos acontecessem. Por exemplo, muito da visão da NBA como uma possibilidade real de ascensão social individual para o negro, perante o 'sonho americano', faz com que atletas da liga se transformassem em celebridades festejadas com mais intensidade pela comunidade preta dos Estados Unidos. Consequentemente, marcas fizeram colaborações com atletas específicos da modalidade, e vistoriaram que a intenção de consumo refletido nesses produtos, por grande parte do público, o significados dessas peças transpassava e muito o seu uso como material esportivo. Um modelo específico de tênis chamado "Nike Air Jordan one" pode ser usado como um exemplo preciso para as movimentações mercadológicas que se sucederam, à luz da leitura do potencial de vendas feitas por grandes marcas de material para basquete.

Figura 37 - "Air Jordan one"



Legenda: Modelo de tênis lançado pela Nike-Jordan e Dior.

Fonte: *Stockx*.

⁶⁶ Pensando em *streetwear* como: os estilos de roupa casuais vistos em ambientes urbanos. O 'jeito *Hiphop*' pode ser caracterizado por composições que unem peças de grife, materiais esportivos e customização de vestuário, simultaneamente.

O fenômeno perde sua possível limitação territorial, quando o estilo ‘*Hiphop*’, que a esta altura já possuía um cenário vasto de marcas de moda de pequeno e médio porte⁶⁷ ganha projeção mundial, por meio de videoclipes, filmes, e as figuras como a de Michael Jordan passam a ser dignas de estarem em uma série de Andy Warhol⁶⁸.

A *Nike*, além de criar em sua superprodução, uma seção temática chamada ‘Jordan’, passa a usar ‘o método da escassez’ para elevar a valorização de produtos específicos a serem lançados, nos mesmos ‘moldes’ que os modelos inicialmente massificados, além da criação anual de novas silhuetas de calçados. Números apontam que em 2022 a marca arrecadou 5,1 bilhões de vendas em modelos lançados com a assinatura do atleta, fazendo com que a marca que leva o nome do jogador de basquete atingisse o valor de mercado de 10 bilhões de dólares (VEJA) .

Se é possível apostar no potencial de lucratividade enxergado pelo mercado da moda nos códigos de vestimenta de uma comunidade específica, levantando a performance de algumas dezenas de modelos de tênis no mercado, é necessário dizer que as plataformas de música apontam que o *Hiphop* produz o ‘estilo’ mais reproduzido no mundo, seguindo a estrutura contemporânea de estatura global do movimento, também os padrões gráficos de artistas visuais, desse jeito de se vestir, próprios desse segmento de *streetwear* não pode ser ignorada por nenhuma marca em nenhum segmento de moda contemporâneo, que flerte com a massificação.

Hoje observamos um cenário de alta-costura em que a Louis Vuitton tenta se recuperar da ausência de seu principal designer, Virgil Abloh⁶⁹, cujas marcas anteriores, autorais, passaram por todo processo de popularização e valorização de que o *hype*⁷⁰ dos modelos de grandes marcas instalaram no mercado; e, onde a Dior viu potencial lucrativo em colocar entre sua linha de sapatos casuais masculinos seu próprio Air Jordan One.

⁶⁷ Pode-se citar a Fubu e a Wu-wear como marcas americanas lançadas ao mercado ‘paralelo’ urbano dos EUA que ganharam popularidade global.

⁶⁸ A ação de inserir signos midiáticos do entretenimento americano em circuitos artísticos era recorrente no repertório de Warhol. Muitas vezes o significado deslocado era proveniente de uma personalidade popular como Marilyn Monroe (1962) e Mao Tse Tung (1972).

⁶⁹ Virgil Abloh (1980-2021) foi um designer de moda americano, inicialmente dono de marcas que ganharam popularidade no mercado de *streetwear* como a PYREX e Off-White. Chegou a ser diretor artístico de vestuário masculino da Louis Vuitton.

⁷⁰ Termo referido a ondas de popularidade repentinas nas quais o mercado paralelo de revenda de roupas se apoia para inflar preços de peças específicas.

“(…) uma quarta fase de estetização do mundo se instalou, remodelada no essencial por lógicas de mercantilização e de individualização extremas. A uma cultura modernista, dominada por uma lógica subversiva em guerra contra o mundo burguês, sucede um novo universo em que as vanguardas são integradas na ordem econômica, aceitas, procuradas, sustentadas pelas instituições oficiais. Com o triunfo do capitalismo artista, os fenômenos estéticos não remetem mais a mundinhos periféricos e marginais: integrados nos universos de produção, de comercialização e de comunicação dos bens materiais, eles constituem imensos mercados modelados por gigantes econômicos internacionais. (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, pp. 27)

Figura 38 - “Jordan one Dior”.



Legenda: Modelo de tênis lançado pela Nike-Jordan e Dior.

Fonte: *Stockx*, disponível em: <https://stockx.com/air-jordan-1-retro-high-dior>

O Brasil, colocado na periferia destas movimentações, o uso desses produtos não necessariamente tem a relação de distinção social anexadas às silhuetas das peças em si, mas vulgarmente por seus preços. Muito pela diferença de realidade nacional e dos EUA que confere aos países códigos estéticos populares diferentes. Há ainda uma espécie de

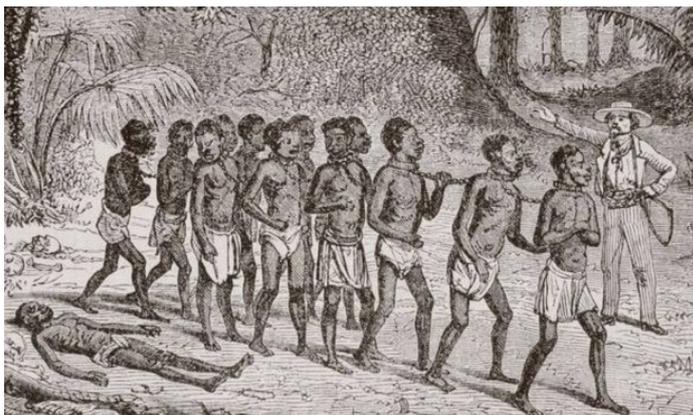
adaptação aos padrões impostos por esta nova constituição de cenário global em marcas nacionais, em uma certa ‘valorização interna secundária’ sobre a importância dos produtos desta cena local perante as marcas de alcance mundial.

Não há mais um significado estático de um *new look* a ser instrumentalizado graficamente, ao passo que as figuras dos ternos também não se mantiveram intactas nas novas formulações populares de moda o que, como comenta constantemente Maxwell Alexandre, não quer dizer que o “capital intelectual” e o “financeiro”, no Brasil, estejam menos concentrados. Por isso, criar homens negros vestidos com modelos que em muito se assemelha aos modelos de roupa praticadas no cenário contemporâneo de *streetwear* em todos os polos de mercado que este tipo de vestir pôde alcançar hoje, já trazem o impacto almejado pelo criador carioca. Nesse figurino imaginado, há ainda dois detalhes que se destacam, o primeiro é possível acreditar na certeza de seu caráter intencional: a referência aos uniformes dos colégios estaduais públicos do Rio de Janeiro nos dois modelos em destaque na base da pintura.

É recorrente a ideia que adota como ‘estratégico’ o sucateamento das escolas públicas para extirpar as classes menos abastadas do circuito do ensino de base, por parte do estado como ‘representante’ dos interesses das classes dominantes. O fato é que imagicamente o uniforme dos colégios estaduais, fora das instituições, nas ruas da cidade, nos transportes coletivos, durante o trânsito neste cotidiano acadêmico específico é carregado de marginalizações diversas. Colocá-los à frente do grupo de modelos, ostentando suas vestimentas com o brasão do estado do Rio de Janeiro orgulhosamente, parece tentar inverter toda a visão evocada por este acesso sabotado à educação pública, que impregna os antecedentes de seus respectivos estudantes.

Outro detalhe que chama a atenção ao observar a formação do figurino dos presentes no ‘desfile vertical’ é o fato de todos os presentes na tela estarem descalços. Mesmo que a intenção do autor para ilustrar as seguintes interpretações tenha de ser especulada, pela recorrência de modelos também descalços em desfiles de moda, a organização dos integrantes negros em fila indiana, de pés nus, lembram outra cena recorrente do passado brasileiro.

Figura 39 - Escravizados em fila indiana.



Legenda: Homens acorrentados entre, em caminhada forçada, ‘evoluem’ pela mata.

Fonte: Época, julho de 2020.

Homens e mulheres negros na condição de propriedades ‘evoluem’ atrelados pelos instrumentos de seu senhor. Refletindo sobre a constituição mercadológica a qual artistas negros compõem narrativas que apresentam relação de proximidade severa com a sua vivência, e se vêm servindo os suportes em que estas são inscritas a um mercado que insiste em organizá-los como integrantes de uma ‘tendência’, e que carrega em sua constituição todas as práticas que afastam a maioria da população do fluxo do dinheiro e, conseqüentemente, das possibilidades de independência material perante a sociedade capitalista brasileira. Interpretar nesta obra críticas desta natureza seria uma espécie de ‘conjectura experimental’?

A história do Rio de Janeiro, profundamente marcada pelo tráfico de escravizados, contém em muitos de seus episódios, tensões advindas da luta pela liberdade. Por causa de uma das leis suntuárias praticadas no Brasil, uma das formas de diferenciar um negro aprisionado em um cativo produtivo e um alforriado, era o uso de sapatos. Como se fosse o suficiente ‘para avisar a sociedade civil sobre sua humanidade’ ex-escravizados compravam calçados, frequentemente usados, para destacar sua liberdade, já que eram forçados a trabalhos descalços nos campos e casas da cidade.

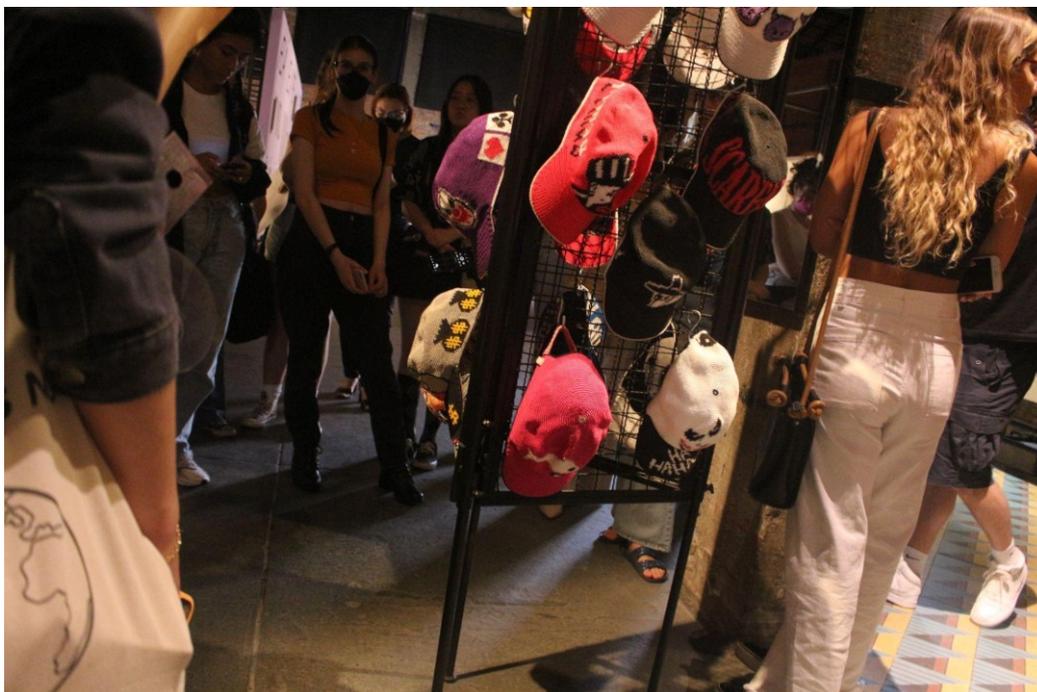
Intencional ou não, pintar homens negros descalços perfilados, no Rio de Janeiro, evoca memórias profundas e ásperas do Brasil.

Maxwell Alexandre, que impressionantemente, mas não surpreendentemente, ainda tem que barganhar espaços dignos de sua popularidade em casas culturais tradicionais brasileiras, para assegurar que a validação que rodeia seu nome não seja efêmera como uma tendência artística qualquer, apresentou seus ‘homens tropicais’ de

um futuro palpável, de reconhecimento possível, por sua forte ligação com o que não há no presente.

2.4 Crochê de Vilão

Figura 40 - Bombetas' da Crochê de Vilão



Legendas: Bonés de crochê da marca Crochê de Vilão instalados em “Flávio de Carvalho experimental”

Fonte: O autor, 2022.

Ter um primeiro impacto com os bonés ou ‘bombetas’ expostas na arara posicionada no centro de um espaço expositivo de uma casa de cultura popular em São Paulo, sem estar familiarizado com todos os códigos que envolviam suas composições, dão apenas um vislumbre da profundidade dos significados que aqueles objetos carregam.

As vistas de um jovem suburbano carioca precisaram recorrer aos registros de memórias de outras expressões populares contemporâneas de São Paulo, da linguagem aos códigos visuais, mesmo que o territorialismo das práticas periféricas privem a seguinte descrição de um mapeamento ‘orgânico’ deste cotidiano específico, para que se possa surgir uma cobertura razoável ao tamanho deste universo, se pôs a analisar notícias sobre a periferia da cidade e outras expressões artísticas que parecem manter relação direta com as referências que compõem as peças.

Os acessórios instalados na ocasião, são bonés de silhueta esportiva, e toda a sua superfície é formada por um padrão de crochê manual, em diversas cores vivas que variam conforme os modelos. O crochê de cada modelo carrega ilustrações distintas, esses desenhos geralmente reproduzem ícones específicos da cultura pop, como a tipografia de títulos de cinema, *emojis* e personagens de filmes hollywoodianos e de desenhos animados, e são nestas últimas características que as peças reafirmam seu lugar de origem.

A marca paulista que representa essa produção se chama “Crochê de Vilão”: na periferia de São Paulo, a palavra “vilão” (assim como “mandrake”) é usada para representar significados mais complexos do que o seu literal. Se aproximando mais do que no Rio é evocado como “cria”, ou o que a norma culta da língua portuguesa enquadraria como “malandro”, de forma tacanha.

As figuras encontradas nas estampas destas ‘bombetas’ são usadas por jovens da periferia paulista que parecem representar uma ótica específica sobre estes espaços que muito se assemelha àquela proveniente de um padrão psicológico do movimento cultural negro mais contundente dos últimos cinquenta anos. Novamente, o *Hiphop* se mostra necessário para interpretação de códigos populares do ‘mundo na periferia da economia americana’.

Em sua fase inicial, os primeiros organizadores participantes constituíam o fenômeno organizando suas expressões de forma quase heterogênea. A parte ‘instrumental da música’ ou “*breakbeats*”⁷¹, o estilo característico de artes visuais ou *grafitti*⁷², a dança ou o “*break dance*”⁷³ e a poesia rítmica ou “*rap*”, eram organizados como os ‘quatro elementos’ que compunham a cosmologia artística que se formava na Nova York dos anos 1970. Nenhum desses formatos de expressões artísticas que compunham movimento em sua fase inicial escaparam de transformações diversas, algumas mutações sociais submetidas à comunidade negra americana do fim do séc. XX e do início do atual, apontaram novas diretrizes criativas a estes artistas.

⁷¹ Música de batidas eletrônicas fortes postas sob recortes de outras músicas já gravadas (*ou samples*). Esta estética sonora era a principal característica do início do movimento.

⁷² Formas plásticas coloridas pintadas em spray, geralmente em ambientes urbanos. Inicialmente as imagens eram grafias estilizadas que compunham o nome de grupos, bairro ou apelido de seu autor. Observar figura “35”.

⁷³ Dança acrobática, onde movimentos rítmicos e amplos são executados vigorosamente no solo.

É verdade que a forma de expressão cunhada nos conjuntos habitacionais de Nova York já tinha impactado comunidades periféricas de muitas cidades do planeta, inclusive as do Brasil.

Na costa oposta do território americano, na Califórnia, a música negra seguia um outro padrão rítmico, se parecia bem mais com o que aqui se popularizou como "*Miami beat*"⁷⁴ mas com algumas peculiaridades.

A cena californiana, mais precisamente dos subúrbios de Los Angeles, foi marcada por um grupo chamado *The World Clan Wreckin Cru*. Os dois álbuns de estúdio de 1984 e de 1985⁷⁵ devem todo seu conteúdo por batidas aceleradas, gravações vocais com 'texturas robóticas', entre outros detalhes característicos do espírito da época. O grupo formado apenas por DJ's se apresentava para até dez mil pessoas em festas que organizavam. Entre estes integrantes destacava-se um, chamado Dr. Dre, que será importante para esta contextualização.

No documentário "*Hip-Hop Evolution*" (2020), que narra as transformações internas do movimento correlacionando a indústria da música americana, mostra que um jovem frequentador destes bailes viu a necessidade de expressar fatos mais recorrentes de sua comunidade pelos canais artísticos disponíveis para si, e sem saber, estava prestes a mudar os rumos de todo o 'gênero' a ser industrializado massivamente

A cena musical de Los Angeles era secundária à cena das gangues, à cena do tráfico. Para nós, na verdade, as estrelas de L.A. eram traficantes, gângsters e bandidos. (...) basicamente, eu estava do lado da gang dos 'Crips'⁷⁶ porque ficava no entorno de Cranshaw (ICE-T, 2020)

Ice-t, como muitos jovens originados nas periferias das grandes cidades capitalistas, vivia um cotidiano atravancado pela violência do crime organizado, onde gangues se punham a regular o tráfego de pessoas entre os bairros vizinhos da zona urbana onde morava. As ruas de South Central L.A., onde seu bairro, Cranshaw, se localizava, ficavam mais violentas na medida em que a epidemia do crack avançava.

Uma vez que um produto desses entra em um bairro, passa a gerar milhares e milhares de dólares, e libera uma série de 'individualidades selvagens'. Eu tinha amigos que estavam ganhando 10 mil dólares por semana. Ganhavam tanto, que os ratos comiam as cédulas empilhadas. (ICE-T, 2020)

⁷⁴ Gênero de música eletrônica americana na qual se destaca Afrika Bambaataa, muitas vezes ligada a desdobramentos artísticos responsáveis pelo advento do Funk brasileiro.

⁷⁵ Respectivamente "*World class*" e "*Rapped in Romance*".

⁷⁶ Quadrilha americana cuja identidade estética é usar roupas de cor azul.

A substância altamente viciante, que produz uma sensação de euforia breve em seus usuários, fez com que os personagens da ‘cena principal’ de L.A., segundo Ice-t, vissem a oportunidade de reunir cada vez mais dinheiro, o que colocava estes indivíduos como representantes da constituição do cenário político e mercadológico de sua terra natal de forma cruelmente rica.

A cena descrita em sua fala à Netflix, onde ratos comiam as notas de dólar provenientes do tráfico de entorpecentes nos cantos das casas de seu bairro mostra como, perante a métrica individualista americana era possível, através da obtenção de bens materiais distintivos, como carros, jóias e roupas, diante uma comunidade exposta a diversas carências, alcançar o lugar de ‘estrela’, mesmo que a impossibilidade, denunciada por suas origens, de inserir os lucros obtidos no sistema contábil oficial do país, os mantivessem aprisionados à suas margens, muitas vezes literalmente.

À sombra da política de ‘guerra às drogas’ participante da plataforma do governo federal dos EUA, a mando da gestão vigente⁷⁷, a polícia sitiou bairros que comportavam comunidades de negros e latinos, em sua maioria, em operações de caráter militar constantes, e cobertas por canais da rede de televisão. Enquanto os EUA não estendiam suas forças financeiras e midiáticas a políticas de saúde pública contra o uso de drogas, sem falar sobre toda a liberdade que o lobby dos grandes empresários locais usufrui para continuar abastecendo todo o cenário de revenda de drogas do país.

A consequência destas movimentações políticas e econômicas assegurou à “nação mais rica” o posto de maior consumidora de cocaína e crack do cenário mundial até 2011 (UFES - Universidade Federal do Espírito Santo). As estatísticas apontam que os habitantes da ‘capital do neoliberalismo’ compõem 5% da humanidade e, mesmo que dentro deste recorte, apenas 6,5% sejam formados por homens negros e latinos, esta minoria forma 40% da maior população carcerária do mundo. Um em cada quatro homens aprisionados no mundo, está preso em solo americano (DUVERNAY, 2016).

A 13ª emenda da Constituição Americana assegura que nenhum cidadão dos EUA possa ser submetido a trabalhos compulsórios, a menos que tenha cometido algum crime. Não é um fenômeno inexplicável que modelos de penitenciárias privadas mantenham contratos com grandes marcas e fabricantes americanos, inclusive de armas, como o Walmart, o oferecimento de mão de obra – não remunerada – foi lida por grandes

⁷⁷ O termo “guerra às drogas” foi cunhado pelo então presidente Nixon, em 1971.

empresários como uma condição vantajosa à produtividade, e ganhou popularidade por toda a América, a partir das políticas imprecisas de encarceramento em massa que se iniciou nos anos 1980 (DUVERNAY, 2016).

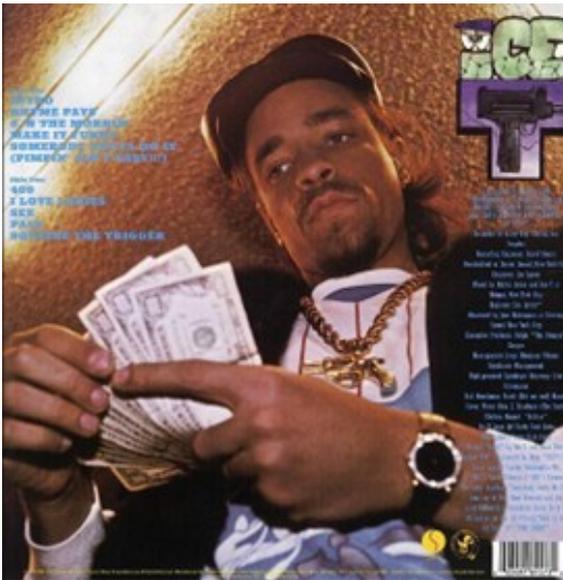
E é nesse cenário, onde jovens negros eram chamados de “superpredadores” pelos telejornais, que o então *rapper* Ice-t compõe o seu primeiro *gangsta-rap*⁷⁸. A música narra em primeira pessoa, de forma descritiva, ações violentas no bairro de Cranshaw, na primeira estrofe; depois, dentro de uma penitenciária, no segundo verso; e adiante, novamente no seu bairro de origem, diversas agressões físicas e morais intercaladas pela descrição detalhada de modelos de calçados e veículos. Vestindo a pele do monstro criado pela televisão, pelo cinema, pelos jornais, pela polícia, pela política, e pela economia americana, muitos *mcs* de *rap* viriam a fazer músicas que uniam as expectativas violentas da opinião pública mais popular do país na época, e o sentimento de ‘vitória’ que a aquisição de bens materiais é capaz de prover, segundo os discursos publicitários mais apelativos àquelas comunidades.

Essa música serviu de molde para outros artistas daquela zona da cidade. Um dos grupos mais contundentes desta cena e da história do gênero, N.W.A, nome composto por uma sigla que representa o que pode ser traduzido como ‘negros com atitude’, reunidos por um velho conhecido da comunidade local, Dr. Dre, criou músicas que, além da narrativa ostensiva de práticas criminosas, se punham a comentar sobre a pobreza financeira com a qual os bairros daquela periferia conviviam e a colaboração da polícia para esse processo. A popularização destas músicas fez com que a sociedade conservadora americana, e o aparato de segurança nacional, marcassem violentamente os limites da suposta ‘liberdade de expressão’ assegurada a todos cidadãos na constituição.

78

Segundo o dicionário *Cambridge*: “um tipo de rap que fala sobre a vida nas partes pobres das cidades, especialmente violência e drogas”.

Figura 41 - "Rhyme Pays".

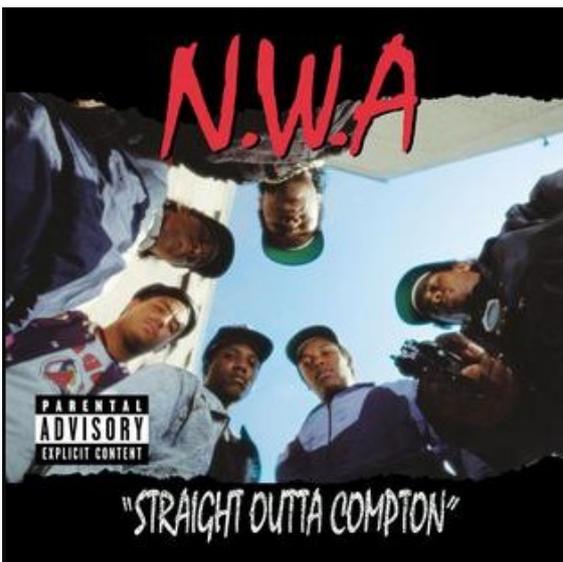


Legenda: A fotografia mostra Ice t contando notas de dólar, usando joias com pingentes em formato de armas

Fonte: Amazon, acessado em 2023.

Disponível em: <https://www.amazon.com.be/-/en/Ice-T/dp/B08FP2PVZM>

Figura 42- Capa de "Straight out Compton"(1987).



Legenda: Os seis integrantes do N.W.A. dispostos em roda, vistos de baixo. Um deles, Eazy-e aponta uma arma ao espectador.

Fonte: Spotify, acessado em 2023.

Disponível em: open.spotify.com/intl-pt/album/0Y7qkJVZ06tS2GUCDptzyW

A morte precoce de um dos integrantes por causas naturais, e a perseguição intensa das autoridades que os recebiam a cada apresentação em cada nova turnê, fez com que os jovens músicos se separassem, mas já haviam deixado sua influência em cada comunidade pobre que alcançaram.

“real” tem dois significados. Primeiro, significa autêntico, a música sem compromissos, que se recusa a se vender para a indústria caso tenha que suavizar sua mensagem. “Real” também significa que a música reflete a “realidade” constituída pela instabilidade econômica do capitalismo tardio, da institucionalização do racismo, da vigilância crescente e do assédio da juventude pela polícia. “Real” significa a morte do social: significa corporações cujos lucros crescentes não refletem em aumentos de salário ou melhorias nos benefícios, mas em downsizing (a demissão da força de trabalho permanente para a criação de uma massa flutuante de trabalhadores contratados em regimes de meio-expediente e “freelas” que não gozam de benefício ou segurança alguma no emprego).

No fim, era precisamente por encenar essa primeira versão do “real” - a sem compromissos - que o hip hop possibilitava a absorção fácil da segunda: a realidade de instabilidade econômica do capitalismo tardio, na qual essa autenticidade provou ser altamente vendável. O gangsta rap não reflete nem condições sociais pré-existentes, como muitos de seus defensores argumentam, nem tampouco é causa delas (1996 apud FISHER; REYNOLDS, 2009, p. 20).

No Brasil, longe do sistema de distribuição próprio da ‘capital do imperialismo pós-moderno’, os desdobramentos do *Hiphop* local, ainda que ignorados pelo circuito comercial da arte, trouxeram adaptações deste sub-gênero mais localizadas à realidade daqui.

Jovens envolvidos com organizações ativistas como o Geledés - Instituto da mulher negra, acessaram um fluxo de informação bem mais rico que os primeiros grupos da cena de Los Angeles. Mano Brown, contundente pensador brasileiro que ocupa o lugar de principal compositor de músicas deste gênero no país, em uma conversa com Sueli Carneiro, filósofa doutora em educação pela Universidade de São Paulo e, coordenadora de difusão e gestão da memória do instituto citado, ao refletir sobre os desdobramentos do *rap* brasileiro das últimas três décadas, declara que a intelectual está “ligada diretamente aquela segunda geração, que foi a mais politizada do *Hiphop*, de onde vem o Racionais” (informação verbal)⁷⁹, entre diversos outros grupos.

Neste momento, final dos anos 1980 e início da década seguinte, além das festas, os ‘elementos’ do movimento eram ensinados às comunidades carentes por meio de ‘Posses’⁸⁰. Como nas comunidades nova-iorquinas na década de 1970, coletivos políticos que, geralmente em comunhão com as associações de moradores locais, entre outros

⁷⁹ Programa Mano a Mano, entrevista com Sueli Carneiro, exibido no Spotify, exibido em maio de 2022.

⁸⁰ Centros comunitários que, quando ligados ao *Hiphop*, geralmente organizam oficinas e cursos para ensino e divulgação de modalidades artísticas específicas.

diversos cursos, ministravam oficinas de *Hiphop* nas favelas de São Paulo. As características das expressões do gênero no Brasil, inicialmente, eram carregadas das diretrizes políticas de agremiações populares já estabelecidas no cenário político brasileiro, como o Movimento Negro Unificado. Ainda que impregnados dessas mensagens, na segunda metade dos anos 1990, já era possível ver algumas narrativas que tentavam reproduzir na ‘realidade’ intensamente mais precária do Brasil, de forma bem mais complexa, os discursos que ganharam popularidade nos EUA.

60% dos jovens de periferia
 Sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
 A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
 Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
 A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em
 São Paulo
 Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente
 (...)
 Foda é assistir a propaganda e ver
 Não dá pra ter aquilo pra você
 Playboy, ‘forgado’ de brinco, um trouxa
 Roubado dentro do carro na avenida Rebouças
 Correntinha das moça, as madame de bolsa
 Dinheiro, não tive pai, não sou herdeiro
 Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
 Por menos de um real, minha chance era pouca
 Mas se eu fosse aquele moleque de touca
 Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
 De quebrada sem roupa, você e sua mina
 Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
 Mas não, permaneço vivo, prossigo a mística
 Vinte e sete anos contrariando a estatística
 (MANO BROWN, 1997)

Os Racionais MC's, o grupo de rap mais contundente da história do país, abre seu disco: “Sobrevivendo no inferno” com a canção intitulada “Capítulo 4, versículo 3”. A obra monta os cenários das favelas de São Paulo como um complexo e violento ambiente coletivo politeísta. No trecho retirado, Mano Brown sintetiza os efeitos do massivo discurso publicitário, que frequentemente liga a aquisição de bens materiais a uma espécie de ‘ascensão espiritual’, a quem é colocado à margem do fluxo de dinheiro da economia nacional. Usando a figura de um cidadão abastado (“playboy”) como um representante desta estrutura que comporta todas as diferenças sociais, lista possibilidades desconfortáveis para alcançar a ‘felicidade’ oferecida nos anúncios. Entre “se humilhar” nos sinais em troca de algumas moedas ou sucumbir a assaltos a mão armada, nega ambas as alternativas, “contrariando as estatísticas”.

Os números os quais se refere, os que abrem a música, expressam a recorrência da violência policial a que jovens de periferia são submetidos; o genocídio da comunidade

negra brasileira operado rotineiramente por forças de segurança estaduais; e a remota possibilidade de inserção de cidadãos com esse perfil em uma carreira acadêmica, por mais que esta população compreenda a maior parcela dos habitantes de sua cidade.

Há de se adicionar que o Brasil possui a terceira maior população carcerária do mundo e que a ineficiência do sistema judiciário é revelada nos 44,5% destes 909.061 ingressos no sistema prisional que ainda nem foram condenados (CNJ - Conselho Nacional de Justiça). As expressões artísticas da periferia de São Paulo se transformaram com o tempo, porém, o ressentimento proveniente da imobilidade social do Brasil, que ocupa o segundo lugar no ranking de maior contração de renda, parece persistir (ONU).

Novas criações ligadas à cultura de massa americana são vistas em jovens corpos periféricos – personagens como o Coringa, da série “Batman”, e os Irmãos Metralha, da série “*Duck Tales*”, são figuras bem recorrentes deste contexto.

No seriado da Disney, esses irmãos formam uma quadrilha de criminosos, cujas intenções são exclusivamente roubar fortunas de bancos, joalherias, carros-forte, entre outros estabelecimentos que comportam grandes quantidades de dinheiro. O Coringa, por sua vez, age de forma caótica, em uma cidade violenta, esgueirando-se da vigilância autoritária, mais interessado em desafiar a ordem local do que propriamente atingir ambições materialistas. O que podem ser lidos como personagens irreverentes, próprio do tom dos episódios em que são postos, geralmente em séries infantis, ganham profundidade se colocados nas ruas antes descritas pelos Racionais Mc 's, entre outros grupos deste cenário.

Figura 43 - Operação policial em São Paulo.



Legenda: Após invadir casa de um morador de uma favela, agentes da ROTA questionam a motivação temática de suas tatuagens.

Fonte: “Diretor Elias Júnior”, no Youtube:

https://www.youtube.com/watch?v=QgjSF6vb_Ec

Figura 44 - Policial se diverte com o medo que causa em moradores.



Legenda: Sorrindo, policial pergunta ao *cameraman* que registra abordagem se havia visto a tremedeira do jovem revistado.

Fonte: “Diretor Elias Júnior”, no Youtube:

https://www.youtube.com/watch?v=QgjSF6vb_Ec

O sentimento decorrente da ascensão social, que parece palpável somente em discursos publicitários, é ignorado pela cobertura midiática tradicional e é aguçado pelo sadismo das autoridades locais. Esta amálgama é usada para estampar as peças da Crochê de Vilão: cada modelo é carregado desse padrão estético marginalizado em cores e texturas diversas. Se Flávio de Carvalho usou de seu tradicional bom humor para desafiar as estruturas defendidas pelas autoridades de sua época, o criador da marca usa de outras sensações para impactar a parcela da sociedade da qual seu público é excluído.

Figura 45 - Post de Instagram da marca Crochê de Vilão



Legenda: “Calma madame não entra em pane eu te apresento o ódio de São Paulo” (Crochê de Vilão, 2022).

Fonte: Postagem de Instagram, retirada do perfil da marca Crochê de Vilão

Disponível em: https://www.instagram.com/p/Ch7j6JvrVD8/?img_index=1

Diferente da ROTA (Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar)⁸¹ e o tom sensacionalista dos vídeos de seus apoiadores, e da insensibilidade da mídia tradicional, não se quer aqui caracterizar homens da periferia de São Paulo como um suporte unilateral de emoções violentas, nem ler todas as suas expressões gráficas como um enunciado de práticas criminosas – o que se está listando são formas de resistir a um cotidiano marcado por inúmeras injustiças, sem escondê-lo.

Esse estilo de crochê é recorrente em oficinas de trabalhos manuais em penitenciárias paulistas. Homens privados de sua liberdade produzem vários tipos de chapéus e assim conseguem manter seus gastos durante o cumprimento da pena. A troca de informação nos bairros das periferias da capital paulista fez com que se desenvolvesse uma cena de marcas com diversos criadores desta produção específica.

A Crochê de Vilão integra um coletivo chamado Artesanato Chave, composto por criadores de origem periférica, em regra, que foram apresentados à produção de bonés em diversos contextos que este ambiente complexo proporciona. Cada acesso conquistado

⁸¹ Grupo interno ao batalhão de choque organizado basicamente com o intuito de efetuar policiamento ostensivo nos ambientes urbanos da cidade de São Paulo.

por um dos participantes do grupo é compartilhado entre todos. Deste modo, oficinas de crochê foram organizadas no SESC Pompeia, a partir do convite feito para a participação da produção de ‘bombetas’ em “Flávio de Carvalho Experimental”.

O estilista Gustavo Silvestre se apoia em crochê tradicional para compor suas produções. Nascido em Recife, afirma ter sido influenciado pelas mulheres de sua família no ambiente doméstico em que foi criado. Desde 2015, Silvestre colabora voluntariamente com oficinas de crochê em colônias penais da capital paulista, o que começou com a organização de uma turma com onze alunos, sob o argumento de redução de pena. O ministrante do curso, ao ver as produções se desenvolverem, observou a sensibilidade de seus alunos ao apresentarem inúmeras possibilidades gráficas e, como a produção inicialmente pertencia a seus criadores, o fruto deste processo muitas vezes viabilizou a visita de parentes ou complementava a renda familiar.

Gustavo Silvestre acreditou que voltar este projeto para a criação de uma marca coletiva inserida no circuito de moda poderia assegurar a longevidade do curso e a inserção de seus alunos em um mercado produtivo, depois de concedidas suas respectivas liberdades. Assim, nasceu a Ponto Firme. O documentário que leva o nome da marca, de 2018, mostra o cotidiano de produção de uma turma específica da penitenciária Adriano Marrey, em São Paulo, na primeira participação da marca no circuito do São Paulo Fashion Week daquele ano.

Além da produção de roupas, o coletivo mantém suas forças criativas imersas no circuito de artes visuais. Entre as participações em casas culturais se destaca a de 2020, na Pinacoteca de São Paulo, chamada “Somos muitxs”, a exposição coletiva integrava a ação “Povo na pina”, durante todo o mês de setembro daquele ano. O Ponto Firme liderou os esforços coletivos para a produção do crochê a ser exibida em forma de uma espécie de ‘escultura social’.

Figura 46 - Escultura social" de Projeto Ponto Firme.



Legenda: Processo de composição coletiva de escultura em crochê e madeira, instalada na Pinacoteca em 2019.

Fonte: SILVESTRE, 2019. Youtube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EF_vD6V1UJc

Figura 47- - "Escultura social" finalizada.



Legenda: Escultura interativa, feita coletivamente em crochê e madeira já em seu estado pleno.

Fonte: SILVESTRE, 2019. Youtube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EF_vD6V1UJc

Sob uma grande bandeira com os dizeres “A liberdade não pode ser simulada”, ergueu-se uma estrutura de madeira formada por uma rampa em espiral que circundava um palco suspenso redondo. Toda lateral desta grande forma foi coberta por muitas peças de crochê feitas pelo projeto coletivo, voluntários convidados, e o público presente na exposição. A produção se estendeu por todo mês de setembro de 2019, e no último domingo se deu a exposição da escultura com sua produção completa.

Essa é a primeira vez que eu entro na Pinacoteca, sendo que eu sou nascido e criado aqui no Bom Retiro. Nunca tive a oportunidade de entrar aqui, nem para ver qualquer tipo de exposição, hoje eu estou fazendo parte de uma! Hoje é o encerramento, e nós temos o cenário que montamos aqui, espero que gostem, me sinto feliz por estar na Pinacoteca, eu não sabia que era um lugar tão bonito, mesmo morando tão próximo. (DUTRA, 2019)

Hoje, o coletivo liderado por Silvestre é composto por uma equipe de sete ex-alunos, e conta com a colaboração de diversos criadores que agora formam uma turma de vinte e cinco integrantes. As produções figuram em diversos desfiles no mesmo evento ano após ano, e contribuem para a indústria do segmento como parte de cenários para postos de venda e colaborações diversas.

O Ponto Firme insere objetos impregnados pela manualidade de corpos periféricos em circuitos artísticos, destinados à fruição das já conhecidas elites, sem estarem

atrelados a expectativas violentas em que geralmente as expressões artísticas desta natureza são. Essa iniciativa aumenta a complexidade de seu discurso, quando, no SPFW 54 (2022), organiza a contribuição da Crochê de Vilão para compor os modelos expostos na ocasião.

Adicionar as bombetas em contextos ‘palatáveis’ para aquele público presente, fez com que os bonés ganhassem, perante estas pessoas, um destaque como peças de moda passíveis de leitura séria, representantes de toda a atmosfera de uma periferia, inclusive as perspectivas mais ásperas, frequentemente camufladas no discurso punitivista do conservadorismo brasileiro.

Figura 48 - Colaboração de Projeto Ponto Firme e Crochê de Vilão no SPFW.



legenda: Exposição simultânea das obras de Crochê de Vilão e Projeto Ponto Firme.

Fonte: SPFW, 2022. Disponível em: <https://spfw.com.br/desfile/ponto-firme-2/>

A Ponto Firme dividiu esse dia de apresentações com diversas outras marcas brasileiras insurgentes, com posturas políticas similares e causas que se debruçaram na visibilização de corpos não-brancos em contextos desprendidos da marginalização. Uma delas se chama AZ Marias, e o seu desfile concentrado na pluralidade de perspectivas muito viria a contribuir com o conteúdo da presente pesquisa.

2.5 Relatório de visita ao desfile “Florescer”, da marca AZ Marias no SPFW54

Era o terceiro dia da minha estada em São Paulo. Cinthia havia nos aconselhado previamente para que chegássemos ao evento com algumas horas de antecedência, de modo que fosse possível assegurar uma boa visualização nas arquibancadas do desfile.

Às 12:00 horas tomamos um carro de aplicativo em direção a casa “Nos trilhos” que seria ocupada pelo “Komplexo tempo”, uma das instalações reservadas a edição do SPFW daquele ano. O desfile da AZ Marias estava planejado para se iniciar às 15:00 horas, chegamos à portaria às 13:00. Eu e meus companheiros de visita, uma vez credenciados, passamos pelas catracas que regulavam a entrada e atravessamos o corredor lateral do evento. No fim deste caminho indicado havia uma espécie de degrau de mais ou menos um metro e meio, que nos separava de um espaço a céu aberto em um patamar abaixo de nós. Ao observar que este espaço descoberto era cruzado por trilhos ferroviários percebi que estava em uma estação de trem desativada.

O que antes deveria ser uma plataforma onde se esperavam os coletivos, naquele momento estava ocupada por *stands* de grandes marcas patrocinadoras do evento que se organizavam em ações publicitárias diversas, entre bares e restaurantes que também disputavam espaço e a atenção de transeuntes presentes. O público da ocasião era majoritariamente branco e jovem parecia ter consciência sobre as tendências contemporâneas do circuito de grandes grifes da indústria da moda, impressão causada pelas roupas que aquelas pessoas vestiam.

Conforme o horário do início da apresentação se aproximava, caminhamos em direção a sala reservada indicadas por placas informativas instaladas em todo o evento. A fila de entrada para o espaço do desfile da AZ Marias parecia ser composta por um estrato diferente do restante do público geral da semana de moda paulistana. As filas de entrada para a apresentação da marca de Cinthia, inicialmente eram compostas quase que exclusivamente por jovens negros, jóias feitas em búzios, guias religiosas entre outros signos da cultura negra brasileira eram notáveis naquele recorte do SPFW. A atmosfera de expectativa que imperava entre os que aguardavam a liberação da entrada, fez com que os integrantes daquelas filas trocassem algumas palavras sem que se conhecessem previamente.

Quando entrei no salão e ocupei meu lugar na arquibancada voltada para o palco do desfile, silenciosamente os lugares foram sendo ocupados por um público mais diversificado, que misturava o perfil das pessoas que dividiram a fila comigo e as que estavam no salão externo. Ainda com as luzes acesas, enquanto o público se acomodava nas instalações, o sistema de som tocava uma música ambiente eletrônica até o início do desfile. Me posicionei com a minha câmera fotográfica a tempo de ver as luzes sob as arquibancadas apagarem, deixando apenas o corredor central com uma luz indireta.

O *Dj* trocou a trilha sonora do ambiente quando o telão led que tomava toda parede do fundo do salão em relação a da entrada, começou a reproduzir um vídeo em que plantas brotavam da terra aceleradamente, um som agudo que mais parecia um sinal com interferência acompanhava a cena. A frente desta grande tela cinco silhuetas femininas postas lado a lado adentraram o espaço e, quando perfiladas, permaneceram estáticas, de cabeça baixa. O sistema de som passou a reproduzir a voz de Mano Brown retirada da canção “Vida loka part 1” (2002)⁸², o foco de luz revelou que as silhuetas se tratavam de cinco mulheres negras vestidas com um casaco preto de material sintético dançando sob a música que agora variava entre raps nacionais e americanos, dos anos 1990. Quando o número acabou, começou o desfile.

Figura 49 - Número de abertura de "Florescer", AZ Marias.



Legenda: Grupo de cinco mulheres negras apresentam *streetdance* ao público de ‘florescer’

Fonte: O autor, 2022.

A constituição física dos corpos dos modelos selecionados era intencionalmente variadas, com certa naturalidade, sem a atenção apelativa desesperada à exposição de perfis a serem considerados ‘exóticos’, impressão recorrente de desfiles de moda contemporâneos. Gordos, magros, brancos e negros, vestiam peças que pareciam conjugar expectativas de futuro e signos tradicionais populares brasileiros.

⁸² “Tenha fé pois até no lixão nasce flor”. (MANO BROWN, 2002)

As peças em tons pastéis propunham similaridade cromática com os variados tons de pele dos modelos, com elementos naturais da geologia local. Era ainda possível identificar silhuetas recorrentes do cenário de *streetwear* internacional, rendas e acessórios feitos de sementes, padrões de estampa específicos se encarregaram de representar uma leitura localizada e possível de ‘brasilidade’.

Figura 50 - Modelos em desfile de AZ Marias.



Legenda: Dois dos modelos que compuseram o grupo diverso para ‘Florescer’ de AZ Marias.

Fonte: O autor, 2022.

Figura 51 - Corpo de modelos de "Florescer".



Legenda: O variado grupo de corpos que compuseram ‘Florescer’ de AZ Marias.

Um acessório alegórico que se repetiu em corpos de diversos modelos durante a apresentação chamou minha atenção e, indicou a mim o argumento político de todo o

desfile. Uma espécie de máscara transparente, que cobria o nariz e boca de quem a usava era ligada por uma mangueira, também transparente, a uma mochila em acrílico que, também por ser transparente revelava a visão de seu conteúdo, que eram flores fixadas a uma camada de terra, como se tivessem sido plantadas ali naquele recipiente.

Figura 52 - "Mochila-Respirador".



Legenda: Acessório que alguns dos modelos carregava consigo durante o desfile

Fonte: O autor, 2022.

Durante a apresentação, a marca propôs uma intervenção artística. Todos os modelos, entraram perfilados dispostos em três colunas, e em meio deles uma figura encapuzada trajando um vestido inteiramente branco, composto em camadas de renda, caminhou até a frente do grupo. Uma vez posicionada, ao tirar o capuz, uma mulher negra se revelou. Era Milena Nascimento, poetisa Slam⁸³, modalidade de poesia que tradicionalmente é declamada em ambientes urbano. O padrão mais popular no Brasil são as que se apoiam no universo periférico para suas composições.

Aquela poesia específica, constituía um discurso de protesto que reivindicava espaço da comunidade negra perante grandes instituições da cultura e da arte regentes de nossa sociedade, o discurso apoiava suas causas em expressões religiosas afro-brasileiras. O ato parecia resumir toda atmosfera do desfile em si, cujas tensões ganharam mais profundidade depois de colhidos relatos da representante de AZ Marias.

⁸³ Gênero literário responsável por poesias geralmente declamadas em ambientes urbanos, guiados normalmente por 'temas' da agenda periférica.

Figura 53 - Poesia slam em 'Florescer'.



Legenda: Milena Nascimento em sua apresentação durante o desfile de AZ Marias

Fonte: O autor, 2022.

3. OS HOMENS TROPICAIS DO FUTURO

Convidei Cinthia para contribuir com esta pesquisa por saber que sua experiência enquanto profissional de moda, quando compartilhada, seria uma rica fonte de informações para esta narrativa. Para muito além de minhas expectativas, ela trouxe outros rumos e perspectivas a estas narrativas. A ouvir falar sobre sua resistência enquanto criadora foi muito uma experiência inspiradora.

Faustino Félix falou de forma descritiva sobre o relacionamento de sua atividade como estilista com algumas forças produtivas e midiáticas. Acredito que colocar esta descrição colhida nesta fase da pesquisa se torna ainda mais profundo se lida reservando na memória todas as facilidades que Carvalho usufruiu para a confecção de seu *new look*, em “Experiência nº 3”.

3.1 Cinthia Félix, AZ Marias

Eu: Oi, eu sei que a gente já se conhece, mas que gostaria que você se apresentasse, a título de registro, ‘ok’?

Cinthia: Oi, eu sou a Cinthia Maria Faustino Félix, tenho atualmente 36 anos, sou graduada em artes e habilitada em figurino, pós-graduada em design de moda e mestranda em educação. Atualmente atuo como docente em duas instituições em São Paulo, o SENAC e a São Paulo Escola de Dança, em ambas eu trabalho com interseções entre moda, figurino e artes, que são os campos onde trânsito. Além disso, eu sou proprietária da AZ Marias, que faz parte do *lineup* do São Paulo Fashion Week há três anos.

Eu: Você trabalha com moda há quanto tempo exatamente?

Cinthia: Bom, eu tenho 36, há mais ou menos uns 16 anos.

Eu: Bastante tempo, guiar a caminhada para as artes e depois para o figurino, foi algo pensado?

Cinthia: As artes vieram a mim porque eu sempre fui uma pessoa muito inquieta, até hoje, não consigo ficar muito tempo sentada, não consigo fazer funções muito repetitivas, e a arte foi o primeiro campo que se abriu, na minha percepção, de possibilidades, de achar um lugar para pessoas inquietas. Eu fui uma criança muito incentivada a arte, como um todo, eu tive passeios culturais com a minha família, visita a museus, muitas idas a peças de teatro, e isso foi começando a despertar esse lugar de

querer estar mais perto da arte. O figurino se deu na minha vida, porque quando eu fiz a graduação, eu já tinha feito curso técnico em produção de moda pela FAETEC do Rio de Janeiro, e quando eu me inscrevi para ser ouvinte da graduação de design de moda, eu vi que eram currículos próximos, que haveriam muitas matérias a se repetir. Optei em ver outras coisas, e conheci a arte e o figurino, que foi quando me encontrei nessa possibilidade de criar roupas e imagens também de moda, para pessoas que não existem, personagens do teatro e da tv. E isso me encanta até hoje, como trazer materialidade a pessoas que não existem, criar todo um aparato de imagens, de cores, de gostos de tudo, para pessoas que não existem, então isso é muito fascinante para mim.

Eu: É muito fascinante, mesmo! Pegando uma carona nesse raciocínio seu, eu queria perguntar se fazer um lançamento de moda oficial é meio que uma concepção de ‘algo que está por vir’, porque se lança antes da estação, certo?

Cinthia: Certo!

Eu: Você acha que trabalhar com moda, como o trabalho da AZ Marias e as outras marcas que participam oficialmente do SPFW, é criar também roupas para pessoas que ainda não existem?

Cinthia: Não concordo com essa colocação. Na moda, uma das coisas que fazemos é antecipar a ação de desejo. Porque, diferente do figurino, na moda essas pessoas existem, elas só ainda não conhecem esse produto. E o nosso trabalho como criador de moda é começar a apresentar essas ‘pequenas pílulas’ como os desfiles, até chegar o momento de consumo, se tem uma jornada de comunicação que precisa ser respeitada.

Então existe uma pesquisa prévia sobre o comportamento do público, ligado diretamente ao consumo. No sentido, o que será que elas vão desejar consumir daqui a um espaço de tempo ‘x’? Acho necessário citar os grandes ‘*bureaux*’ de pesquisa mundial, como a WGSN, como a *Usefashion* que virou *Start*, como a BOX1824, que são casas de pesquisa que buscam esses desejos, e aí a gente traduz esses desejos em algo tangível, que é o produto de moda.

Eu: Você fala sobre essa tradução de consumo, mas já que antes falou de maneira tão afetuosa a atividade artística: você acha espaço para essa sua produção de moda te representar artisticamente, também?

Cinthia: Sim! Com certeza, me compreendo como artista e educadora, e é nesse âmbito que eu transito, tudo que está ligado à minha propriedade intelectual e minhas criações, estão ligadas as minhas representações artísticas. Se a gente não tiver essa

conexão com o ‘artístico’, a gente perde enquanto estilista, enquanto integrante da comunidade artística. Claro que temos contas a pagar...

Eu: Vida na cidade, ‘né’?

Cinthia: Exato, mas também precisamos entender que outras camadas se fazem necessárias. É nesse lugar artístico e poético que viramos produto de consumo, tem que ter esses espaços.

Eu: Há quanto existe a AZ Marias?

Cinthia: A gente existe desde 2015, esse ano a gente vai completar 8 anos.

Eu: Qual a sua função na produção de peças, na AZ Marias.

Cinthia: Eu sou diretora criativa, penso panoramicamente tudo que se relaciona a AZ Marias como empresa, penso o desfile: as peças, a música, o casting, o brinde, a projeção no telão, a iluminação, a lista dos convidados, a produção desses produtos depois e a distribuição deles. E, eventualmente, alguma dessas coisas eu também faço. Minha função na marca é chegar cedo e sair tarde (risos).

Eu: Entendi! Por falar nessa sua atividade para esse desfile, eu estive lá, e vi os últimos dois pelo portal do SPFW, eu acompanhei algumas participações de outras marcas brasileiras e o que eu consigo ver de diferencial na sua é essa vontade de usar o desfile como um evento expressivo em várias camadas. Você citou agora a preocupação com trilha sonora, e nesse último houve uma apresentação de poesia Slam, ou seja, existiam ali reivindicações políticas nas roupas e no evento em si. O que eu gostaria de saber é, por ser um jeito de pensar o evento que se destaca entre as apresentações de outras marcas, como foi a entrada AZ Marias no circuito do SPFW, e como foi a recepção de todas essas ‘ousadas’, digamos assim, pela organização do desfile?

Cinthia: Nós entramos no SPFW, graças ao projeto ‘Sankofa’⁸⁴, que é uma reivindicação social, tanto do núcleo social da moda, dos modelos que criaram o movimento Pretos na moda. Que é uma reivindicação partindo de falas racistas e gordofóbicas de uma estilista brasileira em específico. Então alguns modelos se organizaram para não desfilarem para ela, e cobraram para que no mínimo 50% do casting do evento fosse reacionalizado, para indivíduos pretos e indígenas. Depois a Pretos na Moda se junta a VAMo (Vetor Afro-indígena na Moda), que é uma entidade que se propõe a pensar a atividade destas pessoas dentro do mercado de moda, e essa junção cria esse

⁸⁴ “Fundado há um ano em parceria com o SPFW, o projeto idealizado pelo movimento Pretos na Moda e pela startup de inovação social VAMO (Vetor Afro-Indígena na Moda) tem como objetivo trazer mais inclusão à semana de moda brasileira” (Vogue, 2022).

projeto. O que foi necessário para que o evento continuasse a ter relevância, se compararmos os desfiles antes do Sankofa, durante e após o projeto, é possível ver hoje uma movimentação criativa muito mais inquietante, com propostas bem mais interessantes.

Eu: Vocês entraram no primeiro ano de reivindicação?

Cinthia: Sim, o projeto existiu para entregar oito estilistas para o SPFW em três edições, o projeto já acabou, mas depois disso as marcas continuaram de forma independente dentro da plataforma. Então, no nosso último desfile, que é esse que você estava presente, foi o primeiro sem o ‘guarda-chuva’ do Sankofa, então esse foi o primeiro cem por cento autônomo da marca, é notável também as diferenças porque a gente conseguiu imprimir mais a nossa identidade enquanto marca. Que são as minhas inclinações enquanto pessoa-artista, eu sou uma pessoa do slam, eu sou uma pessoa periférica, do *Hiphop*, então todos esses elementos, todos esses signos estavam presentes para o cerne da marca, ela se apoia nesse pilar de discurso que fala sobre sustentabilidade, que fala sobre o incômodo de pessoas reais e de coisas cotidianas.

Então esse foi o resultado do imagético que se criou para o ‘Florescer’, que é uma provocação explícita, como esse é um trabalho acadêmico que posso ser mais dura nas minhas palavras...

Eu: Por favor.

Cinthia: Ele é uma crítica à plataforma, é uma crítica aos patrocinadores, é uma crítica aos veículos de comunicação da moda, já que a gente faz coisas fantásticas, e sempre tentam nos limitar, nos fechar, nos colocar em um lugar onde não necessariamente a gente precisa estar o tempo todo. Eu não quero ser uma criativa que só fala sobre racismo, eu quero falar sobre moda, que é o que eu faço, moda. Por acaso eu sou uma mulher negra. Que é o que fala esse desfile, juntamente às questões ambientais que envolvem a moda.

Eu: A próxima pergunta seria justamente se a plataforma te representa enquanto pessoa criativa.

Cinthia: A plataforma não me representa! Na verdade, acho que é o contrário, nós como criativos é que representamos essa plataforma. É a partir do nosso trabalho que ela ganha visibilidade. É a partir disso que ela cria esse arcabouço, muito baseado em uma falsa ideia de equidade racial. Quando a gente sabe que as cotas de patrocínio para cada marca são muito voláteis, não são igualitárias, e a gente ainda tem dentro do *lineup* marcas que não fazem mais sentido estarem ali, por conta de todos esses problemas que já citei,

declarações racistas e gordofóbicas. Teve um episódio com a Lab Fantasma que um dos donos da marca foi impedido de entrar no desfile. A gente “tá” falando dessa plataforma, que não quer dialogar com esse público. Eu represento uma ameaça para o público que está lá, então é por isso que eu preciso estar lá. Para que outras pessoas venham e se sintam inspiradas a criar outros desfiles a partir do meu. Claro que existem marcas que falam mais abertamente sobre isso, como a minha, e vão existir outras que vão comentar o assunto mais subjetivamente, cada criador tem a sua particularidade, e cada um enxerga o mundo de uma forma.

Eu: Uma pergunta que me veio agora, você acha que o público que estava lá para assistir o seu desfile, e as outras apresentações, converge com o público que você almeja em seu site e com toda aquela escala produtiva que você caracterizou antes?

Cinthia: Sim e não. Eu realmente acredito que as pessoas podem mudar, mas não porque eu tenho exemplos de pessoas que não querem mudar. É muito mais fácil... Um exemplo prático, a gente tem uma jaqueta que custa R\$499,99 sem contar o frete, algumas pessoas do mercado que vão a meus desfiles, como uma editora da Vogue. Essa pessoa vai ao meu desfile e prefere comprar uma jaqueta da Balenciaga de R\$17.000,00 do que comprar uma minha. Não que ela não veja valor na minha marca, ou na minha produção, ela estava presente no desfile, afinal. Mas ela prefere colocar o dinheiro dela em outro lugar, na minha percepção é reflexo do racismo estrutural, onde não se vê valor na produção, seja ela qual for, de pessoas pretas. A gente tem vendas muito intimistas para o nível de exposição que temos, mas compreendo que talvez o nosso lugar no mercado seja esse. Vamos ser uma marca pequena, que coopera com outras empresas pequenas, e o valor agregado se dá nessas frentes.

Eu: É uma tentativa de invisibilizar mesmo, ‘né’? Mesmo que não seja proposital, ainda há uma pressão desse referencial de moda e elegância europeu, perante a...

Cinthia: Para mim é proposital, sim. Se você se predispõe a abrir uma plataforma para que ela receba novos criadores, abrir canais de veiculação, Vogue, Elle, Bazar, e não consumir esses criadores, você está dizendo alguma coisa. O problema é declarar uma coisa nesses veículos e fazer o oposto.

Eu: Agora, eu observo as fotos que tirei enquanto converso com você, e me deu vontade de te ouvir comentando sobre a escolha de materiais em algumas peças específicas. Eu vejo que vocês escolheram usar alguns retalhos de material sintético em algumas combinações de tecido, e eu quero pedir que você comente a escolha de cores, também, por favor.

Cinthia: Vou começar pelas cores, a gente quando decidiu fazer essa série de desfiles, que são cinco, e esse foi o primeiro, queríamos falar sobre elementos naturais. Começamos pelo elemento terra, aí escolhemos as cores que remetem ao solo e ao planeta. Então escolhemos os ocre, marrons, azuis e verdes. Foi a palheta que nós escolhemos para representar esse florescer.

Agora, a aplicação dos materiais sintéticos aconteceu porque tomamos conhecimento de uma empresa que faliu, durante a pandemia, e eles tinham muitos retalhos de tricô em poliéster, além do algodão. Então recebemos essa doação, e criamos essas peças com os retalhos, esse não descarte faz parte do nosso processo criativo, é um posicionamento como marca.

Eu: Percebi que na sua seleção de modelos para esse último desfile existe uma variedade de perfil corporal, digamos assim. Eu gostaria de saber como esses modelos chegam até você, e qual foi o critério de escolha para a participação do evento.

Cinthia: Alguns dos critérios dentro da AZ Marias para a seleção são: precisam ser pessoas que não estão inseridas no circuito de moda, que nunca participaram do SPFW. O segundo critério é que trabalhamos com ponto específico de silhueta, a partir do tamanho “46”.

Essas pessoas chegam até a gente através de agências de modelos. Então, em todo começo de temporada, eu entro em contato e procuro por pessoas que reúnam essas características em uma variedade étnica, para que possamos garantir o acesso de pessoas minorizadas ao evento, modelando.

Eu: Existe um padrão de corpo que a AZ Marias busca combater?

Cinthia: Não, existe um padrão de corpo dentro do sistema da moda em si, isso existe. Que são esses corpos mais longilíneos, mais magros, o que é muito alicerçado na visão eurocêntrica da moda. Que corpo assimilado como ‘belo’ é assim. Mas esse ‘corpo belo’ é posto como muito ‘natural’ ou ‘normal’, colocado como um corpo comum de se encontrar na rua. Como eu ando na rua, eu encontro essas mulheres, como as que estão no desfile que você assistiu, não encontro um padrão de corpo europeu porque não é esse o padrão do corpo das pessoas que me cerca.

Então a gente busca entregar para a comunidade da moda esses novos modelos, mostrando que eles são tão belos, tão competentes, tão incríveis como qualquer outro. Não é porque esses corpos são “*curve*”, eu não gosto dessa nomenclatura, mas é a que o mercado usa, que elas são menos bonitas ou que devem ganhar menos. Não é desse lugar que a gente opera, a gente prefere valorizar, na verdade, eu endeuo essas mulheres,

porque são com essas mulheres que eu pareço. Se existe um possível padrão, acho que é esse, muito a partir do meu corpo.

Eu: Faz sentido! Lembro da primeira vez que a gente conversou, na semana passada, você me disse sobre a diferença da sua intenção em criar roupas para pessoas reais e, em figurinos, criar roupas para pessoas imaginadas. Depois dessa descrição do corpo de modelos da AZ Marias, me deu vontade de perguntar se essa seleção não é uma preocupação com o público real que vai consumir as roupas depois de lançadas.

Cinthia: É o público real! Porque é esse o público que faz a minha empresa vender, para além dos nossos discursos de militância, contra a gordofobia e o racismo, que são consideradas nas criações, as pessoas precisam comprar a roupa, e quem compra a roupa da AZ Marias são essas mulheres. Então não é um figurino que forma a indumentária de uma pessoa que não existe. Então essa pessoa que existe vê o desfile, e pode pensar “esse corpo parece com o meu” e isso é um motivador para compra, sim.

Eu: Observando de novo as fotos que eu registrei, eu vi que o público presente no evento, compunha um padrão de frequentadores de ‘eventos de elite’. Eu queria refazer uma pergunta do outro encontro, você acha que as pessoas que assistiram o desfile de alguma forma se conectam com o time de modelos ou com o público almejado pelas criações da AZ Marias?

Cinthia: É, essa é uma questão difícil. Quando falamos sobre o público de eventos de moda, em um panorama geral, estamos falando sobre *influencers*; patrocinadores, que fornecem tecidos e maquiagem; e a mídia especializada, Vogue, Elle, revistas de moda, portais de moda. Essas são as composições das principais salas de desfile aqui no Brasil. Na AZ Marias, a gente tem a preocupação de inserir outras pessoas nesses espaços. Por isso que você estava lá, por isso que o Waldney estava lá, por isso que a Maynara estava lá, porque além de serem meus amigos, são pessoas que eu não vejo frequentando esses lugares. Temos uma cota de ingressos que vai para a imprensa especializada, sim. E tem a lista maior, que eu e a equipe fazemos juntos de forma coletiva, então basicamente a gente vai selecionando as pessoas, e por isso nos desfiles da AZ Marias temos uma galera mais diversa.

Não, no geral, o público que vê nosso desfile não é o público que nos consome, ele é um público que muito mais visa a exposição do desfile em si do que se assemelha com as nossas causas, mas é um público importante. A gente faz, mesmo que ‘de formiguinha’, chamamos outras pessoas que não estão nesses lugares sempre, liberando sempre uma cota de ingressos para os meus estudantes, nas duas instituições em que dou

aula, do SENAC e da São Paulo Escola de Dança, alguns clientes se fizeram presentes, também, nas últimas quatro edições, então a gente coloca o consumidor nessa posição, de acesso.

Eu sempre reservo uma parte para os meus amigos, porque eu acho que para além de ser uma marca a AZ Marias é uma força coletiva, cada amigo meu interferiu em algo nela, então nada mais justo que eles estejam junto a mim nesse momento, para celebrar a ocupação desse espaço que sempre foi muito negado, e ainda é. Mas de modo geral as pessoas que assistem o meu desfile não são aquelas que consomem a minha roupa, e isso é muito notável depois que se faz um paralelo com as clipagens dos meus desfiles, como a mídia os enxerga. Já que a mídia não se vê, já que ela enxerga questões raciais e de gênero como pautas, como tema, não como vivências que precisam ser discutidas em sociedade, toma alguma relevância sazonalmente.

Por exemplo, em novembro (mês da consciência negra), sempre alguém me procura para falar sobre a história de superação de uma mulher negra e “blablabla”, essas pessoas não vão no meu desfile pra dizer o quão profundo são as coisas tratadas ali. Aí a gente pega a lista das...

Eu: Consegue a matéria e ponto, né?

Cinthia: É, exatamente, aí a gente pega a lista das marcas que são apontadas como diversas, não parecem ser diversas, de fato. Parece que no momento da seleção eles falam, preciso de uma modelo gorda, eu vou ligar para aquela atriz, para aquela *influencer*. Eu estou falando essa frase assim, porque esse é o relato que os *bookers* me fazem, quando eu ligo para eles pedindo: queremos modelos *curve* e *plus size*, eles comentam que gostam de trabalhar conosco porque somos uma entre as poucas marcas que não ligam pedindo uma ‘cota’ de gente preta, ‘cota’ de gente indígena ou ‘cota’ de gente gorda, nós pedimos modelos.

Eu: E a pluralidade aparece nessa não-seleção. Eu não sabia dos bastidores...

Cinthia: No próximo você vai nos bastidores, pronto!

(risadas)

Eu: Mas eu já tinha absorvido parte dessas mensagens, deu para ver que o discurso ataca, até mesmo verbalmente, essa estrutura conservadora da moda, e o que me levantou outras dúvidas, que fazem parte dos bastidores, ainda, é como essa estrutura se defende?

Cinthia: Nós somos. Como “nós” eu digo a AZ Marias, e as outras marcas que entraram como a iniciativa do coletivo *sankofa*, que se propõem a fazer criações de cunho racial. Nós somos o vírus, e o sistema tem seus anticorpos. Tenta nos repelir, nos colocar

para fora, seja por questões financeiras, tirando nosso acesso, ou em situações específicas, por exemplo, no último desfile a fala da Mille foi cortada do vídeo registro do site. E não disponibilizaram um microfone para que ela pudesse falar, mesmo que eu tenha especificado como parte da estrutura necessária para o desfile previamente e tenha feito o ensaio dos modelos antes da apresentação com o microfone, momentos antes da apresentação não o disponibilizaram. Isso fala muito, é um exemplo mais recente(...)

Eu: Sim, parece um posicionamento.

Cinthia: (...) de como a plataforma se defende, e como fazem esforços para me tirar daquele lugar. Nós já tínhamos nos preparado, a gente conversou e se emocionou, ele me disse “amiga, só podia ser você para ver potência no meu trabalho a esse nível, e me colocar de volta a um lugar de destaque no evento que me escorraçou”, quando a Milena fez o desfile dela, onde ela questionou a plataforma, a organização do evento ficou muda. Isso é um silenciamento, uma exclusão daquele profissional, ela saiu e o SPFW não fez nenhuma força para que ela ficasse. A plataforma se defende e se protege, é o pacto da branquitude. Quando eu me propus a criar a AZ Marias eu sabia que era para isso que ela servia, mas ao mesmo tempo é muito duro, mas eu não arredo o pé.

Eu: Você citou alguns desdobramentos do ato dessa poetisa, e o que eu fiquei pensando muito sobre o seu desfile, é que essa separação entre arte e moda, e no evento você parece tentar alinhar, apagar essa fronteira que divide essas duas forças. Então eu gostaria de saber, como o número de dança que abriu o desfile, a poesia Slam entre outros tipos de manifestação, como você coloca o desfile entre performance artística e ‘primeira ação de vendas’? Digamos assim.

Cinthia: ‘Pra’ mim, na verdade o desfile é um tipo de performance, é uma espetacularização do ato de consumir roupas. Então o que eu faço com o desfile, é tentar trazer todos os ambientes e momentos que aquela roupa vai estar inserida. Claro que a gente pode aplicar esse espetáculo em várias camadas, ‘tem’ marca que trouxe uma banda para tocar a música durante a apresentação, ‘tem’ marca que expôs um robô criando a roupa ao vivo, depende muito do que o estilista criador deseja. Eu por exemplo, desejo essas junções desses movimentos periféricos de ruas, porque eu sou uma mulher periférica, e da rua. Então o meu letramento social vai se dar a partir desse recorte da sociedade a qual eu pertencço, então no desfile não vai estar qualquer poesia, vai estar o Slam. O número de dança vai ter o tempero dos lugares onde eu circulo, isso cria uma imagem que extrapola o desfile em si. Estamos levando o ordinário para o lugar de destaque, transformando-o em extraordinário.

Eu: Por fim, algo que pareceu muito cômodo a minha pesquisa, eu queria perguntar sobre uma peça de roupa específica. Que é uma saia.

Cinthia: Sm, eu imaginei (risos). Quando eu fui desenhar essa coleção, eu busquei traduzir alguns desdobramentos sociais. O que são esses ‘floresceres’, a gente pode comparar ao Flávio, mas eu fui mais influenciada pela diáspora africana. Em muitos países da África, como Gana e Etiópia, a saia é uma parte da indumentária masculina e feminina. Ela não é um marcador social que performa feminilidade. Então eu pensei nessa peça para vestir um homem comum, muito com essa preocupação de que os corpos precisam ser livres. Pensar em até que ponto a calça é um limitador do corpo masculino, e que tipo de performance de ‘masculino’ se dá quando se tira o marcador social ‘calça’ e inclui o marcador social ‘saia’. Então esse homem precisa ‘requebrar’ para ser associado ao feminino ou tem que andar ‘duro’ para reforçar o aspecto masculino. Pedi para o modelo que vestiu a saia andasse como ele anda normalmente, não queria que ele performasse nenhum padrão porque esses padrões não dão conta. Isso é muito mais importante, porque a roupa em si não é mais o resumo dos significados do que são esses papéis sociais, porque a roupa sozinha não dá mais conta.

Então eu fiquei muito feliz de fazer essa roupa, eu já tenho algumas encomendas dela, inclusive. Todos ficaram bem felizes com essa possibilidade, porque é muito mais fácil ver na passarela uma marca que usa uma saia, mas parece referenciar o kilt, que é uma indumentária de um povo que não é o nosso, e que é usado para performar uma masculinidade apesar do signo feminino. No nosso caso, não.

Eu: Por fim, eu gostaria que você me apontasse referências criativas de moda que guiaram essas últimas criações da AZ Marias.

Cinthia: Tem que ser de moda?

Eu: Não.

Cinthia: Essas últimas que a gente entregou para o SPFW, nós alicerçamos não em artistas exclusivamente, nós analisamos movimentos artísticos de caráter distintos entre si, o *Hiphop* dos anos 1990, o afrofuturismo do Sun Ra, entre outros.

Eu: Uma última pergunta, mais provocativa. Quem é o homem tropical do futuro, para você?

Cinthia: ‘Uau’! O homem tropical do futuro para mim é uma pessoa que vai romper muitas barreiras, principalmente sobre ‘gênero’, então eu nem sei se ele vai se considerar um homem com esse arcabouço social que a palavra homem carrega. E ele necessariamente é uma pessoa provocativa, e essa provocação vai se desdobrar em tudo,

da roupa que ele usa, o corte de cabelo, pessoas que conversa, ele é uma pessoa provocativa.

Então esse ser tropical do futuro é alicerçado da provocação e na diversão, ela é uma pessoa que hoje ainda é jovem, deve ter uns 12 ou 13 anos, eu falo sobre o que ele virá a ser. Então quando a gente conversar daqui a dez anos, vamos ver o que virou esse homem. Porque ele precisa dessa construção, desses novos pais, dessas novas formas de experimentar paternidade e maternidade, novas formas de saberes.

Falo desse processo lembrando muito da Maria, minha filha, uma criança de 4 anos, hoje. Para que ela tenha uma construção social, racial, que eu demorei para ter, apesar de vir de uma família preta, de retintos, engajada nos temas que envolvem isso. Ela já vem com outras referências, por causa da nossa provocação, que querem discutir o mundo com mais liberdade. Acredito que essa conversa seja o ponto de mudança.

Figura 54 - Encerramento de desfile "Florescer".



Legenda: Cinthia Faustino cruzando a passarela de seu desfile com sua mãe e filha.

Fonte: O autor, 2022.

4. AS PESSOAS, OS SONHOS E O FUTURO

Durante uma aula do programa do PPDESDI, da disciplina “Design para um mundo em colapso”, a professora Zoy Anastassakis me fez uma pergunta direta: “para que você está fazendo esta pesquisa?” Os objetivos de uma dissertação geralmente são sinalizados na introdução do conteúdo, e eu que já havia passado da metade do curso, respondi que o propósito desta composição seria pensar juntamente com outras pessoas para obter uma ideia mais sensível do que poderia ser o “Homem tropical do futuro”. A resposta me pareceu incompleta desde o momento que a formulei.

A verdade é que até agora, observando esses textos que escrevi, me sinto incapaz de respondê-la. Neste capítulo que planejei estruturar com conclusões diversas, sobre criações de moda contra hegemônicas, inserida na ‘Ilíada’ composta pela resistência das classes dominantes perante as investidas das classes dominadas, irei primeiro relatar a causa desta minha presente sensação.

Tentando especular alguma motivação sincera, ou ao menos alguma serventia para “O homem tropical do futuro: uma leitura a partir de ‘Experiência nº 3’”, cheguei a algumas hipóteses. Primeiro devo confessar que criar uma narrativa que informa sobre a falsa sensação de totalidade, imposta pelos regentes do sistema capitalista local e, trazer pontos de vista complexos de pessoas colocadas ao largo deste, de modo a formalizá-lo em um documento, e inseri-lo em um banco de dados de uma grande instituição de ensino, foi uma expectativa que me agradou durante toda a composição de minha dissertação. Através de “Experiência nº3”, exemplificar como os privilegiados da concentração do capital intelectual e financeiro brasileiros, conseguem instrumentalizar o modelar a ‘realidade’ da forma que mais lhe parecer confortável, entre todos os habitantes do país.

Porém, esta vaidosa ambição, para mim, não se mostra capaz de responder aquela sequência de sete palavras: “para que você está fazendo esta pesquisa?”

Estaria eu falando sobre o ‘real’ coberto pela ‘realidade’ que cerca o todo que conheço do tema, ou apenas reivindicando o caráter sublime das forças que simpatizo? Essa minha reivindicação não estaria curvada aos parâmetros denunciados em toda a dissertação, observando meus esforços em decodificar minhas impressões particulares em uma linguagem culta, e prevendo quem teria acesso ao banco de dados de uma tradicional universidade no Brasil de 2023? Provavelmente.

A perspectiva sobre Universo em que me apoio, sendo um todo composto por todos os corpos e seus respectivos movimentos, guiados muitas vezes por demandas subjetivas, não me permitem ignorar, ao ler as prospecções de futuro inseridas em peças de roupa, as consequências concretas da criação destes objetos, as suas contribuições tangíveis para o mundo.

Os números veiculados na EBC (Empresa Brasil de Comunicação) apontam que os ‘corpos têxteis’ confirmam a indústria da moda como a segunda mais poluente do planeta. Os dados provenientes da Global Fashion Agenda, mostram que mais de 92 milhões de toneladas de resíduos têxteis foram descartados em anos recentes, em 2018, segundo esta organização que afirma não ter fins lucrativos, o segmento gerou 1,8 bilhões de toneladas de materiais responsáveis por emitir gases para o efeito estufa (GEE), equivalente a 4% do total global. E a projeção é de um avanço de 60% ou mais de toneladas nos próximos anos.

A leitura sobre a relação de oferta e demanda, conclui que a valorização da moda tradicional europeia, a partir da ‘aura genial’ dos líderes das grandes *maisons* que ainda impregnam cada peça que leva seus respectivos nomes, somada a escassez de sua produção, justifica o preço exorbitante de suas mercadorias praticados em suas lojas. Dessa ótica, a superprodução de vestuário que mantém suas criações influenciadas, muitas vezes, por silhuetas propostas por grandes grifes, estaria ampliando as possibilidades de acesso a este referencial de elegância, que assedia a todos que por eles são impactados, mesmo que indiretamente. As consequências climáticas desta movimentação mercadológica provam que a satisfação proveniente desse novo alcance se torna diminuto perante seus ataques às condições naturais para a vida humana.

Figura 55- "Vista o futuro".



Legenda: Banner do site da marca Aramis, convida os visitantes a ‘vestir o futuro’ através de seus produtos.

Fonte: Aramis, acessado em junho de 2023. Disponível em:

<https://www.aramis.com.br/global-project>

O que inclusive, torna possível especular sobre a popularização de modelos de roupas impermeáveis utilitárias, como capas de chuva dobráveis, preparadas para virarem bolsas compactas, jaquetas aerodinâmicas, entre outros artefatos, como propostas que tentam suprir demandas requisitadas por intempéries climáticas que não existiriam sem a filosofia de produção em que seus fabricantes se apoiam. Além, é claro, do estratégico uso de matéria-prima adquirida através da exploração de petróleo, o que é basicamente o que mais largamente contribui para o quadro.

Apesar dos preços menos elevados, a constituição dessas grandes empresas, invariavelmente formam concentrações financeiras colossais, a colocar populações inteiras e suas respectivas reivindicações à periferia destas. O que me engatilha a seguinte reflexão, ainda que ignoremos as avarias diversas provocadas por estas instituições no planeta, se isso for possível, a obtenção de produtos provenientes de nenhuma destas grandes marcas, tendo eles qualquer formato, é capaz de inserir pessoas em espaços mais confortáveis socialmente, na verdade contribui para que o oposto aconteça.

À sombra da teoria da luta de classes, marcas menores, com discursos e produções preocupadas com as suas contribuições com esta parte do ‘universo’, lutam para se colocarem nos ambientes de competitividade, ocupados majoritariamente pelas classes dominantes, e mesmo que consigam levar imagetivamente as adaptações do formato sugerido como ‘belo’ a métrica elitista da moda, se vêm aprisionadas nas compensações de preço de suas escassas mercadorias, ainda que guiadas por outros vieses dos que apontam as marcas de alta-costura, se submetem a encruzilhada da oferta e da demanda; são impostas a práticas comerciais que muitas vezes as afastam do público que representam, para que sobrevivam.

Uma das alternativas que se destacou perante a popularização destas preocupações foi chamada de moda ‘*upcycling*’, que consiste na utilização de roupas já produzidas para criação de novos modelos. O que parece uma postura digna de ser levada em consideração como alternativa, mas parece insuficiente perante todo o investimento financeiro dos líderes do mercado voltados a publicidade, e seus discursos que ligam um possível suprimento da inquietação rotineira dos dias de hoje a aquisição de produtos, como um acesso ao ‘novo’, ao ‘mais preparado tecnologicamente’.

Figura 56 - Vestido "Tax the rich" no MetGala.



Legenda: Alexandria Ocasio Cortez vestindo-se de um protesto a favor do ajuste da cobrança dos impostos aos mais ricos.

Fonte: Ndtv. Acessado em fevereiro de 2023. Disponível em:

<https://www.ndtv.com/feature/us-congresswoman-alexandria-ocasio-cortez-under-investigation-for-tax-the-rich-met-gala-dress->

Sob esse aspecto, o vestido da congressista estadunidense Alexandria Ocasio Cortez, no Metgala⁸⁵ em 2021, não representaria um discurso profundo suficiente para ilustrar sua crítica, nem se Aurora James o tivesse confeccionado a partir de outros vestidos descartados. Esta imagem, quando submetida ao fluxo de informações caótico das redes sociais, propiciou um meme, que depois também foi alterado, e submetido a interpretações diversas conforme seu compartilhamento massificado.

De acordo com Fischer, o capitalismo capturou o público de tal forma que a ideia a ideia de anti-capitalismo não mais atua como antítese ao capitalismo. Ao contrário, o anti-capitalismo atua como forma de reforçar o capitalismo. Isso é feito por meio da mídia que busca oferecer meios seguros de consumir ideias anticapitalistas sem realmente desafiar o sistema. A falta de alternativas coerentes como apresentado pelas lentes do Realismo Capitalista induz vários movimentos anti-capitalistas a deixar de visar o fim do capitalismo, e no lugar mitigar seus piores efeitos, muitas vezes por meio de atividades individuais baseadas no consumo. (WIKIPEDIA, 2023)

⁸⁵ Evento anual realizado pelo *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York, para arrecadação de fundos para a própria instituição. Lá, personalidades midiáticas exibem trajes alegóricos que ganham popularidade mundial através da cobertura de grandes veículos da imprensa.

A imagem do protesto feito em 2021, chegou até mim em muitos formatos, efeito próprio da criação compartilhada propiciada por redes sociais, em um deles ela estava coberta pelo bloco de texto que compõe a citação acima. Ao procurar saber do que se tratava a citação, descobri que era um recorte de uma descrição da Wikipedia sobre o livro *Realismo Capitalista* de 2009, de Mark Fisher. A desconfiança natural que esse site de informação compartilhada transmite me fez pesquisar sobre o livro em outras fontes⁸⁶.

Quando acessei o conteúdo escaneado integral da publicação, o seu subtítulo: “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”, bem como quase todo o conteúdo que a compõe confirmou a impressão que fundou minha incerteza a respeito de possíveis respostas ao questionamento que abre este capítulo. Confirmei nas páginas que corriam pela tela em que vejo estas frases se ‘materializarem’ o autodiagnóstico que havia feito previamente, meu desconforto era fruto da sensação desmobilizante de totalidade do mercado em sua forma contemporânea, e sua inserção em todas as modalidades de expressão humana.

E, esse quadro psicológico, posto perante os dados disponibilizados pela *Global Fashion Agenda*, pelos argumentos de Fisher, e os apontamentos de Krenak (2020) com sua impossibilidade de cindir ‘homem’ e ‘mundo’, me fez questionar inclusive se a dita ‘tomada dos meios de produção’ não seria capaz de resolver apenas parte do problema. Duvidei que uma nova prospecção de futuro, apoiada em um novo plano de produção industrial, seria o suficiente para salvar-nos das consequências de nossas demandas subjetivas viciadas.

A tentativa sincera de responder à pergunta direta a mim feita pela professora, via videoconferência de uma aula de mestrado, me despertou uma série de muitas outras cujas respostas não passam de suposições. Diante o questionamento que até então eu não havia nem compreendido o enunciado em sua totalidade, e essa sensação de ‘não há o que fazer’, voltei a ficha de projeto que me fez propor esta pesquisa a uma escola de design.

A sociedade atual aparece como pós-ideológica: a ideologia dominante é a do cinismo; as pessoas não mais acreditam em uma verdade ideológica; não levam mais as proposições ideológicas a sério. O nível fundamental da ideologia, no entanto, não é o de uma ilusão que mascara o real estado de coisas, mas aquele de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa realidade enquanto tal. E nesse nível, estamos claramente bem longe de uma sociedade pós-ideológica. O distanciamento cínico é só uma maneira... de fechar os olhos

⁸⁶ Esta publicação me foi indicada primeiro por um historiador chamado Ian Neves, em um vídeo postado no Youtube no dia 11 de outubro de 2021.

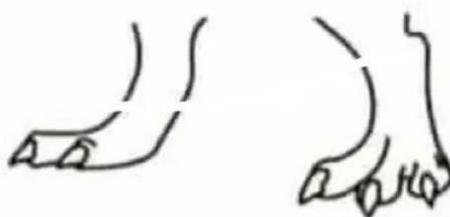
História pública: <https://www.youtube.com/watch?v=f62SRvGCPQo>

para o poder estrutural da fantasia ideológica: mesmo quando não levamos as coisas a sério, mesmo quando mantemos um distanciamento irônico, nós as continuamos fazendo. (1989 apud FISHER; SLAVOJ, 2009, p. 26)

A promessa de aliviar os desconfortos provenientes da relação entre os homens, e a relação desses homens com o mundo, por meio de uma invenção de um traje utilitário, pareceu-me muito mais útil pelo tom cínico peculiar das propostas de Flávio de Carvalho, na mais simpática das leituras possíveis. E, para me livrar da sensação de estar fazendo em 2023 para as dissertações de mestrado, o que o “Revolucionário romântico” fez para as vestimentas masculinas brasileiras em 1956, recorri a outro meme.

Figura 57 - "Temine este desenho".

Finish this drawing

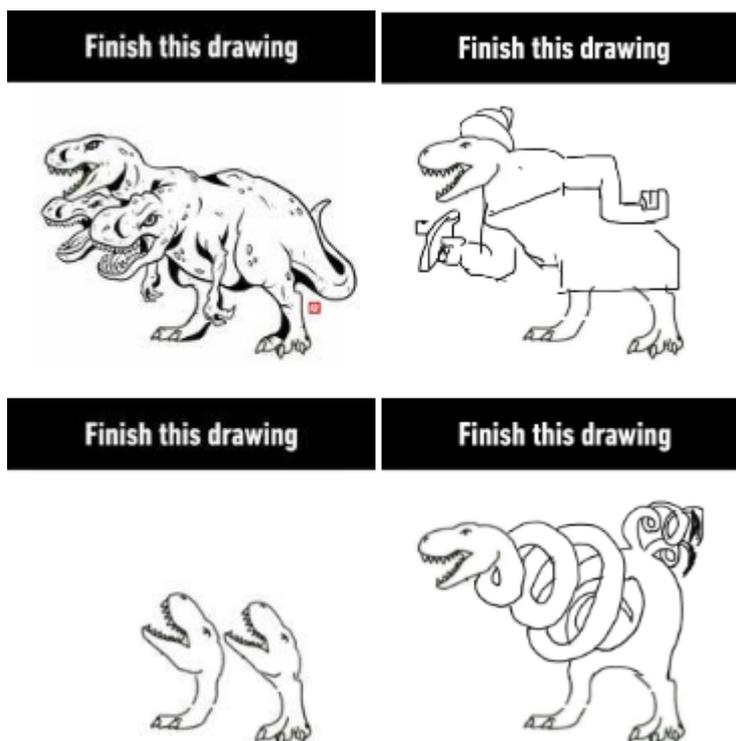


Legenda: Dinâmica pensada para a interface do facebook em que se desafia outros usuários a completarem o desenho do T-rex.

Fonte: 9GAG, disponível em:

<https://www.facebook.com/9gag/photos/a.109041001839/10161578218356840/?type=3>

Figura 58 - Propostas de desenho feitas nos comentários do *post*.



Legenda: As várias possibilidades de desenhos colhidas entre os comentários do *post* no Facebook.

Fonte: 9GAG, disponível em:

<https://www.facebook.com/9gag/photos/a.109041001839/10161578218356840/?type=3>

Na época em que fui impactado por este modo expandido de pensar uma postagem, eu era requisitado para a produção de uniformes de pequenas marcas. Havia reservado o meme em uma pasta do meu computador, com fim de usá-lo como um método criativo compartilhado. O objetivo inicial seria distribuir fichas à equipe de funcionários, com sinalização para ‘pés’, ‘mãos’ e ‘cabeça’, e pedi-os para que completassem o desenho com uniformes ideais para cada um. A partir das possibilidades de produção, e dos detalhes convergentes entre as fichas, poderia basear uma proposta conectada às necessidades expressadas de forma mais assertiva, e com maior ligação às demandas práticas sinalizadas pelos trabalhadores. A recorrência da requisição de t-shirts simples, geralmente nas primeiras reuniões com os proprietários dessas marcas, nunca permitiu de fato que esta dinâmica fosse experimentada.

Hoje percebo que a contribuição mais preciosa que aquele *post* da 9Gag poderia ter me trazido, estava em sua própria provocação.

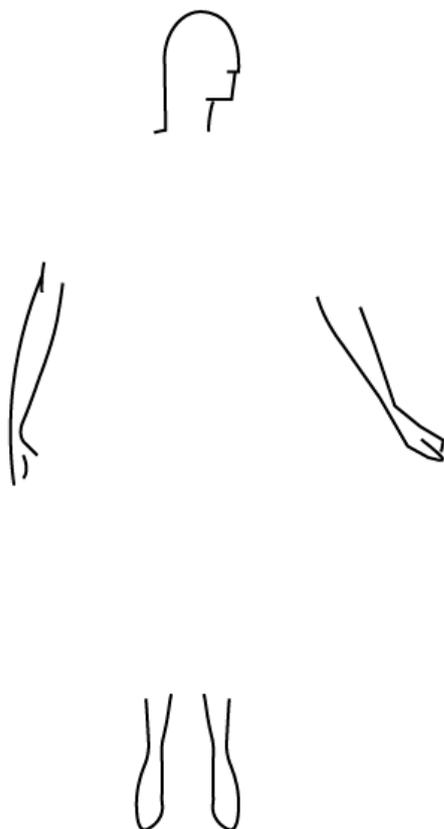
Pensando sobre o meu objetivo inicial, de documentar uma ideia diversa sobre o que seria “O homem tropical do futuro”, percebi que a sensação de incompletude desses esforços não residia apenas na composição de supostos “homens tropicais”, pelo “arcabouço de expectativas que a palavra ‘homem’ carrega” (FAUSTINO FÉLIX, 2023),

mas também por esse meu apego inconsciente a produção de um ‘futuro’, que poluía quase todas as minhas tentativas de materializar esse objetivo inicial.

A ação de, exclusivamente se imaginar habitando um lugar que ainda não se conhece, a partir das possibilidades propostas como ‘realidade’, talvez seja a causa do desapego a parte do mundo que se está, de forma pessimista ou esperançosa, esta atividade me parece cercear muito as possibilidades de materialização dos ‘sonhos’ que guiam os discursos criativos. Os sonhos, mesmo que muito afetados por esta ‘realidade’ ainda apresentam em sua constituição algo que, ao menos, pode anteceder-la. Ou, algo que por ela escape.

Figura 59 - “Como é a roupa dos seus sonhos?”.

COMO É A ROUPA DOS SEUS SONHOS?



Legenda: Ficha baseada em projeto de Flávio de Carvalho que convida para criação expandida de modelos de roupas.

Fonte: O autor, 2022.

A figura usa como base o projeto de Flávio de Carvalho, que por sua vez, pareceu criar a partir de uma caricatura de seu próprio corpo aos 57 anos. O enunciado, se apresentado a residentes de regiões tropicais, tenta libertar as pessoas imaginadas dessa escala de futuro que as matérias jornalísticas de 1956 se apegaram para apontar em “Experiência nº 3” alguma perspectiva de seriedade, chamando o *new look* flaviano de “A nova moda para o novo homem”. Acredito que o enunciado que criei, por expandir a requisição de um ‘homem’ e libertá-lo da necessidade de habitar um futuro, aumentam as possibilidades de resultado para as roupas que poderiam se materializar a partir dessa provocação.

Trazer roupas, sem a intenção de inventá-las, isto é, sem ter que confeccioná-las, liberando sua constituição dos registros fotográficos, e da própria completude fixa de um objeto materializado, geraria a adaptação que antes intuí ser uma possível contribuição de minha leitura “através de ‘Experiência nº 3’”. Ao mesmo tempo, impregnar estas propostas de gestos diversos, moldados por técnicas conscientes, ou não, de desenho não compromissadas a composição de um futuro, seria útil para um melhor mapeamento da parte do universo que se deseja analisar, através das roupas e dos corpos imaginados para elas.

E acredito que ‘roupas’ como o resultado de um objeto que veste um corpo, mesmo que imaginados, teria nos ‘sonhos’ um território mais extenso e complexo para habitar do que a binaridade de um bom ou um mal futuro. É claro que a matéria dos sonhos não está livre dos sintomas desta nossa ‘realidade’, ao perguntar o maior sonho de alguém, também se está sujeito a ouvir ‘uma casa com piscina’, ‘ser campeão brasileiro’ ou a descrição do “próximo emprego”, como salienta Krenak (2020), ou qualquer outra coisa dessa ordem de importância competitiva, mas caso a ‘roupa dos sonhos’ de alguém for um produto apresentado em uma página de um estoque online de uma grande marca, ao menos, trará um vestígio mais sensível do ‘problema’ em nós do que uma série de números percentuais colhidos por uma entidade oficial qualquer.

A outra possibilidade de leitura de ‘sonho’ também poderá se materializar, a da ruptura, a que não se mostra encarcerada nas possibilidades dessa ‘realidade’ ou nem mesmo das concepções do que um suprimido ‘real’ se constituiria, dependendo sempre de a quem este desafio fosse lançado. Gostaria que a dinâmica fosse individual, mas proposta para um grupo, de modo que as conjecturas de traje pudessem interferir umas nas outras, o que a meu ver, elevaria as possibilidades de resultado.

Assim como as outras propostas de pensar o fazer moda que afirmam reduzir os impactos da produção têxtil na natureza, não penso que esse método de criação seja de fato capaz de redimir as agressões diversas que o segmento realiza sistematicamente. Também ainda não estou certo se, pela imprevisibilidade dos resultados que espero, pode o capitalismo contemporâneo “ser exposto como inconsciente ou insustentável” (Fisher, 2009) de forma intensa o suficiente para ser ameaçado apenas por esta iniciativa. Mais me parece uma espécie de passatempo infantil dotado de alguma malícia. Uma confecção coletiva do que Krenak chamou de “paraquedas colorido” (2020). Um outro jeito de fazer ‘roupas’, para que outros de nós também possam “provar que são sublimes” (Pessoa, 1933).

REFERÊNCIAS

A 13ª Emenda. Direção, produção e roteiro: Ava Duvernay. Produção: Spencer Averick, Howard Barish. Roteiro: Spencer Averick. EUA, 7 de outubro de 2016. (100min).

Plataforma de reprodução: Netflix, 2016. Disponível em :

<<https://www.netflix.com/watch/80091741?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2C4f105912-28ca-477e-a356-760a11becb64-16185228%2C4f105912-28ca-477e-a356-760a11becb64-16185228%7C2%2Cunknown%2C%2C%2CtitlesResults%2C80091741%2CVideo%3A80091741%2CminiDpPlayButton>>. Acesso em 27 de maio de 2023.

ANDRADE, M. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. 1ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

AZEVEDO, Daniel Alves. Flávio de Carvalho e a formação de um itinerário artístico em São Paulo: experiências de vanguarda no modernismo paulistano (1930-1939).

2017. 171 f. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Estadual Paulista

(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017. Disponível

em:<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/151903/azevedo_da_me_assis_int.pdf?sequence=4> Acesso em: 13 de maio de 2023

BATATINHA. Direito de Sambar. Intérprete: Batatinha. In: BATATINHA.

Diplomacia. São Paulo: EMI Brazil. 2006. Faixa 3: Disponível em:

<<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6zJAQMIWSHhW3fg5offQX3?si=a511585404304f44>> . Acesso em 15 de maio de 2023.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: _____. *Poesia & Prosa*. 1ª. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p.851 - 854. Disponível

em:<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5692545/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE%20-%20O%20pintor%20da%20vida%20moderna.pdf>. Acesso em 20 de maio. 2023.

BENJAMIN, W. Progresso e barbárie. In: _____. *Sobre o conceito de história*. 1ª ed. São

Paulo: Alameda Casa Editorial, 2015. Disponível em: <http://www.proibidao.org/wp-content/uploads/2011/10/Sobre-o-conceito-de-historia_Walter-Benjamin.pdf> Acesso

em 13 de jun. 2023.

CARVALHO, F. *A moda e o novo homem*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Digital, 2010

_____. *Experiência nº 2*: realizada sobre uma procissão de *Corpus Christi*: Uma possível teoria e uma experiência. 2ª ed. Rio de Janeiro: NAU. p. 15-51.

CASARIN, C. *O guarda-roupa modernista*: o casal Tarsila e Oswald e a moda. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 10, 27 - 40, 59 - 68.

CINE REPORTER. *A INAUGURAÇÃO DO CINE MARROCOS*. 3 de fev de 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/085995/per085995_1951_00785.pdf> Acesso em 10 de jan. 2023

D'LAMA. *Brasil é o 2º consumidor mundial de cocaína e derivados, diz estudo*. 2012. *GI*. 5 de setembro de 2012. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2012/09/brasil-e-o-segundo-maior-consumidor-de-cocaina-e-derivados-diz-estudo.html>>. Acesso em 20 de maio de 2023

FABRIS, A. *Futurismo: uma poética da modernidade*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 13-38, 77 - 93, 147 - 165.

FISHER, M. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. 1ª ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2009. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/s5ve5cn>>

Flávio de Carvalho - Minuto Curadoria - Kiki Mazzucchelli. 19 de jan. de 2023 SESC POMPEIA. Plataforma de reprodução: Youtube, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YGEPnDj4rtU&t=101s>>. Acesso em 10 de junho de 2023

Flávio de Carvalho - Minuto Curadoria - Pollyana Quintella. 19 de jan. de 2023. SESC POMPEIA. Plataforma de reprodução Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utpukNqsRHc&t=1s>. Acesso em 10 de junho de 2023

Flávio de Carvalho (1899-1973). Rodrigo Busnardo. 23 de janeiro de 2012. Plataforma de reprodução: Youtube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7bJnpl4fms&t=167s>. Acesso em 26 de julho de 2022

GANGSTA RAP. In: DICIO, Dicionário Online Cambridge. Acesso em 15 de fev. de 2023. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gangsta-rap>>. Acesso e 5 de maio de 2022.

GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 2ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. p. 1 - 15

GREGGIO, L.P. *Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil*: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf>> Acesso em 27 de maio. 2023

Ice-t. Rhyme Pays. Intérprete: Ice-t. In: Ice-t. Rhyme Pays. Compton. Sire Records Company. 1 de janeiro de 1987. 6'n the mornin' Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6R4IMnzC8kc3eTP4RtPrXU?si=5a9c55dee26c4e95>

JAMESON, F. *Pós- Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ática, 1997. p. 27 - 79.

KRENAK, A. *Ideias para afastar o fim do mundo*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LAPOLA, M. *Como a teoria da Relatividade Geral de Einstein explica (quase) tudo*. Galileu, 3 de set. de 2021. Disponível em:

<<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2021/09/como-teoria-da-relatividade-geral-de-einstein-explica-quase-tudo.html>>. Acesso em 22 de maio de 2022

LELONG, L. *Paris: Lelong Speaks for the Paris Couture*. 1944. *VOGUE*, Nova Iorque. 15 de nov. de 1944. p.76. Disponível em: <https://archive.vogue.com/article/1944/11/15/paris-lelong-speaks-for-the-paris-couture>. Acesso em 12 de abr. de 2022

Lina Bo Bardi - Documentário (1993) [COMPLETO]. André Viola. 5 de dez. 2021. Plataforma de reprodução: Youtube, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n3_rWj6cVI4. Acesso em 17 de janeiro de 2023

LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. 3ª. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 13. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/x5vs18n>>

LIPOVETSKY, G; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na época do capitalismo artista*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 1 - 27.

LUSTOSA, F. M.; Três histórias de parentesco (Gertrudes Gonçalves de Souza Franco; Guilherme Monteiro Junqueira Neto; Flávio de Carvalho). 2010. ABRASP - Revista de nº 16, artigo nº 4. Disponível em: <https://www.asbrap.org.br/artigos/rev16_art4.pdf>. Acesso em 17 de agosto de 2022.

MANO BROWN. Capítulo 4, versículo 3. Intérprete: Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa nostra, 7 de out. de 1997. Faixa 3. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6Wt61AZLG0bN2KasopE2sj?si=06a9bd5c81ba4959>>. Acesso em 13 de junho de 2023

MANO BROWN. Vida loka part. 1. Intérprete: Racionais MC'S. In: RACIONAIS MC'S. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Boogie naipes, 7 de out. 2002. Faixa 4. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6m8Agjfl28ER6odzMxmHtR?si=b218ae3a41fb407d>>. Acesso em 13 de junho de 2023

MARINETTI, F.T.; *Il manifesto del Futurismo*. 1909. *LE FIGARO*, Paris. 20 de fev. de 1909. Disponível em: <<https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>>

Maxwell Andrade mostra casa e ateliê decorados com papel pardo na favela da Rocinha, no Rio | Lar. 21 de out. de 2021. Plataforma de reprodução: Youtube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XKAPCxckP44&t=4s>>. Acesso em 20 de maio de 2023

MAZZUCHELLI, K; Flávio de Carvalho: o antropófago ideal. São Paulo: Almeida e Dale, 2019.

MAZZUCHELLI, K; QUINTELLA, P. *Flávio de Carvalho experimental*. São Paulo: SESC, 2022.

Minidocumentário — Ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos. 13 de out. de 2022. MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo. Plataforma de reprodução: Youtube, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o2cbPJ6FN8s&t=574s>>. Acesso em 20 de fev. de 2023

MORE, T. *Utopia*: Compartilhado por Néelson Jahr Garcia. 2002. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4978386/mod_resource/content/1/Utopia%20-%20Thomas%20Morus.pdf> Acesso em 25 de jul. de 2022

MOREIRA LEITE, R. A dialética da moda ou A moda e o novo homem: modo de vestir, a história do traje, o traje de verão. Mazzuchelli, K. *Flávio de Carvalho: o antropófago ideal*. 1ª ed. São Paulo: Almeida e Dale. 113 - 144

NWA - Straight Outta Compton. Intérprete: NWA. In: NWA. Straight Outta Compton. Compton: Priority Records. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/0Y7qkJVZ06tS2GUCDptzyW?si=pGrVF2TeRVegcP88NOpBkQ>>.

Projeto Ponto Firme na Pinacoteca de SP. 16 de nov. de 2020. Gustavo Silvestre. Plataforma de reprodução: Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EF_vD6V1UJc&t=2s>. Acesso em 30 de mar. de 2023

SCARPA, Soraia Pauli. Contribuição moderna e estratégica do design têxtil e de moda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC-MASP): 1950-1953. 2017. 212 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versão corrigida. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-21112017-214730/pt-br.php>> Acesso em 21 de março de 2023

SCHWARCZ, L. M; STARLING, H.M. *Brasil: uma biografia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 412 - 436

SHRIMPSON, J; LIRA, G. *História da moda: Moda nos Anos 40 - O New Look de Christian Dior (1947) A Silhueta que Revolucionou a História*. dez. 2020. Disponível em: <https://www.historiadamoda.com.br/2020/12/New-Look-Dior-1947.html>. Acesso em 12 de abr. de 2022.

SOUZA, G.M. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. In: _____ 2ª. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 19 - 53.

SUGIMOMTO, L.; Em busca da arte total. set. 2010. JORNAL DA UNICAMP - nº 475, p. 12. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/setembro2010/ju475_pag12.php> Acesso em 21 de março de 2023

TELLES, G.M. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. p. 160 - 182.

TEMPO. In: DICIO, Dicionário Online Oxford Languages. Acesso em 25 de jul. de 2022. Disponível em: <<https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>>. Acesso em 13 de julho de 2023

VIERA, Gomes Thaiana. Lei suntuária de Valladolid de 1258: a aparência e a moda para as mulheres, os judeus e os mouros. 2021. UERJ - Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/view/58798>>

Winston S Churchill: We Shall Fight on the Beaches, 17 de abr. de 2008. Plataforma de reprodução: Youtube, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MkTw3_PmKtc&t=32s>.

ANEXO A - REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE “FLORESCER”, SPFW54

Figura 60 - “Registro nº 1” .



Legenda: Modelo de perfil veste o respirador de AZ Marias e caminha em meio a aplausos.

Fonte: O autor, 2022.

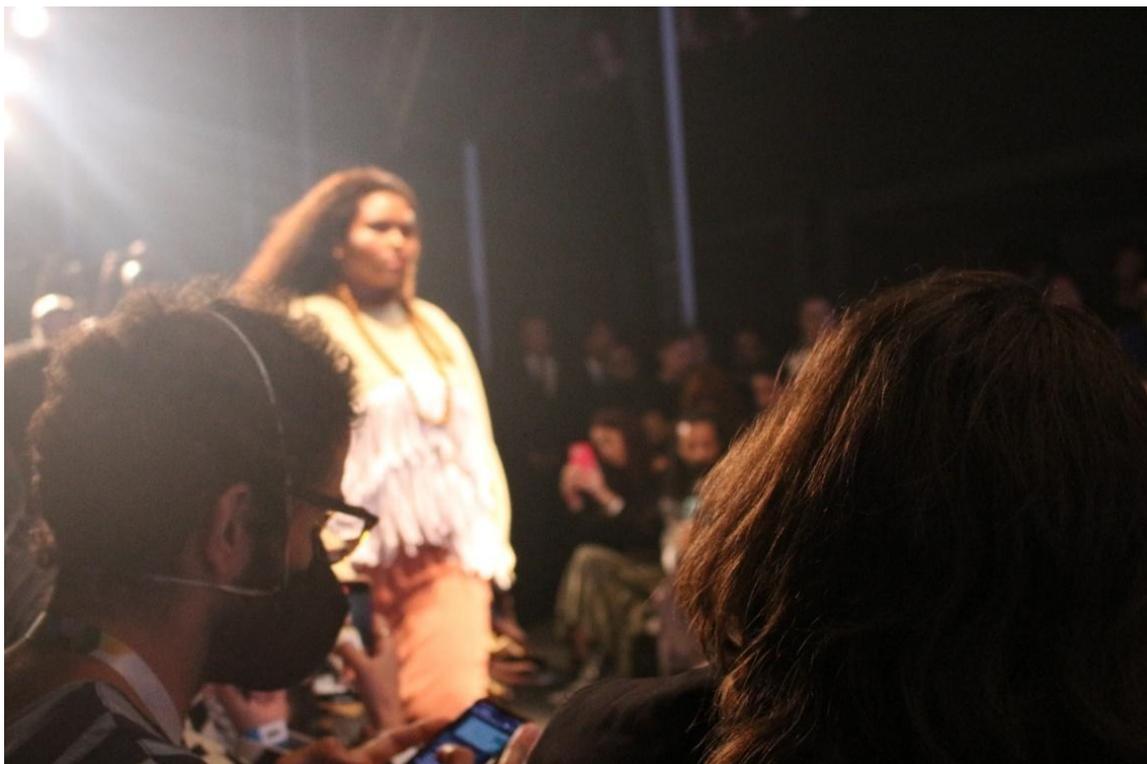
Figura 61 - “Registro nº 2”.



Legenda: “Mochila-respirador” em detalhe.

Fonte: O autor, 2022.

Figura 62 - "Registro nº 3"



Legenda: Homem de máscara assiste desfile de AZ Marias.

Fonte: O autor, 2022.

Figura 63 - "Registro nº 4".



Legenda: Modelo usa na cabeça um acessório que remete a um signo religioso.

Fonte: O autor, 2022.

Figura 64 - " Registro nº 5".



Legenda: Milena Nascimento ergue sua 'guia' religiosa na intervenção de sua autoria.

Fonte: O autor, 2022.

Figura 65 - "Registro nº 6".



Legenda: Final de apresentação de Milena Nascimento

Fonte: O autor, 2022.

Figura 66 - “Registro nº 7”.



Legenda: Modelo veste saia em desfile de AZ Marias.

Fonte: O autor, 2022.

Figura 67- "Registro nº 8".



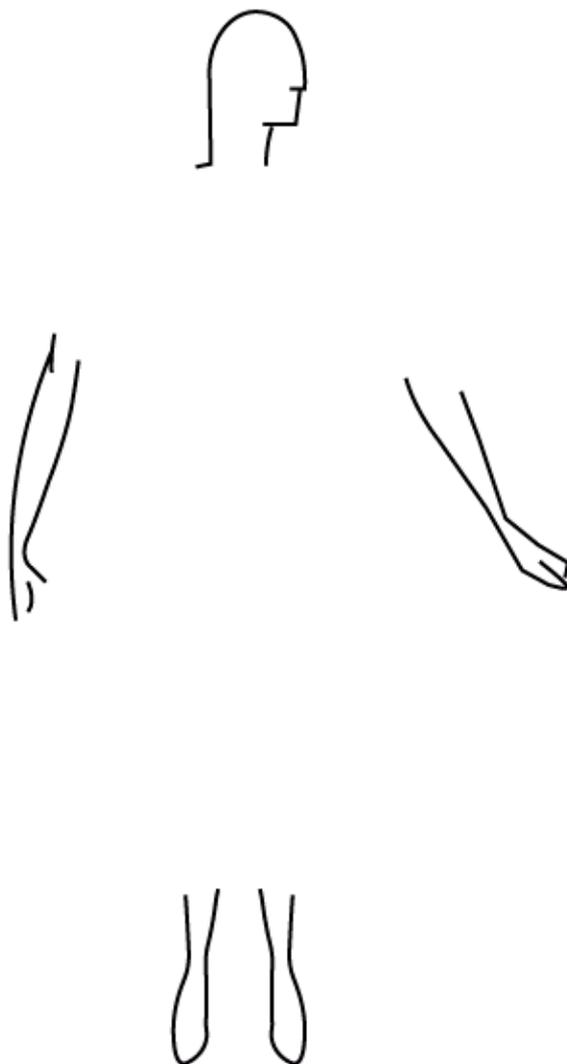
Legenda: Modelo veste saia em desfile de AZ Marias.

Fonte: O autor, 2022.

ANEXO B – DINÂMICA PARA HABITANTES DOS TRÓPICOS: COMO É A ROUPA DOS SEUS SONHOS?

Figura 68 - "Como é a roupa dos seus sonhos?"

COMO É A ROUPA DOS SEUS SONHOS?



Legenda: Ficha para dinâmica coletiva.

Fonte: O autor, 2023.