

INTRODUÇÃO

Aquilo que está de permeio; intermédio. 2. Espaço, ou espaço de tempo, entre dois extremos; intervalo. 3. Renda ou tira bordada entre duas peças lisas. 4. Renda sem bicos ou pontas. (Dicionário Aurélio, 1986 p. 666)

A proposta de “Entremeios da Arte” é referenciar os enlaces que os conceitos de moda e arte apresentam. Entremeio é um trocadilho semântico, que tanto pode significar a parte situada no meio de duas coisas, estado intermediário entre dois extremos ou intervalo quanto pode fazer menção ao aviamento rendado que perpassa o tecido, muito utilizado na confecção de roupas. Assim como na moda, na qual o entremeio serve para unir e ornamentar duas partes distintas de tecido, essa pesquisa tem por objetivo abordar as interseções de dois universos considerados distintos: a arte e a moda.

Esta dissertação versa sobre a Arte e a Moda, apresentando os encontros existentes e ocorridos entre elas, buscando um alinhamento e a identificação da relação entre as duas linguagens.

Localiza-se, esta pesquisa, no início do século XX, quando ambas as arestas aqui apresentadas, arte e moda, assumem rumos distintos do que se via antes. Se anteriormente a moda se restringia às cópias de vestuário em pequenos ateliers e a arte era considerada figurativa, a partir do século XX as duas ganham forças e rompem com suas limitações. A moda ganha criações elaboradas por estilistas/costureiros que passam a desenvolver coleções a partir de ideias próprias, enquanto a arte caminha rumo à abstração e à subjetividade, rejeitando intermitências escultóricas e pictóricas para dar lugar a linguagens sinestésicas.

Este texto situa-se entre as atividades do historiador e do crítico de arte, ou ainda - ao empregar a diferença estabelecida por Deleuze - situa-se entre o trabalho do arquivista e o do cartógrafo. Se o primeiro busca a história nos arquivos, o segundo baseia-se no movimento instantâneo. Este trabalho, portanto, pode ser caracterizado como o devir da moda, já que visa à reflexão e análise dos “estampidos” da moda, juntamente com seus produtos, tais como roupas, vestimentas e sua inerente participação na arte.

Esta pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de refletir sobre o espaço que o universo da moda ocupa na arte e o de investigar se realmente ocorre interação entre ambas. Toda indagação contida neste trabalho foi segmentada tal qual a técnica de tecelagem, apresentando-se, a partir de cada capítulo, uma fração de todo o processo de construção de uma fazenda. De início, temos os conjuntos de fios dispostos no tear: as tramas horizontalmente e o urdume verticalmente posicionados, para que, mediante o tencionar destes e de seu entrelaçamento, produza-se o tecido.

No primeiro capítulo, são apresentadas as “Tramas” do trabalho, unidade que funciona como esteio histórico de todo o processo. Será a imbricação entre a moda e a arte; a moda como linguagem da arte ou como obra/objeto de arte. Quer-se discutir a interrelação entre ambos os universos. Busca-se aqui a exposição do “des-limite”, o entremeio entre obras ou criações.

O segundo capítulo, o “Urdume”, desenvolve uma reflexão sobre a roupa e seus agenciamentos, suas hibridações e principalmente sua ocupação e relação com o meio que ela habita. Serão analisadas as subjetividades que a roupa propõe. A roupa como invólucro do corpo, como ocupação do espaço urbano e artefato definidor deste e a roupa como objeto ativador da memória, mediante a utilização de exemplos de atos artísticos para elucidar o papel da roupa nestes três eixos: corpo, cidade e memória.

Em um terceiro capítulo, tencionam-se os dois capítulos anteriores em uma análise do desfile de moda como performance artística, ou seja, utiliza-se a arte da performance como linguagem de inserção da roupa em seu estado natural de uso no universo da arte. Quando se apresenta o tencionar das duas arestas, mostra-se a performance, a roupa como elemento da performance e o desfile de moda como performance artística. Trata-se de uma análise do lugar ocupado pela criação de moda no século XXI e seu respiro artístico. Este capítulo será ilustrado por Jum Nakao, Ronaldo Fraga e Carlos Miele.

E para finalizar, junto à tecelagem desta obra, uma reflexão sobre a localização da criação de vestuário como moda a partir de seus espaços reais de

ocupação. Por meio de uma intervenção urbana, apresento a *Homeless-performance*, embasada pelas questões apresentadas anteriormente: a memória, a cidade, a roupa, o movimento, o corpo, a arte e a ação.

DESFAZENDO OS NÓS DA MODA

A moda, assim como o cinema, não só faz parte da sociedade do espetáculo como também a alimenta. [...] Nesse caso, não deve ser entendida como roupa, assim como o cinema não deve ser considerado, em sua essência, como filme, mas como um sistema que afirma seu tempo, que é capaz de responder às velozes mudanças num mundo midiático e tecnologizado, ansioso pela próxima novidade. Poucas são as linguagens, incluso literatura, fotografia, pintura, que podem afirmar e realizar essa façanha com tanta precisão. Foi preciso um estilista destruir sua criação para pensarmos para que serve a moda, a quem serve e com quem ela estabelece seu diálogo hoje (OLIVEROS, 2004, p. 60).

Neste trabalho o ponto de partida é a moda como experiência,coletiva e/ou individual; enfoca-se a moda como expressão artística.

Entende-se por moda os costumes, os hábitos, os trajes, a forma do mobiliário e da casa [...] Contudo, é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem. (Carvalho, 2010, p.16)

Aqui, o termo moda será necessariamente utilizado para referenciar a criação efêmera de roupas e vestuários, que se renovam periodicamente obedecendo a um mercado de moda, salvo em raros momentos explicitados e diferenciados no próprio texto. A moda será simplesmente a representação estética do corpo por meio das roupas, acessórios e calçados, e não como um dos elementos de fenômeno social e cultural que acarreta a mudança cíclica em toda produção humana (arquitetura, design, cinema, comida e etc.).

1 AS TRAMAS

A maior dificuldade ao tratar um assunto complexo como a moda é a escolha de um ponto de vista. E se bem que esta seja uma imposição necessária de método, nossa visão como que se empobrece ao encarmos um fenômeno de tão difícil explicação unilateral com os olhos ou do sociólogo, ou do psicólogo, ou do esteta. A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime idéias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos. Ora, esta expressão artística de uma linguagem social ou psicológica – o aspecto menos explorado da moda – talvez seja uma de suas faces mais apaixonantes. (Souza, 1987, p.29.

1.1 A moda e a arte

Em toda sua história, a arte é um valor que se frui, mas não é consumido. (Argan, 1992, p. 508)

Querer entender a ação humana, incluindo a arte ou a moda, com base em classificações estáticas, encerrando-as em uma moldura rígida é negar a sua relação com a sociedade. Essa negação seria o engessamento das manifestações artísticas, submetendo novos processos ao entendimento de pessoas que não viveram as experiências transformadoras nem da arte, nem da moda.

Muito se sabe sobre as mais variadas expressões artísticas, tais como pintura, escultura e afins, contudo, como separar as tramas existentes em um universo tão complexo como o da arte? A partir do século XX, a arte surge de maneira mais complexa com outras representações e linguagens. As primeiras décadas do referido século, chamadas por Gumbrecht de “Alta Modernidade” (1998), foram um período audaciosamente marcado por novas experiências na arte. Manifestações - que rompiam com representações como cubismo, surrealismo e dadaísmo - despontavam, a fim de contestar radicalmente a visualidade ou a figuratividade (Argan, 1992a). A arte vem dessacralizar antigos cânones para iniciar uma nova experiência.

Nesse mesmo contexto, a moda¹ também engendra outras configurações, deixando de lado antigos conceitos singulares. A moda deixa de ser

¹ Moda aqui como produção de vestuário.

uma forma específica de mudança social, independente de qualquer objeto particular; antes de tudo, é um mecanismo social caracterizado por um intervalo de tempo particularmente breve e por mudanças mais ou menos ditadas pelo capricho (Lipovetsky, 1989, p. 227).

A partir desses aspectos versam questionamentos sobre a inserção da moda no universo artístico, já que, se vista apenas por sua produção de roupas e vestuário para consumo de massa, pode não se inserir de maneira objetiva neste mundo, pois não preenche os requisitos clássicos. Também não se caracteriza como nenhuma das linguagens tradicionais conhecidas: escultura, pintura, música e literatura. Contudo, no século XX, o artista moderno expande e aproxima a experiência estética à cotidiana na arte. Ele não se limita às representações clássicas estáticas, nem às práticas historicamente reconhecidas pelas Belas-Artes. Em verdade, ele põe fim à divisão que propunha um distanciamento entre a estética e a prática. Na virada do século XIX para o XX, muitos artistas notaram² que a moda, indumentária, tinha espaço social e econômico e não poderia ficar exclusivamente nas mãos de costureiros artesãos. Começaram, então, a se aproximar da criação de vestuário como uma maneira de ultrapassar a barreira da arte.

Assim, já a partir do início do século XX, a moda e seus grandes estilistas acompanharam os avanços do “Universo da Arte” que se iniciavam e começaram a pensar a roupa de maneira diferente, tentando inseri-la em um novo patamar. Logo na primeira década do século, foi dada a largada para a aproximação da arte e da moda com o estilista Paul Poiret³, que elaborou estampas com o pintor fovista⁴

² Por exemplo: Edgar Degas (1834-1917) sugeriu ao editor Georges Charpentier que o livro “A felicidade das mulheres” de Émile Zola, viesse com um encarte de miniaturas dos trajes nos lugares de ilustrações. Há também que se citar também Henry van de Velde (1863-1957), arquiteto belga de expressivo nome do movimento *Art Nouveau*, que se empenhou por uma renovação do traje feminino e desenhou alguns modelos no estilo linear do movimento. Executados em pequena escala e denominados *Künstlerkleid*, isto é “vestidos artísticos” ou “roupas de artista”. Gustav Klimt (1862-1918) também enveredou pelo caminho de criação de vestuário, elaborando croquis para serem executados pela *Wiener Werkstätte* (Oficina vienense, fundada em 1903), que misturavam a abstração das formas decorativas e forte erotismo. (Costa, 2009)

³ Paul Poiret (1879-1944), francês, foi o primeiro estilista moderno, foi ele o responsável pela criação da silhueta feminina da década de 1920.

⁴ Fovismo foi um movimento artístico iniciado na França no início do século XX, sua primeira exposição ocorreu em 1905, inaugurando o novo estilo artístico que tinha como característica marcante as cores intensas, fortes, formas e perspectivas distorcidas, motivos chapados. Seu nome vem do francês *fauves*, feras, nomenclatura dada por um crítico após uma primeira exposição, pois considerava que aquele grupo de artistas (Matisse, Dufy, Vlaminck, Derin, Braque e Rouault) pintava como feras, pelas pinceladas vigorosas, também muito característica do movimento. Strickland, Carol. Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Raoul Dufy⁵ para sua coleção. Essa não foi a única parceria de Poiret com a arte, porque ele não se colocava no patamar dos outros estilistas da época, como afirmou em 1913 (Svendsen, p.103), “Sou um artista, não um costureiro”. Seu intuito era angariar este outro título, agregando à roupa valores só vistos nas artes. Dessa forma, “começou a dar às suas criações nomes como “Magiar” e “Bizantino”, em vez dos números usados até então, provavelmente para acrescentar uma dimensão simbólica adicional às roupas” (Idem).



Fig 1 e 2 - Criações de Paul Poiret - Casaco *La Perse*, estampa de Raoul Dufy e Bizantino.

O que diferencia a roupa como arte da roupa ordinária de consumo cotidiano é exatamente seu meio de produção e qualidade, afinal, “desde sua origem a arte é modelo da produção, enquanto é a atividade que produz objetos detentores do máximo valor. A obra de arte é o objeto único, tem o máximo de qualidade e o mínimo de quantidade” (Argan apud Naves, 1992).

Quando roupa e arte são apresentadas na mesma frase, diversas questões surgem devido à ordem funcional em que a roupa está inserida: servir para cobrir e

⁵ Raoul Dufy (1877-1953), também conhecido como "o pintor das cores alegres", participou do terceiro grupo fauvista. Ele foi ceramista, gravador, desenhista, ilustrador e colorista, nascido na França, na cidade de Le Havre, onde iniciou a formação artística.

proteger o corpo. Contudo, questões como essas podem ser consideradas reducionistas, pois, “enquanto o quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre a sua face parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento” (Souza, 1987, p.40).

A produção de vestuário produzida pela moda acompanha tendências e modernidades sociais, acompanha necessidades políticas, militares, espaciais e temporais. A moda, assim como a arte, é um fazer de tempo presente⁶, é constituição de uma produção que supre as necessidades de expressão de um tempo atual, não do passado ou do futuro. Se pensarmos a moda como conjunto de roupas pertencentes a um tempo, mais uma vez a inserimos no universo da arte, pois,

a moda não é mais um enfeite estético, um acessório decorativo da vida coletiva: é sua pedra angular. A moda terminou estruturalmente seu curso histórico, chegou ao topo do seu poder, conseguiu remodelar a sociedade inteira à sua imagem: era periférica, agora é hegemônica (Lipovetsky, 1989, p.12).

A roupa produz impressões que determinam uma condição individual do sujeito. A roupa faz parte de uma escolha e participação social; ela existe e se comunica autonomamente. Assim, pode-se considerá-la objeto⁷, pelo fato de o indivíduo ser agregado a ela, produzindo percepções de maneiras diversas. A roupa tal como “a obra de arte é um ser de sensação⁸, e nada mais: ela existe em si” (Deleuze e Guattari, 2005, p.213). As sensações produzidas pela roupa são produzidas pelo seu próprio meio, cores, traços, sombra, luz e forma. E, apesar de mais efêmera que ela possa parecer, a roupa, ainda assim, conserva a sensação, que não está na eternidade do material e sim no tempo que o material durar:

⁶ “A arte é um fazer e se faz aqui e agora, não ontem ou amanhã”. (Argan, 1992a, p. 42)

⁷ Veremos mais à frente a relação da roupa com o do objeto.

⁸ Para Deleuze e Guattari, “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos”. (1997, p.213).

“Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos” (idem, p.216).

A partir do início do século XX, quando ocorrem demonstrações de arte pelo deslocamento – assim como fez Marcel Duchamp – reconhece-se que a finalidade e a propriedade estética pouco têm relação com o fato de o objeto ser ou não ser considerado obra de arte. Dewey afirma que a estética alude “à experiência enquanto apreciativa, perceptiva e agradável”; denota o ponto de vista do consumidor, mais do que o do produtor (1974, p. 256). Para ele,

o processo da arte na produção está relacionado organicamente com o estético na percepção [...]. Até que o artista esteja satisfeito com a percepção do que está fazendo, continua formando e reformando. O fazer chega a um fim quando seu resultado é experimentado como bom – e essa experiência vem não por mero juízo intelectual e externo, mas na percepção direta. [...] Tal sensibilidade dirige também seu fazer e seu obrar (Idem, p. 258).

Por mais que seja difícil conceituar a moda de vestuário, sua explicação está inserida não somente na parte material. Tendo a roupa como objeto, ela parte de um processo anterior, desde a pesquisa, passando pelo processo de escolha de materiais e a construção de conceitos. Nesse sentido, a moda e a arte caminham paralelamente em busca de uma junção de sentidos e experiências. A moda contemporânea tem apresentado caminhos que extrapolam os sentidos utilitários, aqueles de proteção e de cobertura do corpo; ela reaparece como provocadora e como experiência sensitivo-visual.

Designers de moda surgem como interlocutores de questionamentos pertinentes à sociedade de consumo e de massa⁹, que circundam a moda e a arte. “A moda é o reflexo móvel de como somos e do tempo em que vivemos” (Laver, p.8). A moda estetizada das grandes criações deixa de ser fundamentalmente absorvida pela elite para ser consumida pela massa e desfilada nas ruas; ela adentra novas instâncias que almejam a reflexão de autoridades e conceitos, como

⁹ A cultura de massa, enfim cessa de ser um universo fechado que se opõe radicalmente à cultura artística. Seu novo policentrismo, seus deslocamentos parciais aceleram o movimento de conquista tecnológica que levou uma vanguarda cultural a utilizar meios de expressão novos. (Morin, 1977)

elementos transmissores de comunicação e tendências¹⁰ que fazem da arte uma fonte agregadoras de valores.

Assim como a moda muitas vezes utilizou-se da arte com estampas, inspirações com influências de cores e formas, como veremos mais à frente, em dado momento histórico o contrário também foi feito. Logo no início do século, com a ascensão das Vanguardas Modernistas¹¹, o Futurismo¹² buscava uma introdução da arte no mesmo ritmo e dinâmica industrial que se apresentava na sociedade. Nesse contexto, podem-se incluir o vestuário e seus acessórios. Foi exatamente o que fez Giacomo Balla, pintor italiano, que, em 1913, escreveu no “Manifesto Futurista do Traje Masculino”: “é preciso destruir o terno passadista epidérmico descorado e fúnebre decadente tedioso anti-higiênico” (Costa, p.41). Para o pintor, as roupas deveriam exprimir ideais de vida, contendo sintéticos significados que instaurassem exatamente o que pregava o Manifesto Futurista. Para ele, as roupas deveriam conter movimento e ritmo e, para isso, traziam estampas e formas angulosas. As criações eram reflexos das conquistas técnico-científicas. Com uma produção visual significativa, o futurismo possuía um gosto pelo efêmero e veloz. As roupas propostas pelo artista eram carregadas de assimetria. Formas e cores também traduziam os conceitos empregados na pintura e na escultura, como ritmos cromáticos, simultaneidade e interpenetração de planos por meio dos recortes nos panos que produziam composição e modelagem até então inéditas. Balla publicou, no total, oito manifestos futuristas relacionados ao traje. Todavia, nenhum vingou, muito provavelmente por suas propostas basearem-se na unidade vestimentar. Não obstante, algumas de suas inserções no vestuário perduraram, tornando-se populares, tais como as roupas desportivas e os agasalhos de malhas e moletom. O

¹⁰ “O conceito de tendências, tal qual o conhecemos hoje, foi sendo construído ao longo do tempo e como ele responde a um tipo de sensibilidade específica, para a qual a modernidade abriu caminho, com seu culto ao novo, à mudança e ao futuro, e a pós-modernidade acabou por consagrar”. (Caldas, 2004.)

¹¹ Movimentos artísticos que surgiram no início do século XX que possuía uma filosofia de rejeição ao passado, eram embasados por uma busca incessante de liberdade radical de expressão. “Liberados da necessidade de agradar mecenas, os artistas elegiam a imaginação, as preocupações e as experiências individuais como única fonte da arte. A arte [...]seguia] na direção da pura abstração, em que dominam a forma, as linhas e as cores.” (Strickland, p.128)

¹² A Vanguarda Futurista propõe uma consagração do mundo moderno e da cidade industrial que se instaurava, propunha uma exaltação à mecanicidade, enaltecia a ciência e a tecnologia. Ver Manifesto Futurista. (Filippo Tommaso Marinetti. Paris, *Le Figaro*, 20 de fevereiro de 1909)

No aclave racional das vanguardas modernistas, desenvolvia-se o Suprematismo¹³ e o Construtivismo¹⁴ russos, nos quais se destacam Kazimir Malevich¹⁵ e Vladímir Tátlin¹⁶. Os ideais utópicos dessas vanguardas eram colocar a arte como elemento estrutural da sociedade. A posição das vanguardas russas era que a arte deveria estar a serviço da Revolução¹⁷. A intenção era que se deveria criar e desenvolver coisas também para o povo, assim como se criava para as classes altas. Para eles, a distinção entre as artes deveria ser eliminada, pois ideais hierárquicos iam contra os preceitos revolucionários. Para a Revolução Russa, dever-se-ia alimentar o povo com os preceitos revolucionários¹⁸ também mediante cultura/educação¹⁹ visual da arte. Esta, por sua vez, não poderia ser apenas figurativa; deveria ser informativa e cultivar, também por meio da arte, todo um circuito de informações intencionais, a fim de que assim se pudesse construir a sociedade que se desejara.

Ou seja, no início, os artistas (Kazimir Malevich, Alexander Rodtchenko e Vladimir Tatlin) da vanguarda russa procuraram não modificar seus ideais artísticos (Suprematismo e Concretismo) que caminhavam para a abstração, sem figurativismo, livres de finalidades práticas e ainda assim participantes ativos da

¹³ Suprematismo foi uma corrente da Vanguarda Russa, ideológica e revolucionária, que pregava a simplificação extrema da forma, defendia uma arte livre de finalidades práticas e era comprometida com a pura visualidade plástica. O suprematismo rompia com a imitação do real, da natureza, com a arte de formas, cor e luz naturalistas. Ele se detinha na pesquisa da estrutura da imagem e na busca da forma absoluta. Foi um movimento artístico russo contemporâneo ao Construtivismo e de orientação bem similar, embora fosse mais específico, uma vez que seu campo de trabalho era basicamente a pintura. (Argan, 1992, p. 325)

¹⁴ O Construtivismo era a geometrização da arte que refletia a tecnologia moderna, o nome vinha do desejo de se “construir a arte e não criá-la. O estilo prescrevia o uso de materiais industrializados como vidro, metal e plástico em obras tridimensionais” (Strickland, 2004, p.140). Para os Construtivistas a arte se tornaria instrumento para a transformação social, não se tratava de uma arte política, mas de uma socialização da arte.

¹⁵ Artista suprematista de vertente populista que empreendeu uma pesquisa metódica sobre a estrutura funcional da imagem. Malevich (1878-1935) “nega tanto a utilidade social quanto a pura estaticidade da arte”. (ARGAN, 1992, p.324)

¹⁶ Artista, pintor, escultor e arquiteto fundador do construtivismo, Tatlin (1885-1953), por volta de 1914, inaugurou a arte geométrica russa. Chamou-a arte abstrata, destinada a refletir a tecnologia moderna, o artista ainda pregava que a arte deveria ser integrada a toda forma de produção e ainda deveria ser dissolvida no dia a dia da população. Sua obra mais famosa foi o monumento para comemorar a revolução bolchevique, porém esse nunca saíra de um modelo. (Rickey, 2002); (Strickland, 2004).

¹⁷ A Revolução Social Russa (1917) fez a conversão da sociedade russa do estado feudal para a “república do povo” (STRICKLAND, 2004).

¹⁸ Ideal comunista de utilizar a arte como instrumento de propaganda enaltecida do Estado, pregando a coletividade e referenciando o trabalho braçal.

¹⁹ Comissariado para a Educação do Povo era o órgão que regulamentava também as artes na Rússia. (Rickey, 2002)

implantação do Estado socialista. Logo em seguida, no início dos anos 1920, o governo decidiu que era preciso utilizar a arte para comunicar às massas, apresentar ao povo imagens de acontecimentos reais e não figuras abstratas. A arte deveria retratar fatos, não ideias. Em decorrência desse desejo de realidade, houve um crescente investimento na produção cinematográfica daquele período, pois o recurso audiovisual era mais simples, objetivo e acessível à grande parte da população. Cabia, portanto, aos artistas se adequar à nova estética totalitária²⁰.

A arte russa desse período era construída pela interação das cores à geometrização sistemática da forma. Utilizando-se dessas influências, Malevich relacionou os primeiros passos do Suprematismo na criação de figurino para a ópera “Vitória Sobre o Sol” (de Kruchenykh, 1913). “Os corpos dos bailarinos perdiam seus contornos sob trajes quase inteiramente geométricos e nos painéis que pintou para o fundo do palco há um quadrado preto e branco que prefigura as obras mais radicais do artista” (Costa, p.44). Nessa criação, o artista estudou minuciosamente a forma e as cores, ele propôs uma combinação única que alinhava a figura geométrica à anatomia do corpo.

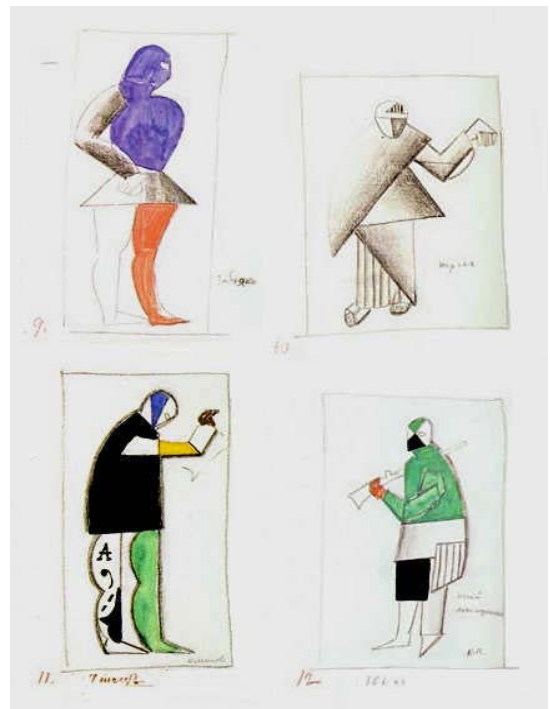


Fig. 4 – Malevich, croquis para a construção do figurino de “Vitória sobre o Sol”, 1913.

²⁰ É a manifestação estética característica dos regimes totalitários na qual a arte está sob o domínio rigoroso do Estado e das políticas estatais para a produção cultural. É uma fase marcada pelas grandes proporções, pela padronização das técnicas de representação, pelo estilo hiper-realista, as linhas retas e homogêneas e a preponderância de uma cor (geralmente, o vermelho, característico do comunismo).

Na intenção de aproximar a arte de maneira efetiva da vida cotidiana, diversos artistas russos propunham novos trajes: Alexander Rodchenko²¹ projetou um macacão construtivista, o “Veste Traje Produtivista”. Para ele, era uma maneira de a arte estar no centro da vida, já que o público do macacão eram os operários. Para os artistas idealistas russos, era um projeto político que servia também ao consumismo. Nessa vertente, as artistas Varvara Stepanova²² e Liubov Popova²³ se propunham à criação de trajes revolucionários, que combinavam as formas e cores.

Foi nesse momento também que diversos artistas se tornaram criadores de moda extrapolando a criação para o consumo e passaram a desenvolver vestimentas cênicas, experimentais, ineficazes de serem trajadas no cotidiano. Tal



Fig. 5-6 – Alexander Rodchenko, “Veste Traje Produtivista”, Moscou, 1922.
Fig. 7-8 - Varvara Stepanova e Liubov Popova, “Traje Revolucionário”, Moscou, déc. 1920.

²¹ Alexander Rodchenko (1891- 1956), artista plástico, escultor, fotógrafo e designer gráfico russo ligado ao Construtivismo.

²² Varvara Stepanova - Pintora e designer russa, nascida na Lituânia (1894-1958), produziu obras de design gráfico, tipografia, têxtil, pintura, poesia, cenografia, figurino, desenho e colagem. Desenvolveu-se artisticamente entre o realismo social e o simbolismo, tendo se destacado no Construtivismo como uma das precursoras. Foi um dos membros-fundadores do Primeiro Grupo de Trabalho de construtivistas, em 1921 e colaboradora da exposição “Moscou 5x5=25”, que marca o apogeu do construtivismo.

²³ Liubov Popova - Pintora e designer russa, nascida próximo a Moscou (1889-1924), produziu obras de design gráfico, tipografia, têxtil, pintura, cenografia, figurino, desenho e colagem. Em viagens, se aproximou do impressionismo, futurismo e do cubismo, desenvolvendo um cubo-futurismo. Tornou-se ativa em projetos construtivistas russos, utilizando-se da cor como foco icônico. Foi também como Varvara Stepanova colaboradora da exposição “Moscou 5x5=25”.

como feito pela artista Alexandra Exter²⁴, que, sob influencia clara do construtivismo russo, levou o figurino de “Aelita, a Rainha de Marte” (URSS) - uma adaptação da peça de Aleksei Tolstói, datada de 1924, com direção de Yakov Protazanov - à não limitação funcional, visto que apresentava novas propostas para a criação e ocupação dos espaços, formas geométricas empregadas ao tecido. Enfim, propunha algo nunca antes visto.



Fig. 9 - Alexandra Exter, Aelita, a “Rainha de Marte”, 1924.

O processo de criação de roupas tornou-se engenhosa inquietação autônoma ao consumo, justamente por essa necessidade de novidade que a arte e a sociedade desejaram durante todo o século XX.

A moda, como define Lipovetsky, “é um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida cotidiana” (1989, p. 24). Dessa forma, a moda passa a ganhar novas propostas, convivendo com outro *status*: o da provocação. A moda se aproxima da arte também em suas apresentações e representações. Desfiles ganham caráter de eventos, a roupa ganha um caráter de inutilidade, materiais pouco usuais e extremamente elaborados seguidos de rebuscados conceitos problematizadores.

²⁴ Alexandra Exter (1882-1949), nascida em Bialystok, na Polônia, produziu obras de pintura, arte gráfica, designer, ilustração, cenografia, figurino e foi professora. Em sua carreira passou por neo-impressionismo, fauvismo, expressionismo, futurismo, cubismo, suprematismo e construtivismo, destacando-se na pintura construtivista, no campo da arte decorativa e no dos cenários.

Também a partir da segunda metade do século XX, a arte buscou novos estímulos para a desconstrução de remotos conceitos artísticos e estéticos. Novas linguagens foram apresentadas nas mais diferentes áreas, tais como a pintura, escultura, arquitetura. A arte ressurgiu dinamicamente, agregando a ela novos julgamentos e determinações, segundo o desejo de originalidade alimentado pelos avanços tecnológicos e científicos.

Essa relação entre arte e moda sempre foi uma via de mão-dupla, tanto a arte quanto a moda alimentam-se uma da outra, utilizam-se dos seus recursos para criações diversas. No Brasil, o que aquecia e influenciava a criação de roupas eram os novos movimentos culturais que se instauravam, o sentimento nacionalista servia de inspiração. A Rhodia²⁵, nos idos dos anos de 1960,



Fig.10 - Vestido estampado por Aldemir Martins e por Alfredo Volpi, ambos para Rhodia

associou-se a um grupo de artistas plásticos²⁶ para criar estampas para a marca, a fim

de que se agregasse valor na inserção do fio sintético no mercado de moda. Nesse período, a “moda consumia cultura brasileira”²⁷.

Em paralelo a isso, estilistas europeus tentavam se aproximar da arte, construindo trajés recheados de significados outros que não o de comercializar,

²⁵ A filial brasileira da firma francesa Rhône- Poulenc – obtém em 1955 as patentes para a fabricação dos fios e fibras sintéticas no país.

²⁶ Alfredo Volpi, Aldemir Martins, Carlos Vergara, Manabu Mabe, Hercules Barsotti, Manezinho de Araújo.

²⁷ Catálogo da exposição: Cotidiano/Arte: O consumo. Disponível em www.itaucultural.org.br (1º/05/2011).

como a moda propunha. Foi o caso do francês André Courrège²⁸, que buscava materiais e realizava experiências na criação de suas roupas. Trajes experimentais eram criados com diversos materiais, como o plástico e o vinil. Mas pode-se considerar que sua principal experiência na arte tenha sido seu traje para o espaço, o “*space suits*”.

Como despertadora de sentidos, a moda, mais precisamente sua principal vertente, a roupa, excita criadores e artistas, fomentando criações perceptivas, visuais e sensoriais. São exemplos dessa tendência, as obras de Ligia Clark e Helio Oiticica. Se a primeira despertava os sentidos com a utilização de trajes, o segundo refletia sobre a pintura enquanto movimento²⁹.



Fig. 11 – André Courrège, “*Space Suits*”, déc. 1960.

Em 1956, Flávio de Carvalho também propõe questionamentos sobre a roupa, mas dessa vez, ele a questiona no seu caráter social, com o seu “Traje de Verão” apresentado em desfile pelas ruas de São Paulo³⁰.

Esse foi apenas o princípio da aproximação entre a roupa/moda com a arte. Posteriormente, outros artistas apresentam trajes e obras que se localizam em um espaço tênue entre esses dois universos. São interfaces que ocupam um lugar diferente, afinal, quando se unem linguagens com características próprias como a arte e a moda, uma extrusão de códigos associada a cada uma delas precisa ser rompida, precisa-se do estabelecimento de um novo território.

²⁸ André Courrège, estilista francês considerado inovador e visionário, suas criações geometrizadas apresentavam apurado equilíbrio técnico e artístico. Nascido em 1923, o estilista levava para as suas criações de roupas seu interesse pela arquitetura ao pensar nas estruturas das roupas. Foi ele o primeiro estilista a misturar matérias diferentes de tecidos na construção de suas criações.

²⁹ Voltaremos ao assunto de maneira mais detalhada no próximo capítulo.

³⁰ Idem.

Esse território é encontrado na união de conceitos e movimentos. A arte hoje busca uma interação com o público, um intercâmbio sensorial. Dessa maneira, a moda se alimenta das inquietudes e movimentos da arte associando-se aos conceitos de *happening*, *videoarte*, *performance* e *instalação*. Esses novos movimentos das artes surgem com a incorporação de novas tecnologias e formas de se pensar, ganhando diferentes territórios temporais, criando outros sentidos e movimentos pra o uso da roupa, afinal,

a obra de arte tem, por definição, um significado que vai de acordo com as suas próprias regras, e não tem necessidade de ser interpretada segundo esquemas de raciocínio que comandam a reflexão discursiva ou a problemática dos números.(Francastel, 1987, p. 23)

Todavia, sabe-se que a ligação entre arte e moda está localizada sutilmente no “entre”. A duas expressões, arte e moda, mutuamente se sustentam, fazendo uso de seus aspectos singulares para produzir ruídos sociais. Os artistas/designers de moda não produzem simples roupas para vestir; criam indumentárias fartas de mensagens que, a partir de códigos próprios da moda, transmitem atitudes e conceitos que ampliam o sentido da roupa como simples cobertura do corpo.

A roupa tal qual a encontramos nas araras de lojas, prontas ao consumo, não representa e nem sustenta patamares de arte. Contudo, quando deslocada e reinserida em outro contexto com sentidos preenchidos de significações que adentrem campos sensoriais, passa a ser considerada arte, pois,

na medida em que a linguagem humana possa expressar tudo, as coisas mais elevadas e as mais vis, a arte pode abarcar e permear toda a esfera da experiência humana. Nada no mundo físico ou moral, nenhuma coisa natural ou nenhuma ação humana é por sua natureza e essência excluída do domínio da arte, porque nada resiste ao seu processo formativo e criativo (Cassirer, 1994, p. 258).

A moda como arte está na sua acepção, no seu enquadramento criativo, nos seus materiais, no seu estado relacional. Ou seja, a moda é uma linguagem factível de ser articulada, deslocada e reformulada.

1.2 A roupa como objeto

O jogo da arte consiste em especular a respeito do valor da simples exposição de um objeto manufaturado (Cauquelin, 2005, p.100)

...Apropriar-se, colecionar, montar, justapor objetos muitas vezes prosaicos
formando outros objetos ou instalações constitui-se hoje uma das principais
vertentes da arte contemporânea.
(Chiarelli, 2002)

Podemos compreender objeto não como simples coisa, mas sim como matéria carregada de sentido, proposta por um motivo, uma intenção, uma causa, uma circunstância para sua existência. Os objetos são naturalmente qualificados e classificados de acordo com suas utilidades, servindo para alguma necessidade física, decorativa ou utilitária, mas ainda assim mantendo sua materialidade. Por exemplo: as roupas servem para proteger nosso corpo; os sapatos, os nossos pés. Canetas servem para escrever, elas são um instrumento necessário ao ato de escrever, mas não são a causa da escrita: não escrevemos porque temos caneta, mas sim porque temos ideias e precisamos exteriorizá-las.

Quando se pensa no caráter formal da significação de objetos, tem-se como tal a materialidade física imbuída de forma, textura, peso, volume e cor, que sofreu, de alguma maneira, a interferência humana. Ou seja, uma pedra na natureza não é um objeto; mas uma pedra posta sobre a mesa da sala torna-se um objeto de decoração.

Nesse sentido, a indumentária/roupa histórica é incontestavelmente objeto de arte, pois configura inúmeras exposições em museus pelo mundo afora. Contudo, o que se deseja aqui não é somente a qualidade histórica que muitas vezes transmite o valor ao objeto, tal como uma peça de indumentária do *Museo del Traje*³¹, pois, apesar de ter pertencido a uma determinada época e atualmente ser considerado objeto de arte por ajudar a contar uma história sociocultural, ele não configurou uma produção artística em seu tempo. E a explicação é que, indubitavelmente, fora construído para proteger e cobrir o corpo e, assim, expressa o caráter utilitário em sua época. Contudo, em seu deslocamento espaço-temporal ganha outro caráter e valor na cultura. A roupa adentra a arte e ganha caráter de objeto de arte pelo seu testemunho histórico, como algo ocorrido no passado e que continua a existir no presente, ajudando a contar a história social e cultural da época de sua origem.

³¹ Museu localizado em Madri, na Espanha, que promove a consciência da evolução histórica das roupas.

Entretanto, no século XX, os objetos ganharam outra alocação diante da arte. Eles perdem sua definição puramente decorativa ou histórica. Ao ser deslocado para museus ou exposições, o objeto passa a ser imbuído de caráter outro, pois surgia na arte outra maneira de se pensar acerca de funcionalidades e valores do objeto. Criou-se um questionamento de qual seria o papel do objeto na arte e o que diferenciaria os objetos de artefatos cotidianos.

E analisar as questões que envolvem o objeto cotidiano, manufaturado ou industrializado, na arte passa necessariamente pelos *ready-made*, de Marcel Duchamp, objetos utilitários re-contextualizados como obras de arte.

O *ready-made*, ao desconfigurar espaços habituais, transforma em arte um objeto do cotidiano ao mesmo tempo em que levanta outros pontos de vista nos espaços institucionais. [...] Trata-se de uma interferência do espaço de exposição na percepção do objeto, e vice-versa. É justamente esse curto circuito entre arte e vida que revela o espaço institucional como criador de valores e concepções (Freire, 2006, p. 37)



Fig. 12 – Marcel Duchamp, A Fonte, 1917. (Mictório Invertido)

A “Fonte” (1917), de Marcel Duchamp considerada uma das obras inaugurais nesse sentido, foi apresentada de maneira a descontextualizar a localização do objeto, questionando sentidos e lugares, convertendo funcionalidades em apreciação. Apresentar um artefato cotidiano, tal como o mictório branco invertido, com assinatura fictícia em um meio institucionalizado da arte, abriu um

questionamento sobre a relação do objeto com a arte. A arte de Duchamp não foi o objeto em si, mas o que sua exposição numa galeria provocava nas pessoas. A arte, enfim, já não era aquele objeto dócil que se reconhecia como tal: a arte nunca mais seria a mesma.

Em um longo processo com muitos esquecimentos, muitas lutas e manifestações artísticas, novos caminhos para a arte foram sendo galgados durante o século XX, percebendo-se a necessidade de se desenvolver outras linguagens, visões e experiências. Nesse momento, nota-se o acesso direto e diferenciador da

representação e da apresentação da arte, a ressignificação de valores e o desencapsulamento de categorias artísticas.

Inúmeros artistas passam a dar novos valores aos objetos, explorando possibilidades que não as de origem. Não há mais a necessidade de a arte representar contextos; ela angaria a liberdade de deslocamento, de leituras e valorizações. Expressões artísticas buscam sentido, seja na descontextualização de um objeto unitário ou no acúmulo de inúmeros deles, sugerindo novas percepções e grupamentos sinestésicos.

Na arte, o único que conta é a forma. Ou mais exatamente: as formas são as emissoras de significados. A forma projeta sentido, é um aparelho de significar. Ora, as significações da pintura 'retiniana' são insignificantes: impressões, sensações, secreções e ejaculações. O *ready-made* coloca ante esta insignificância a sua neutralidade, a sua não-significação. Por tal razão não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante (Paz, 2004, p.25)

Para Hegel, por exemplo, o artista é livre para utilizar símbolos e adereços desde que o intuito seja para tornar a obra clara ao espectador, pois para ele, símbolos (objetos) são utilizados para transformar o abstrato em concreto. Continuando um pensamento de ocupação do objeto na arte, e também aferindo uma lógica para o pensamento de Hegel, destacaremos e voltaremos a citar os artistas Concretistas Russos, em especial Malevich. A arte construtivista abandonou, em dado momento da história, a criação artística abstrata e passou a inserir a concepção de artefatos junto às suas práticas artísticas, tais como a criação têxtil e os utensílios domésticos. Em 1923, Malevitch, junto com a "Fábrica do Estado de Petrogrado"³², implementou sua concepção de um volumétrico, xícara e bule projetados aos moldes concretistas. Muito se questionou sobre sua forma e principalmente praticidade. Talvez se tratasse de um objeto utilitário, mas provavelmente não utilizável. Mas "Malevich negou tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte; aliás, se a esteticidade educa ou agrada, ela entra nas categorias do necessário ou do útil" (Argan, 1992, p.324). Podemos associar esse

³² Fábrica de utensílios de porcelana localizada na cidade de Petrogrado.

pensamento de arte justamente na nossa proposição de objeto exemplificada a seguir.

No tocante à visão da roupa como objeto de arte, destaca-se o Movimento Surrealista que, na busca de novas ideias livres de realismo e na predominância de uma vitalidade criadora como propunha a Vanguarda, inseria uma nova linguagem na moda. Artistas como Salvador Dalí³³, manipulavam artefatos antes pertinentes a apenas configurações do traje, propondo outros sentidos. Associações entre formas e novas significações foram a inspiração para a criação da famosa estilista italiana Elsa Schiaparelli³⁴ que, em parceria com o amigo Dalí, criou o “Chapéu-sapato”, que consistia no deslocamento da posição do sapato: se antes nos pés, Schiaparelli propôs uma relocação para ocupar o lugar de chapéu. Em 1936, Maret Oppenheim criou objetos como “Ma Gouvernante”, que consistia em dois sapatos brancos amarrados por um barbante como se fossem uma ave assada, sobre um prato de metal, pronta para ser levada à mesa. Já Dalí criou o “Paletó de Smoking Afrodisíaco” (1936), que consistia em um paletó de smoking pendurado em um cabide, associado a peças íntimas femininas e uma gravata. Presos ao paletó, vários copinhos com um líquido verde.

³³ Salvador Dalí - (1904- 1989) - Nascido em Figueras na Espanha. Pintor e escultor, experimentou o Cubismo em 1925 e em 1929 se juntou ao grupo surrealista liderado por André Breton. Logo se tornou símbolo do movimento, desenvolvendo o método 'paranoico-crítico', que consiste em transmitir os seus mais profundos conflitos psicológicos para o espectador através da pintura.

³⁴Elsa Schiaparelli (1890 –1973), italiana de Roma. A estilista foi inventora do *Rosa-Shocking*. Na década de 1920, mudou-se para Paris onde acabou se aproximando de grandes nomes como Paul Poiret e Salvador Dalí. Nessa época, passou a realizar trabalhos em colaboração com diversos artistas, porém as obras produzidas com Dalí estão entre as mais conhecidas.



Fig. 13 – Elsa Schiaparelli, Chapéu-sapato, 1937. À direita o mesmo em cores.

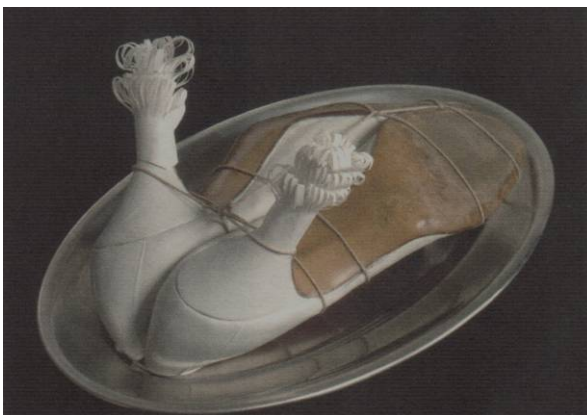


Fig. 14 – Meret Oppenheim, Ma Gouvernante (minha governante), 1936.



Fig. 15 – Salvador Dalí, Paletó de Smoking Afrodisíaco, 1936.

Dessa maneira, nota-se que a criação da roupa para a arte torna-se um objeto de reflexão, que não tinha como objetivo transformar a maneira de se vestir da sociedade; era uma área de experimentação e apropriação do vestuário para a produção de obras.

Nesse sentido, tem-se Nelson Leiner e suas roupas siamesas inusáveis. Com sua obra “Noivos” (1973), ele propunha uma alusão crítica ao casamento no qual, tanto o homem quanto a mulher, fundem-se em figuras híbridas e esdrúxulas (Costa, 2010, p.58), porque a roupa do noivo e da noiva são unidas sem espaço para o braço.



Fig. 16 – Nelson Leiner, Noivos, Série Roupas, 1973

Ainda pensando sobre o significado do objeto na arte, continuemos a nos desprender de engessamentos com a finalidade de associar novas significações ao objeto. Em um de seus escritos de 1968, Helio Oiticica, sob o título de “O objeto – instâncias do problema do objeto”, divide a problemática do objeto na arte em duas categorias contraditórias: uma é a liberação criadora que resulta na superação do quadro e da escultura tradicionais; e a outra é a tentativa de uma nova categoria tão acadêmica e tão tradicional quanto as anteriores. Iremos nos ater à primeira categoria, pois não desejamos ver o objeto como uma substituição do quadro ou da escultura; ele não é uma solução de suporte para a obra. Os objetos não são formas inaugurais da arte, eles são parte de um processo natural da arte. O objeto é a continuidade do “fim das chamadas artes plásticas que se formaram a partir do Renascimento” (1968, p.2). Para Oiticica, a utilização e a criação do objeto na arte ocorrem mais pela atitude do artista do que por uma preocupação estética. O desejo de novas manifestações na criação e a liberdade crescente exigiram novas estruturas. Foi dessa maneira que, no século XX, as manifestações da criação

humana começam a determinar novas estruturas artísticas. A inserção do objeto na arte nada mais é do que um caminho para a descoberta da criação pura e única, sem a necessidade de se manter um enquadramento dentro dos limites de um suporte, pois, mesmo que possamos dimensionar uma criação de pintura em quadro ou escultura ao nosso bel prazer, ainda assim somos submetidos a rótulos de meios, técnicas e materiais. O objeto proporciona o desenvolver da liberdade criativa e da capacidade do artista de se expressar sem se limitar a matérias pré-determinadas, podendo associar à sua criação formas diversas e até mesmo pré-existentes.

Dessa maneira, sob o enfoque não só do deslocamento, mas também da ressignificação e da liberdade criativa, desenvolveremos a questão da roupa como objeto de arte. O que configura uma roupa como um objeto de arte é também o valor agregado pela sua confecção, idealização, manufatura, seu pertencimento, deslocamento ou mesmo sua contextualização no tempo e espaço e não somente sua funcionalidade.

Nesse sentido, tem-se o “Airplane” – vestido controle remoto – de Hussein Chalayan, que não se encaixa nos padrões necessários para assumir as ruas. Sua funcionalidade como cobertura de corpos pode existir, porém não há a praticidade



Fig.17 - “Airplane” de Hussein Chalayan.
Coleção primavera verão 2000.



cotidiana.

Nesse exercício de renovação da roupa, da moda e da arte, artistas e designers de moda criam novos caminhos, assumindo múltiplas codificações para vestes e corpos. Em muitos casos, a preocupação comercial é deixada de lado e liberdades estéticas e anatômicas passam a ditar as chamadas tendências de moda, criando-se elementos vestimentares simbólicos que figuram questionamentos pertinentes à contemporaneidade social.

1.3 A roupa na arte

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de serem inéditas, jamais vistas, jamais pensadas (Guattari, 1992, p. 135).

No século XX, principalmente a partir da sua segunda metade, a arte clama por novas linguagens, novas representações, interferências e influências, ela adentra outros caminhos que levam a uma maior interação com o cotidiano. Deseja-se uma aproximação com o público, uma relação com o tempo presente, ações cotidianas, valorização de encontros e convívios. Foi o que Bourriaud chamou de arte relacional.

A arte relacional não é o revival de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística. Seu postulado básico – a esfera das relações humanas como lugar na obra de arte – não tem precedentes na história da arte, mesmo que, a posteriori, apareça como evidente pano de fundo de qualquer prática estética. (Bourriaud, 2009, p 63. - Grifo meu).

Foi sob esse contexto que vários artistas buscaram na moda matéria para seus questionamentos. A moda e seu sinal de identificação mais claro, a roupa, passa a ser alimento crítico para o desenvolvimento da arte, afinal “o traje é, pois, uma manifestação de liberdade” (Carvalho, 2010, p. 51). A roupa é a moldura, é a primeira forma de comunicação com o outro. “As roupas como artefatos, criam comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as

peças afirmem identidades sociais latentes” (Crane, 2006, p.22). As escolhas das peças constituem o vestuário e possuem um reservatório de significados, que podem servir de instrumentos para reconhecer e interpretar transformações culturais.

Diante de todos os significados propostos pelo universo da moda³⁵, o arquiteto, engenheiro, pintor e desenhista Flávio de Carvalho passa a redigir reflexões periódicas sobre a moda, o corpo, a sociedade e a relação psíquica que envolvem esses elementos. Em “A moda e o novo homem”, uma série de 39 artigos publicados no “Diário de São Paulo”, Flávio afirmava que a roupa funcionava qual válvulas de escape³⁶ reguladoras do equilíbrio mental dos povos, pertencente ao domínio da fantasia e da imaginação do homem (p.15). Segundo Carvalho, feita para cobrir corpos, a roupa torna-se “manifestação de poder e depreciação” (idem.). Para ele, era “o traje que mais forte influência tem sobre o homem porque é aquilo que está mais perto do seu corpo, e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem” (p. 16). Fomentado não somente pelas suas reflexões, o artista pensa na vestimenta “como elemento primeiro e nuclear da arte” (Costa, 2010, p.51). Após suas análises reflexivas e críticas sobre a moda e a arte, Carvalho propõe uma série de “Experiências”, que inauguram a arte de ação no Brasil (Costa, 2010, p.51).

³⁵ Referencio-me a Flávio de Carvalho que trata da moda como traje de vestuário.

³⁶ Válvulas são dispositivos que servem para controlar o fluxo de fluido ou energia. Nesse sentido, a roupa, para Flávio de Carvalho, serve como uma maneira de aliviar ou reduzir a tensão natural do homem. Para ele, a roupa deveria exprimir e extravasar seus ideais, servindo para transmitir um equilíbrio entre a realidade e a fantasia.

Em 1956, Flávio propôs um desfile tendo as Ruas de São Paulo como passarela. Na verdade, ele propunha apenas tendência de moda mais adequada ao homem dos trópicos. Para ele, um homem que vive em um país tropical como o Brasil não pode se render ao desconforto de trajar peças que cobrem todo o corpo e que são baseadas em tradições e



Fig. 18 – Flávio de Carvalho com o traje New Look em desfile por São Paulo.

modelagens de séculos passados, não é adequada à temperatura das ruas a utilização de peças quentes como calças compridas, camisas e paletós. Flávio, dessa maneira, propõe uma nova indumentária, um traje que se adapte ao cotidiano. Assim nasceu sua terceira experiência:

“Experiência nº3”.

Tratava-se de uma moda de verão para o homem contemporâneo, sua “Moda de verão para a cidade” (Carvalho, 2010, p.8), segundo o artista o traje consistia em:



Fig. 19 – “New Look de Verão”, Em exposição na mostra “Sob um Céu Tropical”, na galeria James Lisboa Escritório de Arte, em 2009.

Blusão e saio [...] A nova moda de verão leva principalmente a ventilação em consideração a ventilação do corpo [...] evitando a sensação de calor. [...]. Obtém-se uma diferença, talvez de mais de cinco graus centígrados, entre o ambiente e o espaço, entre o tecido e o corpo. A velocidade do fluxo de ar entre o tecido e o corpo é gradual por meio de dois círculos de arame: um na cintura e outro sobre a clavícula. (Carvalho, 2010, p. 8)

O *new look*, como foi chamado o traje de verão de Flávio de Carvalho, tinha correspondência ao *smoking*, gola ao redor do pescoço substituindo o colarinho com “finalidade psicológica”, nas palavras do próprio artista; nas pernas, meias de malha adquiridas em uma casa que vendia produtos de balé, para esconder varizes, mas a grande preocupação era a de se produzir um traje fresco e confortável. De posse

desse novo traje, Flávio sai pelas ruas da cidade de São Paulo. Se naquele tempo fosse possível denominar, chamaria de um desfile-performance, para que todos pudessem conhecer seu *new look*. Em caminhada pelo centro da cidade, o artista trajava “saiote verde pregueado, blusa amarela de náilon com mangas bufantes e buracos na axilas que permitiam circulação de ar [...], enquanto o movimento de caminhar ocasionava a renovação do ar” (Costa, 2010, p. 51). Era uma crítica mordaz às assimilações de moda europeias que eram adotadas no Brasil. Sua obra e sua ação foi uma tentativa de fazer a população pensar sobre si mesma enquanto brasileiros moradores dos trópicos. Essa experiência rendeu outras reflexões e principalmente a descoberta do corpo e da roupa para a arte no Brasil. Não só no traje proposto por Flávio, mas também na sua maneira de exibição, era nítido o resquício de influência das vanguardas europeias³⁷; via-se a inspiração através da ênfase dada a um tempo futuro, com uma desconstrução de um pretérito imperfeito, no qual o que prevalece é a asseveração de um processo artístico, disseminando a potência criativa de maneira a intervir concretamente na realidade.

Apesar de provocador e sarcástico, Flávio de Carvalho, de certo modo, foi bem sucedido, pois acabou por relocar o papel da moda na sociedade brasileira e principalmente junto aos pensadores da arte e da cultura brasileira. Lina Bo Bardi (Masp), a exemplo, passou a considerar a moda o “protoplasma da arte brasileira”³⁸ e via que seria por meio da moda que se aproximaria a arte da sociedade, e para isso ela organizou um núcleo de estudo e criação de um estilo brasileiro, uma moda inspirada no povo, roupas que versavam sobre as vestes de jagunços e cangaceiros (Costa, 2010, p.52).

³⁷ Vanguardas europeias foram movimentos culturais que começaram na Europa no início do século XX, os quais iniciaram um tempo de ruptura com as estéticas, tais como Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo.

³⁸ Pietro Maria Bardi, A Cultura Nacional e a Presença do Masp, São Paulo, Fiat do Brasil; Turim, Fondazione Giovanni Agnelli, 1982, p.20.

Passadas as efervescências vanguardistas, mas continuada a busca por uma transgressão e por novas parcerias para as linguagens artísticas, Lucio Fontana propôs vestes que materializassem uma nova concepção de espaço. Ele criara e interferira nos vestidos monocromáticos tal qual teria feito em suas telas, mas não usara a roupa apenas como suporte em substituição às lonas sobre chassis. Para ele, os “vestidos túnicas com incisões, cortes ou *buchi*, buracos que representariam a fronteira entre interior e exterior, entre tecido e pele, vestuário e nudez”, tinha como objetivo abrir espaço para a curiosidade erótica e o narcisismo (Costa, 2010, p. 54). Para o artista, as roupas deveriam ser usadas sobre o corpo, sem nenhuma veste por baixo, indicando um viés *voyeurístico*. Sobre a obra, Luigi Tazzi afirma:



Fig. 20 – Lucio Fontana, Vestido, 1961.

O corte é marca da paixão que o rigor da razão esfriou, mas não extinguiu, e do desejo sem nome e sem fronteiras, e foi muito bem explorado pelo mestre que soube pensar sem preconceitos o sentido dessa linguagem do vestir até então inédita para ele. (2001, p. 211)

Nos anos de 1960, as inúmeras propostas e as rupturas propostas pelas práticas artísticas que se desenvolviam, como os *happenings* e as *performances*, colocaram a roupa como componente bastante fortificado nas inquirições que circundavam o corpo, o espaço, a sexualidade e a natureza.

Em 1964, Hélio Oiticica marca a arte brasileira e a relação com o corpo e o traje, assim como fizera Flávio de Carvalho, Oiticica desenvolve experiências sensoriais do corpo e a própria experiência física. Inspirado por sua aproximação com a favela da Mangueira, o Carnaval e todos os questionamentos culturais propostos pela sociedade, Oiticica cria os “Parangolés”, estandarte e capas que propunham uma interação com o espectador. Eram obras de arte para ser vestidas, cuja proposta centrava-se na “manifestação da cor no espaço ambiental” (Oiticica, 1964). Estruturas se comportavam de maneira a colorir o espaço quando postas em

movimento. Esse trabalho não ficou apenas na construção das capas, pois havia uma necessidade maior de interação entre o corpo e a obra. Para isso, Oiticica inseriu elementos como música, movimento e dança para que a obra existisse. Em suas Anotações, ele diz:

[...] o espectador “veste” a capa que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que esse se movimente, que dance em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica numa transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição [...]. O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá. (Oiticica, 1986, p.70)

As vestimentas híbridas propostas por Oiticica fazem do espectador a própria obra de arte a partir o momento que as veste. Para ele, segundo Costa (2010), a obra em seu conjunto está relacionada à cor, ao corpo, ao movimento, mas também à cidade, à arte das ruas. Confeccionados em tecidos e materiais diversos (náilon, filó, plástico, jornal...), pintados ou não, os “Parangolés” não buscavam a materialização de um traje, como aquele produzido por Flávio de Carvalho. Buscavam uma vestimenta que pudesse proteger os corpos e, sobretudo, interagir com o espaço. Este era o espírito da época: a arte como forma de aproximação social. Era o rompimento da distância entre classes, pela qual, na década de 1960, buscava-se a quebra da barreira entre a obra de arte e o povo.



Fig. 21 – Montagem com imagens dos Parangolés de Helio Oiticica.

Contemporânea e amiga de Helio Oiticica, Lygia Clark também permeou as investigações da consciência do corpo. Para a artista, “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (Clark, 1980, p. 16). Objetivando essa integração entre corpo e obra, Clark utilizou roupas e acessórios como elementos para proporcionar as experiências que desejava. Na série intitulada “Roupa-Corpo-Roupa” (1967), roupas eram utilizadas e modificadas de maneira a despertar diversas sensações ao espectador/usuário. Na obra “Eu e o Tu”, dois macacões de plástico, com capuzes para impossibilitar a visão, com forros de diferentes materiais, tais como sacolas com água, borracha e espuma vegetal, ligados por uma espécie de cordão umbilical (tira de borracha) eram vestidos e, aos pares, os usuários eram convidados a explorar o corpo do outro pelo tato: “o homem reconheceria seu próprio corpo através de sensações tácteis operadas por objetos exteriores a ele próprio” (Clark apud Costa, 2010, p. 56).

Contemporâneo de Lygia e Hélio, à margem do sistema de arte e sem nenhuma proximidade com a efervescência artística que estava ocorrendo, um interno da Colônia Juliano Moreira³⁹, Arthur Bispo do Rosário confeccionava, distante do fluxo das informações culturais, trajes que ele dizia apresentar a Deus. Eram fardões produzidos com tecidos reaproveitados, lençóis, cobertores e panos de chão que eram adereçados com todo o tipo de objetos por ele encontrados: cordões, pingentes, dólmas, bordados com palavras, símbolos e números, compunham o “Manto da



Fig. 22 - Eu e o Tu, Lygia Clark.

Apresentação”. O manto, construído para ser utilizado no dia do Juízo Final pelo interno, só foi descoberto pela crítica na década de 1980 (Costa, 2010, p. 63). Sobre a obra, Ivo Mesquita, citado por Costa (2010), dizia que: “Consiste em uma metáfora romântica sobre ser artista: ele, no interior de sua cela, desfiava seus uniformes de interno para obter fios azuis desbotados com os quais bordava sua cartografia, mumificava os objetos de seu cotidiano” (p.63).



Fig. 23 – Arthur Bispo do Rosário trajando o Manto da Apresentação.

Nesse âmbito, podemos pensar que Bispo do Rosário confeccionava roupa em sentido próximo ao proposto por Flávio de Carvalho descrito em seus escritos, pois para Carvalho, a moda (vista por ele como traje/roupa) “se apresenta como aquilo que mais se aproxima ou mais se funde com o que há de fantástico na imaginação do homem” (Carvalho, 2010, p.15). Para Arthur Bispo do

³⁹ Instituição localizada na Taquara, Rio de Janeiro, criada para abrigar aqueles que eram socialmente excluídos por motivos de doenças psíquicas, alcoólatras ou que sofriam algum outro transtorno.

Rosário, a confecção do traje servia como uma regulação mental. A criação do manto para ele era a resignação de um destino pré-determinado, a morte. Também era a maneira encontrada de enfrentar “a loucura e o isolamento ensaiando, através da mortificação e do sacrifício, para algo maior, a morte e como o encontro com o divino” Figueiredo, 2010, p.64).

Já em outra vertente, Leonilson⁴⁰ se utiliza de alguns códigos propostos pelo universo da moda, mais especificamente peças de vestuário, para apresentar sua obra na Capela do Morumbi, em 1993, em um questionamento sobre o “corpo ausente” (Costa, 2010, p. 66). A instalação consistia em duas camisas (próprias) assentadas sobre duas cadeiras e estas, por sua vez, são postas sobre o altar, na parte mais sagrada da capela. As camisas têm as mangas ampliadas e carregam palavras bordadas na altura do peito: “da falsa moral” e “do bom coração”. “Com isso, o artista possivelmente comenta a ambiguidade da religião” (Costa, 2010, p. 66) e também a fragilidade de sua situação pessoal (idem) ao utilizar suas próprias camisas, já gastas e finas.

Dessa maneira, o artista se apropria de valores e signos pertencentes à



Fig. 24 – Sem título, 1993 (Instalação na Capela do Morumbi). Leonilson Bordado sobre camisas de algodão, piquet sobre cadeiras de madeira Col. Família Bezerra Dias, São Paulo.

⁴⁰ José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) foi um pintor, desenhista e escultor cearense.

roupa, associa, assim, conceitos simbólicos à obra. O artista personifica as cadeiras, agrega a elas outros valores. Na obra, as cadeiras substituem a ausência do corpo, afinal, o ato de vestir uma roupa está associado diretamente ao corpo. Sobre esse deslocamento de valores, Bourriaud afirma:

A arte exerce seu dever crítico diante da técnica somente quando desloca seus conteúdos [...] dessa maneira, a relação arte/técnica mostra-se especialmente favorável a esse realismo operatório que estrutura muitas práticas contemporâneas, e que pode ser definido como a oscilação da obra de arte em sua função tradicional de objeto a ser contemplado. (2009, p.94-95)

Nota-se em todas as obras apresentadas a relação da roupa e da moda com o humano, com aquilo que afeta a si e ao outro de alguma maneira. Ela desarticula sistemas de representações mediante associações ou desassociações com o cotidiano. A roupa proporciona uma troca semiótica, gerando percepções e experimentações sociais.

2 O URDUME

A roupa diz respeito à pessoa inteira, a todo o corpo, a todas as relações do homem com seu corpo, assim como às relações do corpo com a sociedade. (Barthes, 1998, p.117)

2.1 O corpo e a roupa

Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beleza, separar a mulher de sua roupa? (Baudelaire, 1993, p.243)

Quando unimos em uma mesma frase corpo e roupa, instantaneamente nosso pensamento caminha para a significação prática e cotidiana desses elementos, afinal, a roupa sempre serviu para a proteção de detalhes da vida animal do homem e da sua sexualidade primitiva. A roupa também protege das intempéries da natureza, uma barreira entre o corpo nu, fragilizado, e o espaço em que habita. Essa relação se mostrou, ao decorrer do tempo, elemento imprescindível ao convívio social do homem.

A partir dos versos do poeta Charles Baudelaire, transcritos na epígrafe, podemos considerar que a relação entre o corpo e a roupa propõe um processo de simbiose, uma interdependência na qual se alimentam e enriquecem-se mutuamente. A roupa precisa do corpo, assim como o corpo completa-se quando vestido⁴¹. O corpo não é simples suporte para a roupa, ela o habita, o preenche, proporciona vida a uma simples peça antes inanimada e, em contrapartida, encontramos na roupa o invólucro necessário, perfeito para que o corpo possa transmutar-se incessantemente a cada troca, revelando formas e propondo situações.

Entendemos que o corpo é “(...) um modo de presença no mundo protagonizando vários papéis nas diferentes interações humanas” (Castilho, 2004, p. 81) e a roupa, como uma segunda pele que “reveste e se articula plasticamente com o corpo humano, considerando-o como um suporte ideal” (Idem, p. 92).

⁴¹ Deixaremos para investigações futuras o estudo do nu. Não é de interesse por agora discutir o nu como cobertura do corpo ou mesmo a pintura corporal. O que se pretende é a interação da matéria *roupa* com o corpo e sua relação simbiótica.

Para Martins, em “Ergonomia e moda: repensando a segunda pele” (2008), o homem se relaciona e proporciona uma leitura de mundo através do que ela chama, de cinco peles: Uma primeira é a epiderme, a segunda é a vestimenta, a terceira é a casa do homem, a quarta é o meio social e a identidade, e por fim, a quinta a humanidade, a natureza e o meio ambiente. Todas essas cinco peles são ocupadas pelas formas do corpo nas quais a primeira e a segunda se misturam em uma construção única de ocupação espacial, que venha a ser não somente o espaço físico, mas também uma ocupação existencial como ser pertencente àquele tempo e espaço.

Para falarmos dessa relação *corpo-roupa*, teremos que nos reportar rapidamente à história. Na antiguidade clássica, e até o século XIV, a roupa foi principalmente símbolo hierárquico de *status* social e o corpo estava a serviço da ação, não existia uma preocupação com sua materialidade. Para a sociedade cristã da época, jejuar não tinha a intenção de transformar o corpo e sim a alma. Entretanto, mais tarde, no Período Vitoriano, o ato se difundira pela classe média como um método de regulação de consumo e controle do peso. Afinal, faziam parte dos moldes estéticos da época corpos finos e esbeltos, sem qualquer relação com a espiritualidade (Svendsen, 2010). Dessa maneira, podemos entender que o corpo passou a ser encarado como elemento de comunicação; o traje passa a redesenhar a forma e os atrativos do corpo, servindo agora como um instrumento de diferenciação sexual e social, ela, a roupa, torna-se a estetização da personalidade e da sensualidade (Calanca, 2008). O que se compreende é que a roupa passa, no decorrer do tempo, a se apresentar como uma reformuladora de corpos, em prol de formas e silhuetas de tendências vigentes, tais como o uso dos espartilhos, anáguas

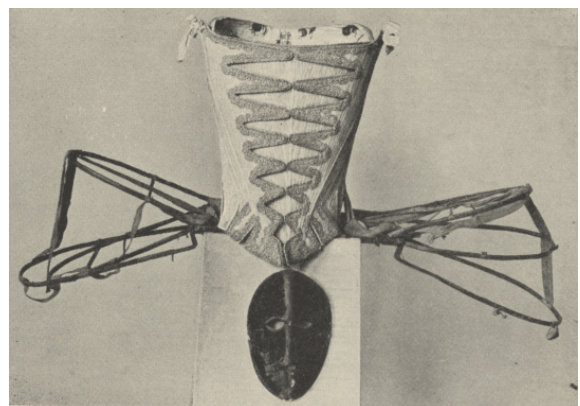


Fig. 25 – Imagem de um *Panier*, peça que compõem o traje feminino típico do século XVII.

e *paniers*⁴². Ou seja, a vestimenta sempre transformou, influenciou e até mesmo iludiu o corpo do homem por meio das proporções, formas, cores e texturas. Contudo, no século XX, o vestuário passou a significar também uma maneira de ser, como se a escolha da roupa fosse uma extensão do corpo.

Dessa forma, podemos considerar que há uma associação direta do corpo com a roupa e que esta se tornou uma formulação única em prol da imagem pessoal. O transmutar-se com uma roupa faz com que o indivíduo assuma como sua uma silhueta outra, que não a sua de origem, ocupando o espaço por meio de um novo contorno.

Dessa maneira, poderíamos nos arriscar a dizer que essa associação entre o corpo e a roupa transfigura-se em um único novo elemento. Contudo, cabe ressaltar que não é nossa intenção afirmar que o corpo e a roupa são elementos indissociáveis. Afinal, se o fossem, perderíamos grande parte do fascínio que as roupas nos proporcionam: o de transformação constante do corpo.

Para Villaça (2007),

o corpo é o lugar de uma construção identitária que se articula crescentemente com a imagem, substituindo, progressivamente, a idéia de adequação por uma estranheza. Se o corpo servia para vestir o sujeito, a corporeidade contemporânea, transportada pela imagem, traz uma experiência que escapa ao próprio sujeito. (p.16)

Segundo Svendsen (2010), o corpo e vestuário são elementos distintos e ambos podem ser ateados e “des-ateados” um ao outro elaborando e reelaborando sentidos e formas. Para tanto, as roupas devem ser pensadas no sentido de que podem e devem ser separadas do sujeito ao bel-prazer e à necessidade dele. Ainda, para o autor, há uma hierarquia para que ocorra essa relação simbiótica, pois, segundo ele, o objeto (roupa) é integrado ao sujeito e não o contrário. As roupas devem acomodar o corpo, elas são uma continuação imediata dele. Ou seja, o corpo coberto pela roupa anuncia uma outra comunicação e função social.

⁴² *Paniers* são estruturas utilizadas sob as roupas para darem volumes às saias. De origem francesa seu nome vem de cestos por terem forma similar ao utensílio.

Dessa maneira, arriscamos a relacionar essa continuação imediata proposta pelo corpo e pela roupa como espécie de agenciamento, *corpo-roupa*. Consideremos o corpo um elemento, a roupa outro elemento e a relação *corpo-roupa* um terceiro elemento, que ganha caráter diferenciado quando posto em sociedade. Os dois primeiros elementos estabelecem uma ligação através do corpo e cobertura (roupa) e, apesar de serem de naturezas diferentes, conseguem associar-se em um cofuncionamento, em uma simbiose. Um agenciamento que produz um enunciado. Para Deleuze e Parnet (1996), um enunciado não é algo proferido pelo sujeito de uma enunciação, pois em um agenciamento não há um sujeito, há um coletivo que se torna agente, são os elementos de um agenciamento.

O termo Agenciamento não comporta nenhuma noção de ligação, de passagem, de anastomose entre seus componentes. É um Agenciamento de campos possíveis, de virtuais tanto quanto de elementos constituídos sem noção de relação genérica ou de espécie. Dentro desse quadro, os utensílios, os instrumentos mais simples, as menores peças estruturadas de uma maquinaria adquirirão o estatuto de protomáquina (Guattari, 1992, p. 47).

Dentro desse quadro, um agenciamento *corpo-roupa* configura dois agentes que são capazes de existir sozinhos, contudo, não transmitem um enunciado e nem possuem o mesmo significado quando isolados. O corpo sempre será um corpo, independente da roupa, assim como a roupa, que mesmo em um cabide permanecerá como uma roupa. Entretanto, quando unidos em um agenciamento, constituem um terceiro papel que ocupará uma determinada função, que poderá ser variável de acordo com a roupa.

Para desmembrar ainda mais o agenciamento *corpo-roupa*, buscaremos também em Guattari e Rolnik, uma explicação: agenciamentos referem-se a uma “noção mais ampla do que a de estrutura, sistema, forma, etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica (*sic*), imaginária” (1986, p. 317).⁴³

Conforme propostos por Deleuze e Guattari (1995), os agenciamentos são formas simples de componentes heterogêneos, que ao se unirem por simpatia⁴⁴,

⁴³ Gnosiológica é uma área da filosofia que se preocupa em estudar os fundamentos do conhecimento.

⁴⁴ Termo utilizado por Deleuze e Parnet (1996). “(...) a única unidade do agenciamento é o co-funcionamento: é a simbiose, uma “simpatia”.” [p.84]

produzem terceira forma única e diferente. Para esses autores, existe o agenciamento maquínico que é “a mistura de corpos reagindo uns sobre os outros”; e o agenciamento coletivo de enunciação que sustenta um regime de signos, transformações incorpóreas atribuídas aos corpos.

Para melhor entender, retornaremos a Deleuze e Guattari:

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuídos aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo lados territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização que o impelem. (1995, p29.)

Dessa maneira, percebemos a roupa em seu contexto social; estamos tratando de roupas e não de figurinos, como demarcações territoriais e as percebemos como decorrência de cristalizações subjetivas⁴⁵. Nesse sentido, não são as roupas que motivam o território e sim o território é que as motiva.

Entendemos *território* como:

sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (Guattari e Rolnik, 1986, p. 323).

Assim sendo, abarcamos as roupas trajadas pelos corpos como códigos territoriais, isto é, registros de algo realizado/escolhido e vestido de maneira subjetiva. Ou seja, a roupa como previamente citada no início desse capítulo, como uma segunda pele, torna-se marca em um corpo que anuncia e experimenta um grau de territorialização e desterritorialização de acordo com sua ocupação social no espaço, isto é,

dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia

⁴⁵ Entendemos, aqui, por subjetividade como algo exprimível num objeto produzido por ela [a construção/escolha das vestes]. (Chauí, 2000, p.543) E assim como Guattari e Rolnik (1986) falaremos de uma produção de subjetividade. “Não somente uma produção de subjetividade individuada – subjetividade dos indivíduos – mas uma produção de subjetividade social que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo”. (p. 16)

feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele [indivíduo] se posiciona em relação ao seus afetos. (Guattari, 1992,p.22)

Os agenciamentos aqui propostos percorrem uma gama de registros expressivos, diretamente conectados à vida social e ao mundo externo, “uma interpenetração entre o *socius*, as atividades materiais e os modos de semiotização” (p.127).

O vestir profere inúmeros desdobramentos, ele aglutina e legitima o indivíduo no espaço, além de propor experiências, tal como ocorre com o “Parangolé” de Helio Oiticica. O Parangolé não era algo apenas para ser vestido e ser exibido, ele intentava a experiência da pessoa que se vestia juntamente com a que assistia a obra, não se tratava do corpo como esteio da obra, mas sim, a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. É a incorporação de um pelo outro, ou seja, era o vestir como um acontecimento relacional. As capas em tecidos, plásticos, papéis ou jutas não pretendiam valorar materiais; pretendiam construir uma estética do movimento que era elaborada na relação do corpo com o objeto e o movimento. Os Parangolés não dependiam do material escolhido para a sua feitura, eles eram executados pelo interesse do artista no envolvimento e na participação corporal.

O espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de panos de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo corporal do espectador, característica da dança, sua primeira condição. (Oiticica, 1986, p. 70)

A capa de Oiticica era uma forma de vestimenta em cuja liberdade de movimento, proposta pelo “vestível”, podia-se notar a presença e a constante interação existente no agenciamento corpo-roupa, pois esse vestir ampliava o movimento. A ação proposta só era possível devido ao invólucro que roupa oferece ao corpo (nesse caso a roupa cede espaço ao “Parangolé”), proporcionando dinamismo à ocupação desse novo elemento no espaço.

O Parangolé solidifica o envolvimento do corpo pela roupa, ele adquire a forma do corpo que o veste e, por consequência, ocupa seu entorno propondo primeiro uma participação individual e, em decorrência, uma coletiva. A estrutura do

corpo vestido se articula com o espaço cotidiano por meio da ação, do movimento, desencadeando proposições estéticas, construídas pelo entrelaçamento da situação vivenciada pelo sujeito vestido.

Para a arte, o Parangolé foi a formulação da arte ambiental⁴⁶, foi a conquista da estética do movimento e do envolvimento, articulando uma nova configuração expressiva da arte, “uma poética do instante e do gesto, do precário e do efêmero”⁴⁷. Oiticica desconstrói o *status* da obra de arte como objeto a ser contemplado. Para ele, a estética do movimento - surgida pela liberdade do corpo envolvido pela veste (corpo-roupa) com a interação participativa do movimento da dança e da música - elabora condutas poéticas de um movimento não ensaiado. “A função poética põe em evidência o lado material dos signos; ela enfatiza as particularidades sensíveis da mensagem (...) utilizada em proveito da experiência evocada (...), ela organiza as sequências de signos de forma a manter o caráter perceptível de sua construção”(Galard, 2008, p 26).

Dessa maneira, tem-se no Parangolé um acontecimento participativo, uma obra que relaciona não só o corpo e a roupa, mas também o movimento e principalmente o espaço em que isso ocorre. Criado durante o tempo que Hélio passou na favela da Mangueira, no Rio de Janeiro, como passista da escola de samba homônima à favela, o artista descobriu no ritmo e na música um meio de expressão artística. Para ele, o Parangolé representava novas possibilidades, podendo incorporar vários elementos e objetos às vestes, tais como estandartes. Ele tinha, na ocupação da cidade, um campo de experimentações capaz de interagir a corporalidade do movimento produzido pelo *corpo-roupa* com os espaços de diferentes espectadores. Ele enfatizava a ocupação física dos espaços como fator pertinente à obra que percorreu diversos espaços urbanos, da favela ao pátio do MAM-Rio.

⁴⁶ “As manifestações ambientais são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas realizam as poéticas do instante e do gesto: ‘uma nova fundação objetiva da arte’” (Favaretto, 1992, p.121).

⁴⁷ Idem, p. 104-105

2.2 Roupas e cidade

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que se dá às nossas perguntas. (Calvino, 2009, contra-capas)

Iniciemos esse capítulo tais quais cartógrafos⁴⁸, construindo um mapa da relação entre a roupa e a cidade. O cartógrafo tende a mergulhar dentro da teia de agenciamentos entre ele e o objeto de pesquisa. Para isso, tem-se que perceber o mundo, as configurações territoriais de existência, as efemeridades e transitoriedades que os constituem. Esse é o processo necessário para compreender a relação existente entre a roupa e a cidade.

As cidades hoje são muito mais que prédios, ruas, monumentos e construções arquitetônicas. Elas são formadas pela sociedade que as habita, pelo fluxo de pessoas que as colorem, determinando espaços e configurando formas subjetivas⁴⁹. A noção de cidade deixou de ser um mero território geográfico no qual o homem ocuparia somente uma posição econômica e social de trabalho⁵⁰; as cidades hoje surgem como uma cultura específica de seu tempo⁵¹.

As cidades contemporâneas não são apenas mero pano de fundo para a evolução do comportamento social do homem; elas são importantes personagens do fluxo de dados circulantes no espaço urbano. Para Nízia Villaça, “a velocidade das transformações contemporâneas faz com que sempre mais o espaço não seja visto como algo de exterior ao sujeito, seu cenário, coisa extensa, passando a elemento constitutivo de sua estruturação” (1993, p.515).

Segundo Pesavento, “a cidade é em si uma realidade objetiva com suas ruas, construções, monumentos, praças, mas sobre esse ‘real’ os homens constroem um

⁴⁸ A cartografia é um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 1989, p.15) e “diferentemente do mapa, é a integridade da paisagem em seus acidentes, suas mutações” (ROLNIK, 1989, p.62). O cartógrafo, para Deleuze, trabalha com a informação em movimento, o que ele chama de devir. DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1998

⁴⁹ Subjetividade para Deleuze e Guattari é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados. Assim, as figuras da subjetividade são, por princípio, efêmeras, e sua formação pressupõe necessariamente agenciamentos coletivos e impessoais.

⁵⁰ Teoria sobre cidades de Georg Simmel em Teoria da Cidade. (Freitag, 2006, p. 22).

⁵¹ Ver Freitag, 2006, p. 82-101.

sistema de ideias e imagens de representação coletiva” (1997, p. 26). O espaço urbano passou a conter traçados invisíveis que delimitam espaço e territórios por meio da cultura e ideais apresentados pela maneira de se vestir.

A cidade, com seus desenhos e planos arquitetônicos, se apresenta ao mesmo tempo como cenário da modernização do vestuário e grande influenciadora da transformação do mesmo.

Em “As Cidades Invisíveis”, Ítalo Calvino rompe com o lugar geográfico chamado cidades e passa a ter uma visão menos realista de séculos atrás, considerando como cidade o espaço que interage com seu habitante e interfere em seu comportamento. E, ainda, que cada cidade é construída de acordo com seus grupos e seus espaços, tornando-se “símbolo complexo e inesgotável da existência humana”⁵².

(...) É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor do seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa (...). (2009, p. 44)

Os espaços arquitetônicos rotineiramente interpelam o sujeito que o habita, de maneira consciente ou não, os edifícios construídos, as ruas, as praças, são máquinas enunciativas que produzem subjetivações parciais que se aglomeram com outros agenciamentos (Guattari, 1992, p. 158). As cidades vão muito além de espaços construídos e funcionais, pois estes agem como máquinas de sentidos e sensações, máquinas abstratas que operam como portadoras de universos incorporais, e que trabalham tanto como uniformizadoras quanto como singularizadoras (Idem).

Portanto, as interferências provocadas pelos agentes constituintes da cidade produzem um espaço híbrido, mutante e visceral, ou seja, a arquitetura e o sujeito que a ocupa, assim como todos os outros elementos constituintes do espaço se integram e se influenciam provocando interferências e ruídos.

⁵² CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Contra capa.

Essas interações do espaço sobre o sujeito estão, conseqüentemente, refletidas em sua roupa. A adequação vestimentar ao espaço que ele ocupa é de extrema importância para a sua territorialização, afinal o espaço não é o ambiente geográfico somente, é todo o *socius* que o acompanha. A paisagem urbana é personalizada ou modificada de acordo com a roupagem dos seus transeuntes, que utilizam seus espaços tais quais passarelas, objetivando a exibição e a comunicação com os outros, determinando a sua ocupação no espaço social da cidade.

Nessa direção, portanto, as roupas que cobrem os corpos são formas através das quais o sujeito entra em contato com o mundo, de tal modo que elas passam a ter significação primordial na configuração do espaço, seja ele público ou privado. O que queremos dizer é que há uma necessidade de adequação vestimentar para se ocupar determinado ambiente.

Sobre essa questão, podemos destacar a obra e os estudos de Flávio de Carvalho, que desenvolveu questões envolvendo a moda, a satisfação de grupos humanos, seu processo hierárquico e o “processo de nivelamento, sempre presente, entre o homem e a mulher”, o que ele chama de “Idades púberes”, e, principalmente, a adequação do traje social. Essas questões foram o estopim para que Flávio de Carvalho desenvolvesse a “Experiência 3”.

Em “Experiência 3”, o artista, após pesquisas e experimentos, desenvolveu o que ele chamou de “Traje de Verão”, que consistia na criação de uma indumentária masculina adequada ao clima brasileiro e seu desfile pelas ruas de São Paulo. O processo performático se deu em 18 de outubro de 1956, quando ele saiu de seu ateliê localizado na Rua Barão de Itapetininga e percorreu ruas do centro da cidade de São Paulo chegando até o saguão da sede do jornal “Diários Associados”.

Carvalho entendia como um retrocesso da indumentária a forma como os homens eram obrigados a se apresentar socialmente. Afinal, estar nos trópicos e se vestir para enfrentar neves e baixas temperaturas não se fazia nem agradável, nem prazeroso. E, para ele, a indumentária masculina era uma sobrevida da vestimenta do século XVII, época em que os homens se vestiam com calças, coletes e casacas,

sempre em cores escuras e sombrias, incompatíveis com a realidade urbana brasileira.

A minha intenção de projetar um traje adequado ao trópico era somente uma necessidade de modificação da indumentária, mas também era um prognóstico, foi um prognóstico feito há 11 anos atrás, de acontecimentos que estão se iniciando hoje. Esses acontecimentos são muito importantes porque demonstram a existência de um nivelamento entre o homem e a mulher pela indumentária e que nós vamos possivelmente presenciar em tempos futuros (Carvalho, 2010, p. 296).

Sua criação, a chamada “Moda de verão para cidade” ou o “Novo Homem dos Trópicos” ou ainda o “New Look” (uma paródia do *New Look* feminino criado por Christian Dior) consistia em trajes que levam principalmente em conta a ventilação do corpo, para ele era fundamental levar bem-estar ao corpo, evitando-lhe a sensação de calor. Válvulas compostas por círculos de arame localizados na cintura e na clavícula, permitiam um fluxo mais intenso de ar entre o tecido e o corpo.

Nas palavras de Flávio: “A indumentária que inventei era provida de válvulas no blusão, de maneira que o movimento dos braços permitia a renovação do ar situado entre o tecido e o corpo enquanto que o movimento das pernas permitia a renovação do ar entre o saiote e o corpo.” (Idem)

Para o artista, a indumentária correspondia ao tradicional traje masculino, o *smoking*. Uma gola removível ao redor do pescoço substituía o tradicional colarinho. A intenção do artista era apenas uma forma de manter um equilíbrio com os outros trajes tradicionais, tendo assim uma finalidade psicológica. Por isso, nas pernas ele colocou uma meia de malha (meia calça) de bailarina, que hoje é chamada de “meia arrastão”, para disfarçar as imperfeições, tais como varizes. Sobre as meias, um saiote de pregas largas e a blusa bem folgada com mangas curtas, complementados por sandálias de couro e um pequeno chapéu de náilon branco.

O ato performático foi acompanhado por muitos fotógrafos e curiosos, a intenção do artista era a de apresentar o *Traje de Verão* como uma nova vestimenta para o homem tropical.

A *performance* serviu como forma questionadora das convenções que se apresentavam. Ele rompe consensos preestabelecidos e, como forma de protesto, ousa ao apresentar seu “New Look”.

A intenção de se propor uma nova vestimenta durante um desfile experimental, não tinha o sentido de pôr em prática a confecção da indumentária proposta, mas sim apresentar, naquele momento, àquele público, uma proposta questionadora de trajes impostos a uma “burguesia pela nobreza como condição depreciativa”. (Idem)

O principal questionamento apresentado na performance de Flávio com a utilização do “New Look” foi a utilização do traje como artefato comportamental e a capacidade da roupa se impor e propor identidade social. O traje estabelece uma relação espacial entre o homem e a sociedade, não dissociando de aspectos e questões sociais, assim como fez Flávio, que foi buscar uma vestimenta mais adequada ao homem tropical moderno e se distanciar do homem do século XVII. A intenção é questionar códigos indumentários e adaptá-los a perfis psicológicos distintos daqueles do passado. Apresentou as roupas como símbolos de liberdade ou instrumentos “por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o consensus (*sic*) sobre o sentido do mundo social, que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (Bourdieu, 2010, p 10).

No caso de “Experiência 3”, a grande preocupação era a liberdade que se apresentava ao homem contemporâneo e sua posição frente à sociedade das aparências que se formava nos idos dos anos 50, que já apresentava um processo de rebeldia frente à moda tradicionalista no contexto urbano da cidade de São Paulo, com seu poderio capitalista sufocante.

Em sua obra, Flávio ressalta os anos de pesquisa sociológica e investigativa, exaltando principalmente a relação homem-cidade-roupa. Dessa forma, conclui-se que a proposta do traje de Flávio de Carvalho não era a criação estilística de moda, e sim uma intervenção com questionamentos comportamentais do homem

contemporâneo e sua inerente participação no espaço em que se insere: o espaço urbano.

A intenção foi a de buscar e apresentar premissas que levassem uma maior liberdade ao homem com múltiplas funções, as quais eram compatíveis com o fluxo de informações inerentes à agilidade da cidade e também à roupa com seu posicionamento no espaço urbano. Ou seja, o que motivava o artista era o desejo de se ter compatibilidade entre a cidade e a roupa que nela habita.

2.3 Roupas e memória

A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo.

(Guattari, 1992, p.33).

A memória está relacionada a uma localização temporal passada, a uma experiência vivida ou relatada, que sob registro passa a constituir e a interferir na história do indivíduo. Trata-se de arquivos subjetivos que afetam o indivíduo por alguma causa imaterial.

A memória é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade. Ela é o resultado de um trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de experiência. (Alberti, 2005, pág. 167).

Para Almeida, a memória se divide entre a natural e a artificial:

A memória natural é aquela que está inserida em nossas mentes, nascida simultaneamente com o pensamento; a memória artificial é aquela que é fortalecida e conduzida pelo ensinamento da razão. Mas, como em todas as coisas, a excelência da natureza, muitas vezes, é superada pela doutrina, a arte, da mesma forma, reforça e desenvolve as vantagens da natureza, proveitosamente, conserva-as e as amplia pelas razões da doutrina. A memória natural, se a pessoa for dotada com uma excepcional, é, muitas vezes, como esta memória artificial, e esta memória artificial, por sua vez, fixa e aperfeiçoa as qualidades naturais pela arte do método. (Almeida, 1999, p. 67)

Nesse sentido, a memória pode estar atrelada a objetos, sons, imagens, ou seja, seu pertencimento pode fazer referência a bens materiais ou não.

A roupa tende a estar rigorosamente associada à memória; em Stallybrass diz-se, “quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente” (2008, p.14). O autor ainda cita a artista Nina Payne, descrevendo como ela mexia nas roupas de seu marido após sua morte:

Tudo que tinha que ser guardado estava armazenado num armário no segundo andar da casa: jaquetas e calças que Eric ou Adam podiam eventualmente usar, blusas, gravatas, três camisas feitas de uma pelúcia axadrezada (azul-cinza vermelho-tijolo e ocre-amarelo). Vi que a camisa cinza tinha sido usada uma vez, depois de ter sido passada a ferro e, então, recolocada em seu cabide para ser vestida outra vez. Se eu colocasse minha cabeça no meio das roupas, eu podia cheirá-lo. (Idem, p.14)

Essa descrição da cena revela exatamente o poder da roupa e tudo o que ela representa na memória. Nesse caso, ela se tornou objeto de memória e contemplação, perdendo seu caráter utilitário e efêmero e ganhando caráter afetivo e insubstituível por qualquer outro objeto. Diz ele, “os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem” (Idem, p.11).

Essas extensões de significados são o que Pierre Nora chama de lugar de memória. Este “é um lugar duplo: um lugar de excesso fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (1993, p.27). Para Nora (idem), este lugar subjetivo é resquício de práticas e representações coletivas que mantêm de alguma forma a história viva; contudo as práticas não são mais ativas.

Segundo Lopez (2008), existem dois tipos de memória, a individual e a coletiva, a primeira que diz respeito ao que cada indivíduo carrega, suas próprias vivências e experiências, seja a roupa herdada da avó, o vestido de noiva do seu casamento. Já a segunda, refere-se ao conjunto de registros de um grupo; trata da relação de pertencimento do indivíduo ao coletivo. Nesse caso, podemos utilizar como exemplo as roupas que marcaram determinada época: saia *college*, na década de 1950 ou o tubinho da década de 1960.

Nesse sentido, Nora afirma que:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos [...] aberta à dialética da lembrança, e do esquecimento, inconsciente de suas deformações [...]. A história é a reconstrução sempre problemática do que

não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no presente. (1993, p. 9)

As roupas são capazes de oferecer um pertencimento a um lugar de memória e criam conexões com espaços e tempos diferentes, são objetos ladeados de significações emocionais que afetam o seu usuário/proprietário/observador. São vistas como agentes ativos e hábeis, a revelar lembranças e pertencimentos. Elas são encadeamento de acepções que produzem afetos e atingem lugares imateriais enriquecidos pela associação subjetiva proporcionada pela memória. Desse modo, pode-se aferir à roupa, por contextos sociais e semiológicos, subjetividades coletivas⁵³.

Para Guattari e Rolnik, as subjetividades são construídas em esferas individuais ou coletivas. Para os autores,

a subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (Guattari; Rolnik, 1986, p.33)

Dessa maneira, uma roupa é capaz de despertar no indivíduo sensações subjetivas. A própria subjetividade transita entre fluxos de signos, sociais e materiais, podendo ser representados por um objeto, por uma roupa ou por uma associação de vários desses.

Tal como realizado pela artista Beth Moysés, em 2000, que fez uso desse recurso da memória coletiva provocada pela roupa ao produzir uma de suas performances, inicialmente pelas ruas da cidade de São Paulo e, posteriormente, Brasília (2002) e Espanha (Madrid, 2002; Las Palmas, 2005; Sevilla, 2005). Em “Memória do Afeto”, a artista utiliza-se da imagem produzida pelo traje de noiva para revelar e discutir questões do universo feminino, mais especificamente a violência doméstica e a submissão social imposta às mulheres. A artista fez uso da roupa como parte da memória coletiva; os vestidos de noiva brancos, as caudas e os

⁵³ “‘coletivo’ deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo [...] derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos”. (Guattari, 1992, p. 20)

buquês foram utilizados por ela como referências claras a tudo aquilo que tange o universo feminino quanto à sua posição na sociedade. A intenção não foi de afirmar que se casar de noiva é sinônimo de submissão, mas esse foi o modo escolhido para formular a reflexão pretendida, tratava-se de uma linguagem simbólica e expressiva.

Beth Moysés descreve como se deu o processo de criação da performance dizendo:

Peguei os colchetes de um vestido velho e costurei nas meias de seda, fazendo do suporte um corpo de mulher, todo branco, imaculado, foi o primeiro vislumbre da noiva. Essa noiva serviu-me, como um objeto desencadeador de memórias, memórias da minha infância. Todas as injustiças que ouvi e convivi, e que estavam armazenadas em minha mente começaram a purgar, os objetos foram se formando compulsivamente. A partir desse trabalho, permaneci muito tempo coletando vestidos de noiva, pedindo às amigas, ouvindo suas histórias, que conseqüentemente (*sic*) geravam novas idéias, novos trabalhos. Passei a desconstruir essa fantasia aparentemente intocável, que todas as mulheres depois de vesti-la guardam como algo precioso. Virava o vestido do avesso, entrava no ambiente privado, vasculhava a intimidade de cada mulher. A princípio, falando da individualidade de cada uma. Com o tempo, meu trabalho passa a refletir o coletivo. (entrevista em 19/08/2006 à Rocha, 2009).

Inicialmente, foram 150 mulheres voluntárias vestidas de noivas a desfilar pela Avenida Paulista no “Dia internacional de não violência contra a mulher”, que se tornaram *performers*. Naquele dia, todas caminharam despetalando os buquês, deixando no chão rastros de pétalas, que para a artista simbolizavam caminhos melhores⁵⁴ e, no final, enterravam os caules como uma atitude de enterrar o sofrimento passado. A artista apropria-se do vestido de noiva como símbolo forte referente ao casamento. Todos os vestidos usados carregavam neles a memória e o sentimento do dia do matrimônio. Para ela, o vestido é o grande mito feminino, é uma segunda pele que proporciona ilusão e fantasia do desejo de ser feliz. É a própria artista que retira o caráter político da ação: para ela uma passeata não tocava tanto o espectador, talvez não trouxesse questionamentos emocionais tanto aos *performers* quanto ao público que era seduzido pela peregrinação. Para ela, a

⁵⁴ No cristianismo, a rosa simboliza amor, pureza, o martírio, a coroa de espinhos, o rosário, o atributo da Virgem Maria.

mensagem da ação tinha um caráter poético⁵⁵, ou seja, não era algo reflexivo, não havia uma mensagem lógica unívoca a todos.



Fig. 26 – Performance de Beth Moysés – “Memória do Afeto”, São Paulo, 2000.

⁵⁵ “O que caracteriza o poético e o distingue do discursivo, é a ambigüidade. A ambigüidade (sic) é uma propriedade intrínseca, inalienável, de toda mensagem centrada em si mesma.” (Baudrillard, 1996, p. 271).

3 TENCIONANDO OS FIOS

(...) a performance funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, que amplia os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, no seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena (forma de atuação, forma do transpor o objeto para a representação, relação com o espectador, uso de recurso, uso da relação tempo-espço etc.). (COHEN, 2007, p. 116)

3.1 A performance

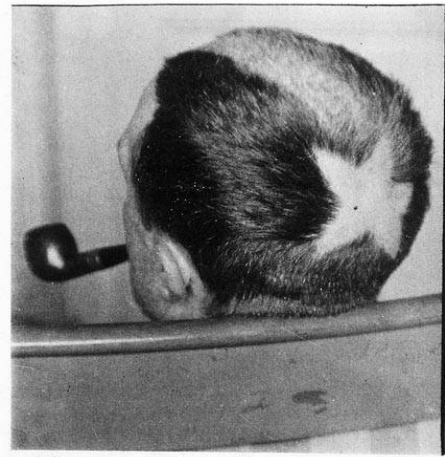
A performance surge na cena artística, quando a *body art* assume o corpo como suporte artístico, datando isso a partir do anos de 1950. Contudo, já no início do século XX, Marcel Duchamp ensaiava os primeiros passos da performance, quando utilizou o próprio corpo a favor da arte, vestido de Rose Sélavy⁵⁶ (1920). Em 1919, a *body art* já dava seus primeiros passos com “Tonsure” (Duchamp), quando cortes de cabelos foram documentados como obra. Essas ações, realizadas pelos futuristas e dadaístas, juntamente com as deambulações⁵⁷ dos surrealistas são mencionadas e convalidadas por estudiosos como o prenúncio do que seria a performance. Glusberg (2009) considera que a performance é um desdobramento natural da *body art*.

Assim como Santaella, quando afirma que

body art é primariamente pessoal e privada. Seu conteúdo é autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando o papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte. (2003, p.261)

⁵⁶ Um dos pseudônimos do artista Marcel Duchamp. O nome, um trocadilho, da frase em francês “*Eros, c'est la vie*”, que em tradução é “Eros, que é a vida”.

⁵⁷ “*Deambulações consiste em alcançar, mediante o andar um estado de hipnose, uma desorientadora perda de controle*” (Pechman, 1994, p.83-84)



Tonsure de 1919-Paris
Marcel Duchamp

Fig. 27 – Marcel Duchamp: “Rose Sélavy”, 1920 e “Tonsure”, 1919.

Entre as décadas de 1940 e 1960, a arte da *performance* continuava a engatinhar, manifestações em série e situações artísticas foram produzidas. “Action Painting”, de Jackson Pollock (1950), abandonou a prática da pintura tradicional ao atirar/derramar tinta na tela em lugar da aplicação clássica da tinta-palheta-pincel-tela. Também Yves Klein (1960) foi performático com “Antropomitries”, que consistia em laborar a pintura, utilizando o corpo humano como artefato condutor da tinta ao papel. Esses exemplos mostram que o objetivo final da obra não era mais o objeto resultante, mas valorava-se o processo para se chegar ao escopo, à tela.



Fig. 28 – “Action Painting” de Jackson Pollock, 1950.



Fig. 29 – “Antropomitries”, Yves Klein, 1960.

Para Glusberg, entre os principais pioneiros da arte da performance estavam poetas, pintores, músicos, dançarinos e coreógrafos que cada vez mais estreitavam relações com a arte. Para o autor, a *body art*, o *happening* e a *performance*, carregam uma aproximação entre a arte e o cotidiano. O *happening*

articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás de grades, como no zoológico. (Glusberg, 2009, p. 34)

A principal característica da *performance* é a utilização do corpo como ponto focal da obra, o qual passa a ser suporte artístico para uma determinada mensagem estética. Acredita-se que não é simplesmente o trabalho do corpo que constitui a *performance* ou a *body art* e sim o discurso do corpo. Dessa forma, tudo que diz respeito a ele complementa e salienta a informação a ser transmitida. O termo *performance*, nas artes, está mais ligado ao processo do que ao resultado. Afinal, quando o ato passa e se torna história, ele passa a ser documento e perde o efeito, o impacto inicial.

O termo *performance*, incorporado ao universo da arte, foi usado pela primeira vez nos Estados Unidos, no final da década de 1960, como referência a ações em geral envolvendo a arte. Ele surgiu como uma negação ao mercado artístico vigente, dessacralizando discursos e promovendo a liberdade artística em detrimento da técnica e do virtuosismo. Contudo, aspirados pelo sistema, os registros foram cada vez mais incorporados a museus e galerias, o que, sem dúvida, acarretaria uma contradição ao seu imediatismo. Afinal:

a performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A performance estorva os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital. (Phelan, 1997, p. 173)

A *performance* é por natureza uma arte multidisciplinar, também chamada de arte de fronteira ou mesmo híbrida, isso porque ela alinha em uma única ação, manifestações diversas, tais como pintura, escultura, música, dança, filmagem,

poesia, diálogo, teatro, cinema, etc. Roselee Goldberg (2006) acredita que o termo não seria o mais adequado para designar essa ação- experimento, que alinha a arte e a vida. Para a autora, o termo ideal seria o *live art*. Já Schechner acredita que a *performance* refere-se a “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa” (2003, p.39). Para ele, o termo se refere a comportamento, exibição. Renato Cohen relata a *performance* como uma linguagem fronteira da arte e do teatro, é uma expressão cênica, que é articulada em função de um determinado tempo e espaço através do corpo. Ele exemplifica assim: “um quadro exibido a uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já pode caracterizá-la”.(2007, p.28)

Rompendo convenções, formas e até mesmo a estética das artes, a *performance* ao mesmo tempo em que causa uma ruptura na arte tradicional, aglutina variadas formas artísticas. Na década de 1970, passa a ser associada a um acontecimento vanguardista, confrontando o teatro, suas representações, seu processo de criação e sua problemática. A intenção era romper com a ideia de arte estática. A *performance* artística adentra uma nova história da arte ao findar a criteriosa estética do belo⁵⁸, rescindindo com a apreciação de obras de arte figurativas e contemplativas. Carregada de ironia e de espírito lúdico, a *performance* passa a ser exercida pela originalidade criativa em busca do envolvimento do público. Era a busca por uma relação mais intimista entre a arte e a vida cotidiana e, porque não dizer, com um maior contato com os espectadores.

A *performance* acaba se aproximando da massa⁵⁹ por também buscar lugares alternativos para suas realizações. Ela pode ser considerada uma forma de “desinstitucionalização” da arte, uma linguagem mais simples sem muitos entremeios. Ela propõe o rompimento da arte tradicional como arte contemplativa e se insere na arte contemporânea por meio de propostas ágeis e expressivas, que revelam sua intenção de criar um estreitamento com o cotidiano. Na realidade,

⁵⁸ “O belo é uma pesquisa idealista da ‘média’, uma ‘norma abstrata’, em suma, uma ‘mediocridade cômoda, feita para atenuar e aprisionar os extremos’.” (Didi-Huberman, 2003. p. 29)

⁵⁹ Chamamos de massa a grande parte da população, os trabalhadores, com os quais a chamada *intelligentsia* possui uma relação vaga de prestação de serviço. A massa, normalmente, não tem proximidade com costumes considerados burgueses, praticados pela alta classe da sociedade, tais como a instituição, linguagem erudita, arte. (Taylor, 2005)

performance pode ser considerada como a relação entre objetos e/ou pessoas do “mostrar-se fazendo” (Schechner, 2003) Ela se dá através da espontaneidade e da improvisação.

A *performance* tem sido vista como uma maneira de dar vida a muitas idéias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística [...]. Os manifestos da *performance*, desde os futuristas até os nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. A *performance* tem sido um meio de dirigir-se diretamente ao grande público, bem como de chocar as platéias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura. (Goldberg, 2006, p. IX)

O ato performático é imediatista, não se dá apenas pela apresentação em imagem ou por qualquer recurso visual (seja ele vídeo, imagem, fotografia,...) caso esta não esteja inserida dentro de um outro acontecimento que seja instantâneo, o contrário disso, a levaria ao posto de registro performático ou instalação⁶⁰ e não *performance*. Ou seja, uma fotografia ou vídeo de uma *performance* perde em ação, afinal, a *performance* ganha força por ser resultante de uma função entre tempo e espaço. Se acaso perde o instante do tempo e a localização no espaço, perde a concepção e grande parte do propósito da obra (Cohen, 2007, p. 28). A *performance* se caracteriza pela presença intrigante do corpo do artista que procura atingir uma comunicação sensível com o espectador, buscando uma relação próxima, estando frente a frente com o ser humano, buscando experiências que relacionem intenções próprias da proposta, o tempo, o espaço e o corpo. “Tentar escrever sobre o evento indocumentável da *performance* é invocar as regras do documento escrito e, logo, alterar o evento em si mesmo” (Phelan, 1997, p.173), ou seja, o mais importante dessa arte não é o registro, definições, ou conceitos, é o *performar*, é o instante do ato elaborado. A ação se dá como ato de comunicação imediatista e “mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instancias” (Schechner, 2003, p. 27).

A *performance*, para Glusberg, insere-se como um “fato desalienador” (2009, p.57), entrando como um questionamento do natural, colocando em dúvida dogmas

⁶⁰ “Uma instalação é algum elemento *sígnico*, que pode ser um objeto, um ator, um vídeo, uma escultura etc., que fica ‘instalado’ num local fixo e é observado por pessoas que geralmente chegam em tempos distintos” (Cohen, 2007, p.28)

comportamentais de maneira levemente irônica. Na *performance*, o artista propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com sua própria imagem corporal. O ato funciona como operante de mudanças a que se propõe, buscando romper com imagens cristalizadas e conceitos previamente formados. Além disso, a “*performance* afirma identidades, curva o tempo, remodela e adorna corpos, conta histórias” (Schechner, 2003, p.26.).

Glusberg relaciona dois acontecimentos que foram extremamente importantes para o futuro da *performance*, em 1962: o primeiro foi o recital do *Dancers Workshop* na *Judson Memorial Church New York*, que marcou o nascimento do “Judson Dance Group” e passou a atrair a atenção de inúmeros artistas, bailarinos e coreógrafos que passariam a estreitar relações entre *happening*, *body art* e a dança; e o segundo é o estabelecimento do movimento “Fluxus”⁶¹, de George Maciunas, que mesclava *happenings*, música experimental, poesia e *performances* individuais. Joseph Beuys, um dos organizadores do “Festival Fluxus” (1963), e um dos mais importantes criadores de arte contemporânea. Seu trabalho extrapolou a significação do que se entendia por *happening*. Em suas ações na *Academia de Artes de Düsseldorf*, o multicriador, como ficou conhecido, excedeu o sentido social e mesmo político das suas ações. Um dos seus mais notórios trabalhos foi cobrir o rosto com mel e folhas douradas, carregando uma lebre morta nos braços. Percorria o espaço onde se encontravam seus desenhos e pinturas expostos e, ao final da caminhada, sentava-se em um canto claro e declarava: “Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo” (Glusberg, 2009, p.38). Em seguida, continuava o percurso explicando o significado

⁶¹ “O movimento Fluxus pretende negar as barreiras entre os distintos campos e expressões artísticas, procurando potenciar e despoletar a criatividade latente no ser humano. Tornou-se assim evidente o parentesco com as práticas Dada, na sua intenção de negar o objecto(sic) artístico, colocando-se contra a utilização da arte como mercadoria. Os objectivos(sic) eminentemente sociais procuram levar a arte a um público vasto, através de actividades(sic) que eliminavam a tradicional prática artesanal do artista. Neste aspecto torna-se precursor da Performance Art e da Arte Conceptual que se desenvolveriam nas décadas de 60 e 70. Dentre os artistas que integraram este movimento destacam-se Nam June Paik, artista coreano-americano que desenvolveu bastantes trabalhos em vídeo e performances musicais, Emmet Williams, Dick Higgins, Al Hansen, Charlotte Moorman, Yoko Ono e, de certa forma, o alemão Joseph Beuys. Reunia, para além de artistas plásticos, alguns músicos, como John Cage.” Em: <http://aartedaperformance.weebly.com/fluxus.html>, em 10 de janeiro de 2012.

de suas obras ao animal. Beuys trabalhava com o manejo do tempo, esse era seu principal interesse. Em outra ação, ficou dias jejuando e depois se confinou durante um dia em uma cabine; em outra, permaneceu junto a um coiote preso em uma galeria. Ele diluiu a ideia de *happening* inicialmente quando o trabalho do artista crescia até virar a obra; nessas experiências não bastava incorporar o artista, o artista deveria ser a obra.



Fig. 30 – “Como explicar quadros a uma lebre morta”, Joseph Beuys, 1965.



Fig. 31 – “Coyote”, Joseph Beuys, 1976.

Nas décadas de 1960 e 1970, alguns acontecimentos sociais, como a Guerra do Vietnã, interferiram nas produções artísticas da época: questões de gênero, etnia e classes foram incorporadas às manifestações artísticas. Nesse contexto, surgiam movimentos sociais que causaram grande efeito no encadeamento artístico-histórico, tal como os movimentos *hippie*, *feminista*, *gay*, *estudantil*, a luta contra o preconceito racial, entre outros, que faziam a linguagem artística da *performance* pulsar cada vez mais forte. Afinal, estava em voga o corpo e a relação dele com o seu entorno, atitudes ecológicas, espirituais e sexuais faziam parte da cultura e das lutas da sociedade. Artistas de diversas partes e em momentos distintos realizavam as mais variadas ações com os mais variados intuitos, mas sempre buscando os limites corpóreos, fossem eles físico, psicológico ou social (John Cage, Gilbert & George, Marina Abramovic, Ana Mendieta, foram alguns dos muitos que se destacaram).

3.1.1 No Brasil

Já no Brasil, Flávio de Carvalho foi precursor dessa nova arte, que, ainda na década de 1930, e com claras influências aos deambulatórios futuristas, realizou sua “Experiência nº 2”, que consistia na ação do próprio artista: portando um chapéu verde, pôs-se em caminhada contrária a uma procissão de *Corpus Christi*, despertando a ira dos fiéis católicos.

A grande procissão de Corpus Christi se arrasta lentamente pela Rua Direita em direção à Praça do Patriarca. Divide-se em alas – das velhas, dos pretos, das filhas-de-maria, dos jovens burgueses – que avançam cantando. Um vulto se insurge contra ela, andando no sentido contrário. [...] Avança ameaçadoramente, sem tirar o chapéu. O clima começa a se tornar cada vez mais hostil. A ala dos pretos olha submissa, as velhas comentam indignadas. Alguém grita: “Tira o chapéu!”. [...] Lincha, lincha! É o grito que ecoa unânime entre a massa. Flávio sai em fuga, “atropelando freiras”. (Moraes, 1986, p.31-33)

Mais tarde, em 1956, Flávio, novamente desenvolve uma experiência deambulatória, uma crítica ao vestuário denominado “Experiência nº3”: a obra, como já vimos, desenvolve-se em uma passeata em forma de desfile, no Viaduto do Chá.

Em 1970, Antonio Manuel chocou ao desfilarem durante o evento do 19º Salão Nacional de Arte Moderna. Primeiramente, ele se inscrevera sob o título “O corpo É a Obra”. A ficha de inscrição para participação no evento, ele preencheria apenas com seus dados pessoais e com as suas próprias medidas



Fig.32 – “O corpo é a obra”, Antonio Manuel, 1970

do corpo. Logicamente, o júri rejeitara o trabalho e como reposta ele se apresentou nu pelas escadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no dia da abertura do evento. Com essa atitude, ele desafiou a moral e o pudor, exaltando a liberdade artística.

Vivi intensamente todas aquelas manifestações de protesto (...). Havia uma rebeldia muito grande em mim, o que tinha a ver com minha juventude. Precisa me extravasar - o que fiz através da arte. O que fazia tinha uma

energia muito grande... e riscos também. Comecei a perceber a temática do corpo. Afinal era ele que estava na rua, sujeito a levar um tiro, receber uma pedrada, uma cacetada na cabeça, então imaginei usar o meu próprio corpo como obra. Decidi inscrevê-lo no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970. Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc. Fui cortado. [...]Eu me dirigi ao Museu de Arte Moderna e lá cheguei uma hora antes da inauguração. Aí, me veio a idéia de ficar nu. Nada foi programado, a idéia surgiu ali como fruto de um sentimento de asco e de repulsa. As pessoas no vernissage ficaram atônitas, mas naquela meia hora eu me senti com uma força muito grande. Terminado o ritual fui para a casa [...]. Tive de sumir uma semana. Fui proibido de participar durante dois anos de Salões Oficiais. (MANUEL, 1986, p. 80).

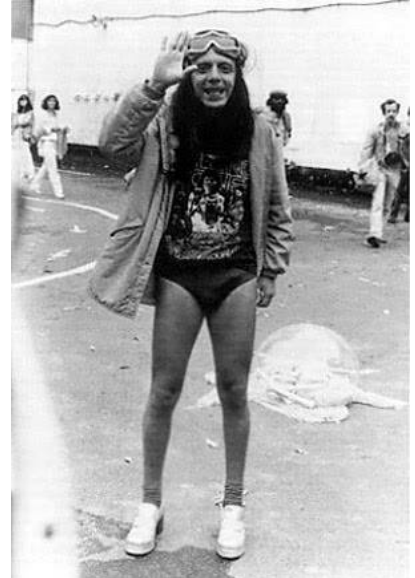


Fig.33 – “Mitos Vadios”, Hélio Oiticica, 1978.

Outros artistas se destacaram na cena artística da performance no Brasil, como Wesley Duke Lee, Paulo Bruscky e Ivald Granato. Esse último produziu “Mitos vadios”, uma intervenção artística na qual diversos artistas como Helio Oiticica, Claudio Tozzi, Ana Maria Maiolino, dentre outros, na Rua Augusta, realizaram ação inusitada: ao passar frente a um transeunte, deveriam ora exhibir a língua em movimento frenético ora tocar os genitais sob a roupa.

A *performance*, mesmo após décadas, continua atual, presente nas manifestações artísticas, e considerada, ainda hoje, uma das linguagens artísticas mais expressivas. Afinal, o corpo continua sendo temática constante para as principais descobertas humanas, sejam elas científicas, tecnológicas, sociais ou psicológicas. O corpo continua em voga não só pelo conceito de busca identitária, social e política, mas também por sua expressão de complexidade biológica, pelos limites da ciência e da tecnologia. O homem contemporâneo ainda busca uma relação com o social, com o urbano, um lugar em que seja possível estabelecer uma relação mais equilibrada com o próprio mundo artificial criado pelo homem, como a internet, por exemplo.

3.2 Adereço da Arte

A *performance* nascida de uma mistura entre teatro e rituais, herda deles a relação com o corpo e sua utilização como obra. O artista *performer* “é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público, ao passo de que o ator representa sua personagem [...] O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro”. (Pavis, 1999, p. 284)

A utilização do corpo como instrumento repleto de signos está ligado à evolução da arte. O corpo, tendo um discurso natural, possui variantes simbólicas, torna-se um produto semiótico, permanece capaz de produzir um discurso suscetível de decodificação e de interpretação.

O corpo humano é uma obra de arte viva e pulsante, ou seja, obras estáticas como pinturas e esculturas por mais que façam belas representações do dorso humano podem até incitar o raciocínio ou a emoção, mas não incitam a participação e o envolvimento do público. Afinal, a arte para Appia deveria acompanhar a tridimensionalidade humana e sua interação com o espaço e como objetos. É conceber o “corpo como obra inacabada que se transforma prontamente” (Appia apud Viana, 2010, p. 17) a cada necessidade de uma ação, uma cena. O corpo pode transmutar-se em vários, apenas com a troca de roupas e adereços.

A roupa se transforma em figurino a partir do momento em que passa a fazer parte da cena constituída, convertendo-se imediatamente em um artifício da comunicação visual inserida no espetáculo. Deve, então, ser considerada tanto quanto o corpo e o artista/ator como um elemento do ritual cênico. Entenda-se a cena, nessa linha de pensamento, como um evento extremamente imagético em busca de experiências sensoriais, desenvolvidas a partir da visão.

O figurino constitui uma relação de interseção entre a linguagem falada e a icônica. Para Gabriel Villela, em “Vestindo os Nus” (2004, p.183) “o sentido da visão tem hegemonia sobre os outros sentidos e há uma defasagem entre ouvir e olhar”. Considerando esse ponto de vista, a construção do figurino de um espetáculo, como o teatral, tem indispensável importância para a construção cênica e a transmissão da mensagem, já que a primeira informação que se transmite é pelo contato visual. O figurino deve estar sempre inserido no espetáculo, dentro de um conjunto

harmônico coerente com a proposta cênica. Isso vale para todas as formas de espetáculo encenadas.

Dessa forma, o mote da comunicação se dá por meio do vestuário. Acredita-se que cada elemento de um traje, figurino ou não, veicula uma mensagem, direta ou indireta através de sua forma, textura e volume. O figurino tem por objetivo contribuir para a representação hierática, ajudando tanto na caracterização quanto na expressividade do corpo. O figurino se coloca como elemento indispensável a uma narrativa. A roupa utilizada pelo artista/personagem, conta a história tanto quanto a ação. Entretanto há momentos em que a roupa pode superar a ação, marcando mais a história e a memória do espectador que o próprio enredo. Isso acontece muitas vezes no cinema, no teatro, na televisão, e pode acontecer também, em um *happening* ou em uma *performance*, quando a obra em si é feita através da própria roupa ou figurino.

No cinema, em diversos momentos da história, o figurino/roupa destacou-se como elemento marcante da cena, compondo a *mise-en-scène* e abalizando a época. No cinema expressionista⁶² alemão, por exemplo, em “O gabinete do Dr. Caligari”⁶³ (1920), as influências da corrente artística eram fortemente compreendidas pelo cenário em planos, com linhas tortuosas e oblíquas; toda a atmosfera conferida ao filme era



Fig.34 – "O Gabinete do Dr. Caligari", 1920, Direção de Robert Wiene.

⁶² Entre os anos de 1905 e 1925, o Expressionismo na Alemanha se caracteriza como um movimento cultural que engloba todas as artes simultaneamente, numa relação de interdependência. Pintura, arquitetura, teatro, dança, música e cinema, figuravam entre os interesses de praticamente todos os expoentes do movimento. Uma tendência que deixava os críticos de arte conservadores do período desconfiados, “pintores” como Oscar Kokoschka realizavam peças teatrais, enquanto “compositores” como Arnold Schoenberg criavam pinturas abstratas (Anz., 2011, p. 52).

“Por trás dessa mistura sinestésica pairava a busca de uma “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), que já havia sido preconizada em 1849 pelo compositor alemão Richard Wagner (1813-1883). Busca que talvez fosse também uma tendência da época em outros campos do conhecimento – para compreendermos a realidade, afirmou o cientista social Marcel Mauss (1872-1950) em seu *Ensaio Sobre a Dádiva* (1923-1924), é necessário que pensemos em termos que englobem todo um leque de elementos constitutivos da vida social” Em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=8954>. (07/03/2012)

⁶³ Filme alemão de 1920 dirigido por Robert Wiene, considerado um dos filmes mais importantes da história do cinema. A arte ficou a cargo de Willy Hameister, com cenários distorcidos criando um clima fantasmagórico, conferindo uma atmosfera de pesadelo.

complementada pelo figurino exagerado que fugia a uma época específica, oscilando entre o fantasioso romântico e o moderno imaginário.

Muitas vezes, sendo mais lembrado que o próprio enredo, o figurino marca a atriz no imaginário do espectador como em o “O pecado mora ao lado”⁶⁴ e “Bonequinha e Luxo”⁶⁵, que ainda hoje servem de referências de vestuário. No caso de “O pecado mora ao lado”, muitos até se esquecem do nome do filme, mas o figurino de William Travilla⁶⁶, composto pelo vestido branco esvoaçante, aliado



Fig.36 – Audrey Hepburn em “Bonequinha de luxo”, 1961.

à imagem de Marilyn Monroe, segurando-o contra o vento, nunca será esquecido, enquanto em “Bonequinha de luxo”, o

figurino do estilista francês Hubert Givenchy⁶⁷ para Audrey Hepburn proporcionava à atriz elegância, feminilidade e refinamento. A influência do clássico tubinho preto invadiu não apenas os guarda-roupas das mulheres, mas também determinou novos padrões da imagem feminina, e ainda hoje habita o imaginário por seu luxo e *glamour*.



Fig.35 – Marilyn Monroe com o figurino de “O Pecado Mora ao Lado”, 1955.

Dessa maneira, vimos a importância do figurino/roupa para a construção da comunicação com o público. Ele é a primeira impressão de uma cena, pois a primeira leitura realizada por um espectador é a visual, a construção de referências e de memórias provocadas pela imagem é o que mais forte atinge o observador.

⁶⁴ Título original “*The Seven Year Itch*”, dirigido por Billy Wilder, data de 1955. O vestido

⁶⁵ Filme datado de 1961, dirigido por Blake Edwards.

⁶⁶ William Travilla (1920-1990), figurinista norte-americano começou a trabalhar em *Hollywood* em 1942. Era amigo pessoal de Marilyn Monroe.

⁶⁷ Hubert Givenchy (1927 –), estilista francês, cursou a Escola de Belas Artes, em Paris. Trabalho com nomes importantes da alta costura como Christian Dior e Elsa Schiaparelli, até abrir sua própria *maison*, em 1952. Conheceu Audrey Hepburn em 1953, tornando-se seu amigo pessoal, e transformando-a em sua musa inspiradora: “Audrey Hepburn encarnou, para mim, um ideal feminino, por suas proporções e também por sua imagem.” Em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/givenchy.htm> (10/03/2012).

É justamente nesse contexto de firmar uma imagem, atingir o outro pela cena visual que ações artísticas como os *happenings* e as *performances* se inserem. A exibição do corpo em ação funciona como expressão e linguagem de um enredo.

Na *performance*, o artista apresenta o próprio corpo como parte integrante de sua obra, como maneira de ressaltar qualidades, desvelando pudores e revelendo o poder das manifestações gestuais e sua relação com diversos elementos. O corpo interagindo com o espaço inserido, interferindo e sendo interferido. Dessa maneira, o figurino entra como um artefato da comunicação para, muitas vezes, facilitar a mensagem a ser exibida ou mesmo ser a própria mensagem. Ele entra como um novo signo, um elemento comunicador visual facilmente identificável e compreendido.

A história está cercada da utilização de trajes e adereços para comunicação. Já no início do século XX, com as vanguardas artísticas, algumas ações usavam a roupa para críticas sociais e comportamentais. Provavelmente, umas das primeiras obras chamadas de artes de ação que se aproximava do que temos como *performance* hoje, foi proposta por Duchamp, que fez uso de vestimentas femininas para criar uma nova identidade, um *alter ego* chamado de Rosé Sélavy, um trocadilho de “*Eros c’est la vie*”, que surgiu pela primeira vez em 1921, através de fotografias de registros tiradas por Man Ray. A atuação de Duchamp mostrava uma mulher glamourosa que, embora fosse um travesti, subvertia a publicidade dos



Fig. 37 – Marcel Duchamp, “*Belle Haleine*” (respiração bela) frasco de perfume com uma fotografia de *Rose Sélavy* (Marcel Duchamp travestido).

Ao lado *Rose Sélavy* em fotografia tirada por Man Ray, 1921.

produtos. Para Costa (2004), era a ridicularização da cultura e a hipocrisia dos comportamentos convencionais.

O foco dos dadaístas não era mesmo o vestuário em si, ele servia apenas como um objeto para contestação, diferentemente da enigmática baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven. Contemporânea de Duchamp, pintora, escritora, poeta e modelo, foi considerada por Costa (2009), a pioneira da arte de ação. A artista rejeitava a lógica e o decoro com seu comportamento, fazia de suas vestes elemento autoexplicativo da vanguarda na qual se inserira - “vestiu-se de Dada” revelando sua intenção niilista. A baronesa considerava o próprio corpo como uma obra de arte, adereçava-o com trajes e ornamentos conseguidos na rua ou mesmo furtados de lojas. Fora presa inúmeras vezes em Nova Iorque por surrupiar peças de lojas.

Foi vista com selos postais colados no rosto como uma forma de maquiagem; usava latas de tomates vazias, unidas por cordões verdes, como sutiãs; argolas de cortinas como braceletes e uma gaiola de pássaros com um canário vivo em torno do pescoço, entre muitas outras criações. (COSTA, 2010, p. 47).



Fig. 38 – BARONESA ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN, vestindo-se de Dada, 1915

Nesse caso, a roupa é fundamental para a ação, a criação do vestuário e sua utilização tornou-se o objeto de contestação, diferentemente de Duchamp que

desejou com seu *alter ego* apenas a criação de um personagem como forma crítica. A roupa fazia parte da ação e não era a ação em si.

Na história da arte, inúmeras ações se fizeram por meio do vestuário, obtendo de suas formas e de seu uso temas e metáforas. Foi dessa maneira que Jeanine-Claude Christo, em 1961, criou o “Vestido de Noiva”, uma estranha vestimenta de presença ambígua e pesada. Se inicialmente ela parecia irreconhecível como veste, na verdade ela expressaria uma visão crítica do casamento, algo denso preso ao corpo, impedindo-o de seguir adiante por amarras, reduzindo a noiva a um estado de condenação. A obra da artista só poderia ser percebida quando posta em movimento, quando a *performer* pôs-se a vestir o traje e colocou-se em movimento.

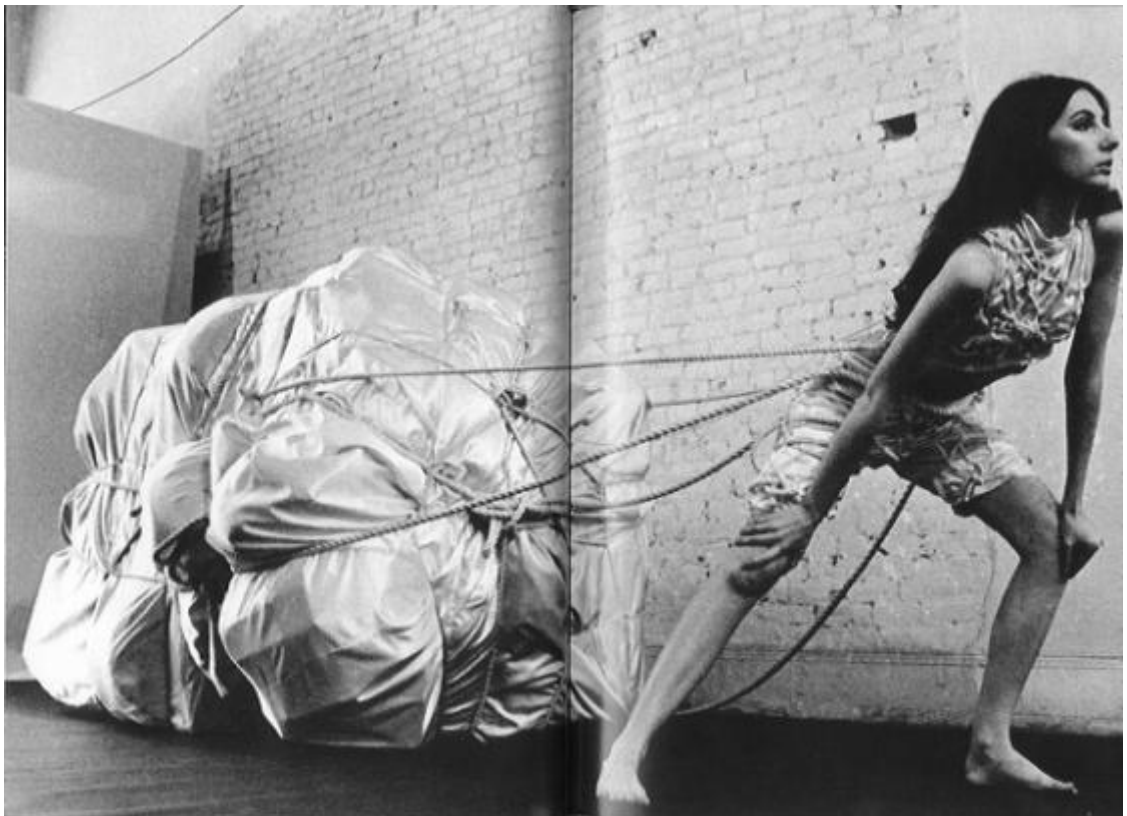


Fig. 39 – Christo, Vestido de Noiva, 1961.

Marepe (Marcos Reis Peixoto) também produziu ações que tinham as vestes como ponto focal. Em uma de suas *performances*, ele cria vestes como elemento indispensável para a obra. Na verdade, é sobre as vestes que ele cria a performance. Em “Cada macaco no seu galho”, 1997, ele faz uma homenagem à

Lygia Clark e Hélio Oiticica. Para isso, recorre a rituais da cultura popular brasileira, o Zambiapunga, de origem africana. A manifestação ocorre no Dia de Todos os Santos, do dia primeiro para o dia dois de novembro, em que um grupo de homens mascarados, vestindo roupas coloridas fabricadas de papéis e tecidos cortados em franja, saem pela madrugada, mesclando cortejo fúnebre e carnaval, todos fantasiados e portando enxadas, cuícas primitivas e tambores. Saem fazendo algazarra e dançando pelas ruas. Marepe, então na Casa da Cultura do Mundo (Berlim, Alemanha), entrou com um macacão feito de *papel-beijo*, feito para embrulhar balas de coco em aniversário e uma sandália havaiana. Batia numa enxada com uma haste de metal, como se realizasse uma marcação rítmica, proferindo nomes de artistas como se os saudasse: “Salve Lygia, Oiticica, Bispo do Rosário, Chico Science!”. O artista ia mudando de óculos; a cada troca, a lente ficava vez mais escura, até chegar ao vermelho. Segundo o artista⁶⁸, era uma alusão à cor da pele que sofre mudanças à medida que se trocam os óculos. Por fim, Marepe mastigou uma barra de sabão negro, marca *Phebo*, provocando espuma na boca, em referência ao trabalho “Baba Antropofágica”⁶⁹, da artista Lygia Clark. No final da ação, ele retirou o macacão e o pendurou na parede, como uma bandeira de papel. Para alguns, essa encenação seria uma performance-instalação (Costa, 2009).

A roupa ou mesmo o figurino, já que se transformam em sinônimos assim que a primeira entra em ação e faz parte de uma cena deslocada do cotidiano, contam as histórias, adereçam as ações e constituem elemento notável para a comunicação. A roupa em qualquer âmbito da história será sempre carregada de signos e simbologias e suas associações ao corpo e ao movimento ganham vida e colorem a criação artística, seja a *performance*, o cinema ou qualquer outro meio artístico.

⁶⁸Em Costa, 2009, p.69.

⁶⁹ “Baba Antropofágica” é o nome de uma proposição (como a própria artista gostava de chamar) criada por Lygia Clark em 1973. “Há em *Baba Antropofágica* uma relação intrínseca com os fluidos corporais. A proposição de Clark traz em evidência um dos aspectos esquecidos e negados do ser humano: sua constituição fluidica, composta de água, sangue, muco, segregações.” Em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/fernando_stratico.pdf

3.3 O desfile

O território ideal seria mesmo a passarela, porque esta sim dessacraliza o acesso à arte ao mesmo tempo que iria trazer imantação artística ao lugar da moda. (Angélica Moraes, 1999, p.8)

A ideia de desfile de moda, para apresentar a nova coleção de peças de roupas criadas por um estilista e/ou costureiro surge no século XIX. Nasce com Frederick Worth, em 1858, pois até então a apresentação de vestuários criados por um estilista/costureiro era realizado pela exibição de bonecas e desenhos que circulavam entre as damas da



Fig. 40 – Frederick Worth (1825 - 1895).

alta sociedade. Worth foi o primeiro a utilizar manequins vivas para apresentar suas criações às clientes. O estilista desenvolveu sua própria coleção e reuniu as mulheres da sociedade da época para mostrar seus vestidos nos corredores de sua Maison em Paris.

Já no início do século XX, a frequência aos desfiles aumentou, e sua estrutura ganhou elementos e características cênicas. Lady Duff Gordon, uma costureira que posteriormente ganha o *status* de estilista na Inglaterra, utiliza recursos cênicos para exibir suas criações de roupas. Ela se inspira em encenações teatrais e óperas. Por essa razão, manda construir um pequeno palco em seu atelier, munido de cortinas de veludo vermelho para decorar o ambiente. Para que todas as clientes tivessem acesso às criações, ela passou a organizar desfiles diários e em horas pré-determinadas para



Fig. 41 – Imagem de um dos desfiles de Lady Duff Gordon, 1915.

a exibição das manequins trajadas, ela passou a dramatizar suas exibições, construir enredos e roteiros. Em 1916, realizou um desfile no qual a manequim

surgiu caracterizada como uma sobrevivente de guerra e adormecia sobre sacos de lixo. Toda a dramatização durou cerca de duas horas e meia.

Apesar desse feito, apenas na década de 1930 ocorreu uma maior disseminação da prática dos desfiles, quando atrizes de cinema faziam a vez de manequins para trazer prestígio aos ateliers. Foi também nessa época, com Elza Schiaparelli, que as coleções ganharam temas; todas as roupas exibidas passavam a fazer parte de um único enredo. É ela também que inicia parcerias com artistas para enriquecer suas criações e suas exposições. Em um de seus desfiles, por exemplo, ela chama o cenógrafo do *Bale Russo de Diaghilev*, Léon Bakst para pensar toda a *mise-en-scène*.

Na década de 1940, é que se tem notícia da primeira semana de moda, quando diversos estilistas se reuniram para exibir suas coleções em um mesmo espaço em Nova York. Com a Segunda Guerra Mundial, houve uma descentralização da moda parisiense e muitos estilistas foram para Nova York exibir seus modelos, abrindo mão de suas *Maisons* como locação às apresentações de suas criações.

Nessa mesma época, iniciam-se os desfiles de moda no Brasil. Se antes a confecção de roupas ficava a cargo de pequenos ateliers de costureiras bairristas, sem muita expressividade, que copiavam os modelos de revistas e confeccionavam as roupas para a sociedade da época, a partir dos anos 40, instalam-se no Brasil duas grandes casas de moda. No Rio de Janeiro, a Casa Canadá, e, em São Paulo, a Casa Vogue. Ambas obedeciam aos padrões europeus de qualidade e são responsáveis pelos primeiros passos do Brasil nos desfiles de moda.

Entende-se como desfile de moda uma apresentação de roupas e acessórios, realizada em data e horários pré-fixados pelo destinador, na qual um grupo de modelos caminha por aproximadamente 30 metros de passarela durante 20 minutos. Com trilha sonora especialmente criada para esse fim, elas exibem em torno de 75 looks a um público aglutinado em filas dispostas lateralmente em torno da passarela. (Garcia e Miranda, 2005, p.86).

Nos anos de 1960, a produção de moda ganhou novas invenções e agilidade, e os desfiles acompanharam toda essa movimentação⁷⁰. A estilista Mary Quant colocou ritmo na exibição de suas modelos que, com um caminhar mais acelerado, entravam e saiam da passarela rapidamente. Para a estilista, isso também fazia parte do conceito criado para aquela coleção influenciada pelos avanços tecnológicos. Assim, era desejo da estilista produzir uma atmosfera ágil.



Fig. 42 – A instalação "Continuel Mobile", de 1963, feita pelo artista argentino Julio Le Parc

Fig. 43 – Coleção de Haute Couture de Paco Rabanne de 1966, feita de plástico e metal

Em 1966, Paco Rabanne se destaca com seu pioneirismo para a chamada moda-conceito: roupas não usáveis no cotidiano que apresentavam apenas influências do que você poderia ver nas ruas. Ele organizou seu primeiro desfile com manequins negras, dançando com os pés nus, vestidas com roupas de material diferenciado, como malha de alumínio. O conjunto do desfile era extremamente semelhante aos móveis de Julio Le Parc.

Segundo Hansen,

até a década de 1960, além do aprimoramento estético, através da inclusão de elementos artísticos, o foco destes eventos [os desfiles de moda] passou do consumidor final para os compradores profissionais e a imprensa, enquadrando-se como uma tática de promoção de vendas. Já da década de 1960 em diante, como a nova realidade organizacional, social e cultural que se apresentou a partir de então, gera-se um outro momento, no qual alterações ainda mais significativas ocorrem, transformando os desfiles em eventos que se podem conceituar como ferramentas de comunicação.(2008, p.26).

⁷⁰ É a descoberta dos fios sintéticos, a moda, influenciada pelos avanços técnicos e científicos.

Em 1970, o estilista japonês Kenzo resolveu aproximar o público de suas criações. Em um espaço aberto e com luz natural, ele constrói um palco redondo em que deixa as modelos livres para se movimentarem; a única instrução é que pareçam felizes. Seguindo a tendência mundial, o Brasil também inova seus desfiles por meio da marca francesa Rhodia, que se associou à música para prender a atenção do público e conquistar o consumidor jovem. Se a música ditava comportamento e tendência fora das passarelas, ela levou esses mesmos artistas para seus desfiles, produzindo o que a imprensa da época chamava de “desfiles-shows”.



Fig. 44 – Convite para o desfile de Kenzo, 1970.

Contudo, foi nos anos de 1980 que os desfiles tornaram-se grandes eventos de moda; não era apenas o requinte que cobria as passarelas. Abriu-se espaço para a inovação na ocupação de espaços e a dramatização do evento, quando cenários e adereços foram incorporados aos desfiles. Os estilistas tentam, cada vez mais, se diferenciar uns dos outros, buscando prender a atenção do público, pela música, pela dramatização ou pela locação. Não são mais as roupas o carro-chefe dos desfiles, que passam a ostentar o título de espetáculos de moda. Criadores como Vivienne Westwood, Lacroix, Jean-Paul Gaultier, entre outros, produzem eventos disputadíssimos.



Fig. 45 – um dos primeiros desfiles da Rhodia.



Fig. 46 – À esquerda: Vivienne Westwood, modelo da coleção “Witches”, verão de 1983.

À direita: Jean-Paul Gaultier, inverno de 1987.

Na virada da década de 1980 / 90, os desfiles saem de lugares fechados ou de espaços delimitados e ganham as ruas, como verdadeiras intervenções urbanas. As modelos desfilam em estações de trens, supermercados, praças etc.

Nos anos de 1990, ocorre uma propagação de semanas de moda pelo mundo; há um investimento de mercado que estimula a criatividade dos responsáveis pelos desfiles. Em 1996, Yves Saint Laurent polemiza o mundo da moda ao transmitir em tempo real seus desfiles. Em seguida, Helmut Lang cancela a passarela e resolve apresentar seu desfile apenas pela internet. Mas é John Galliano quem rompe definitivamente os limites de desfile de moda como mera apresentação de modelos e criações. Galliano, em 1998, promove o primeiro megaevento de moda, ao apresentar sua coleção para Dior na estação ferroviária de *Auserlitz*, em Paris.

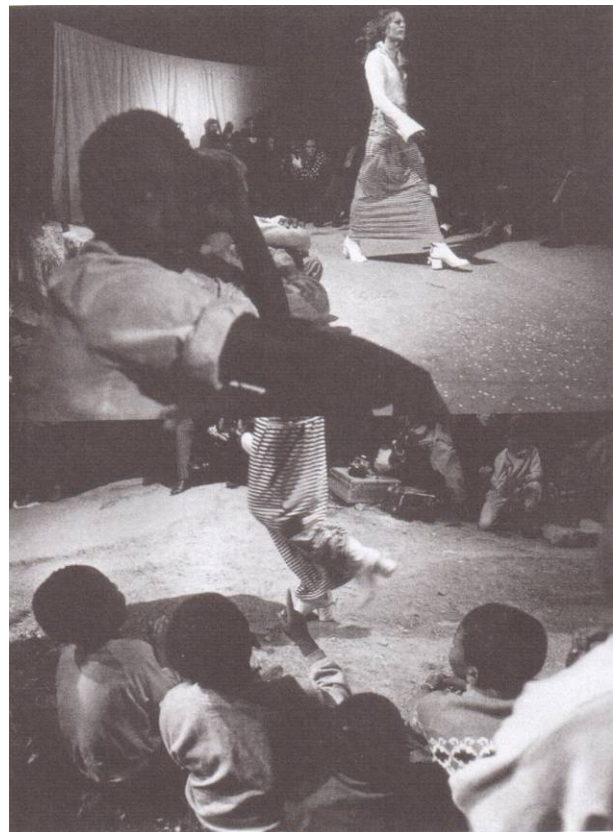


Fig. 47 – Desfile apresentado por Martin Margiela num terreno baldio em Paris, Verão de 1990.

No Brasil, em 1994, Paulo Borges, produtor de moda, se uniu à Cristiana Arcangeli, dona da Phytoervas e criaram o *Phytoervas Fashion Week* que, em seu início, contou com um público de apenas 500 pessoas, e a adesão dos estilistas Walter Rodrigues e Alexandre Herchcovitch que, até então, vendiam suas roupas em casa. Esses profissionais desfilaram suas coleções nas três noites do evento. Em 1996, Paulo Borges, que tinha sido o idealizador do evento, enquanto Arcangeli era a patrocinadora, desligou-se da parceria e criou o Morumbi Fashion que existiu entre 1996 e 2000, inspirado pelos desfiles internacionais⁷¹.



Fig. 48 – Yves Saint Laurent com modelos Claudia Schiffer e Carla Bruni durante a Paris Fashion Week, 1996

Nunca houve dúvidas de que os desfiles de moda tenham sido criados e elaborados, no decorrer dos anos, como uma estratégia de conquista do público consumidor, o que hoje chamaríamos de estratégia de *marketing*. Contudo, os desfiles foram tomando dimensões tão grandes que deixaram de apresentar apenas quais seriam os próximos modelos de roupas a ocupar as araras das *maisons*. Muito além de transmitir a próxima tendência da moda, os desfiles tornaram-se portadores de mensagens codificadas pelas roupas que ali se apresentavam. Para



Fig. 49 – Desfile do Phytoervas Fashion, em 1995.



Fig. 50 – Desfile Alexandre Herchcovitch (masculino) - Morumbi Fashion, 1996.

⁷¹ Ver <http://modaspot.abril.com.br/desfiles/desfiles-spfw/spfw-verao-2011/15-anos-de-sao-paulo-fashion-week>.

Braga (2006), os desfiles de moda, a partir do final dos anos 90, tornaram-se grandes shows performáticos.

Os desfiles contemporâneos são uma das instâncias que melhor retratam as dimensões da espetacularização assumidas pelo universo da moda, o que, de certa forma, metonimiza nosso cotidiano. O que antes era uma apresentação reservada de alguns modelos possíveis de serem usados fora da passarela para clientes seletas em espaço privado, ateliês e *maisons*, tornou-se um mega- evento midiático em espaços públicos diversos, em que absolutamente tudo é espetacularizado e pouca coisa do que se apresenta é para ser usado. O que verdadeiramente está em jogo é a audácia, a astúcia, a dessacralização carnavalizante, a projeção da ousadia de uma determinada grife (Góes, 2006, p. 128).

Os desfiles de moda, com o tempo, passaram a buscar cada vez mais uma transgressão ao próprio consumo; eles não desejavam mais seduzir pelas roupas apresentadas, o desejo maior era criado pela ação hipnotizante de toda a *mise-en-scène*.

Prova consistente dessa violação dos preceitos básicos, de que o desfile de moda seria apenas para apresentar modelos para serem vendidos, foi o desfile de Alexander McQueen em 1999, para a primavera/verão, que colocou uma modelo com um vestido branco, no centro da passarela, sobre uma base móvel que girava lentamente, enquanto duas pistolas mecanizadas de pintura automotiva disparavam tinta preta e amarela na roupa trajada pela modelo. A cena contagiou pela leveza e graciosidade dos movimentos, que remetiam ao balé clássico.

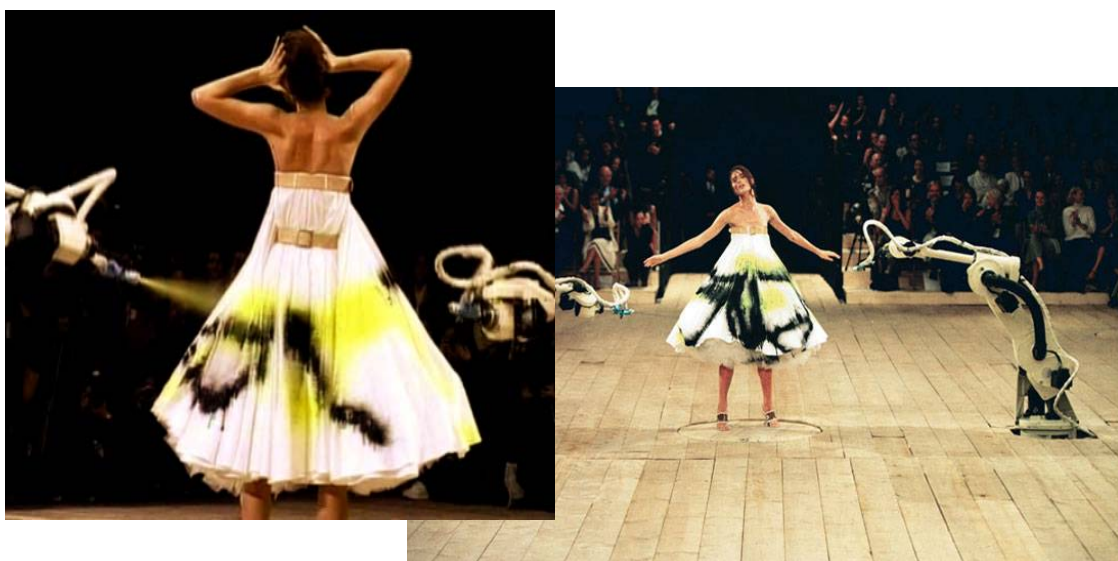


Fig. 51 – Alexander McQueen, 1999.

É fato que os desfiles de moda, desde sua criação até os dias de hoje, se aproximam cada vez mais de grandes eventos e shows, com encenações teatrais, dramatizadas e performáticas. Eles se tornaram momentos efêmeros de comunicação simbólica e desejam proporcionar ao espectador experiências formativas. Os desfiles transformaram-se em ações recheadas de significados compreensíveis para que se pudesse cultivar no público um pensamento: o do desejo, do sentimento. Essas experiências, proporcionadas pela exibição, são transmitidas pela linguagem verbal e pictórica, pela dança, pela dramatização ou pela circulação da modelo na passarela. Os desfiles sugerem cada vez mais uma prática de reflexão sobre o objeto apresentado, que não necessariamente é um produto de consumo⁷². Um desfile, até ser realizado, passa por um processo de elaboração, de pesquisa e de solução de um problema que envolve o comportamento social de maneira ampla. Após meses de pesquisas, problemas e tentativas de solução, o criador de moda coloca no desfile roupas como fruto do processo e o desfile, na verdade, surge como uma experiência para análise de compreensão do público. Não é somente uma venda de vestuário, é a oportunidade de transmissão de experiência de um processo de pesquisa; o que se busca é uma identificação com o público espectador, é o despertar do desejo de aquisição de estilo e opinião através da roupa. O desfile, nesse sentido, funciona tal como Roselee Goldberg define *performance*: “é uma espécie de balão de ensaio para as ideias, com intuito de chamar a atenção do público para o que acontece em cena.”

Há inúmeras considerações que nos levam à aproximação do desfile de moda e a performance artística, e essa não é somente a exposição da expressão corporal como elemento comunicador. Na *performance*, a grande força está na transmissão de atitudes comportamentais, não há uma necessidade de verossimilhança, que é “a ideia de uma adequação entre o percebido e as expectativas do sujeito receptor” (Glusberg, 2009, p. 59). Para Glusberg (2009), o espectador da performance não sabe o que vai ver, há sempre o fator surpresa, e mesmo o espectador mais despretensioso pode entrar em crise frente ao fenômeno da transgressão ou

⁷² Cada vez mais a moda apresentada na passarela tem sido apresentada como um conceito através de signos do que propriamente como produto de consumo. Para a roupa de passarela, não há um processo de consumo de vestuário, há uma aquisição de experiência pelo conjunto que determinada grife apresenta.

ressignificação dos gestos que uma ação performática pode vir a apresentar. E por mais que o artista seja autônomo e produza para seu próprio prazer, há necessariamente uma preocupação com a recepção da obra e compreensão do público, como o autor afirma, “a arte não é uma torre de cristal autossuficiente” (Idem, p. 61).

Foi pensando dessa maneira que Carlos Miele, considerado um artista multidisciplinar⁷³, questiona as convenções e o formalismo. Miele encaminhou paralelamente a atuação de artista plástico e a de estilista. Contudo, ele viu que não havia mais por que não entrelaçar duas linguagens tão próximas e que podem ser altamente complementares. Ele, como criador de roupas de moda, não desejava criar peças para cada estação; ele desejava romper com a efemeridade da moda e, para isso, foi buscar nas formas do corpo o caminho para uma criação longínqua que perdurasse no guarda-roupa. Para ele, os corpos não se dissolvem a cada estação e isso não deveria ocorrer com as roupas. Ele passou a buscar em seus trabalhos a vivência de um corpo transformado pela roupa. Para ele, o corpo é o sujeito e o objeto de suas criações, e jamais deveria ser abstraído em prol de modelagens ortogonais de uma moda que celebra os rituais, as experiências. De acordo com Miele, a roupa funciona como uma segunda pele, uma memória do corpo.

Carlos Miele sempre teve o interesse pela criação artística até mais do que pela moda. Desde o início da criação de sua marca, a M.Officer, ele tentou juntar as duas áreas de interesse. Assim, tanto a roupa quanto a moda são áreas de expressões culturais como a música, a dança, a fotografia, a pintura, o vídeo. É justamente por achar que todas fazem parte de meios expressivos e reflexivos do pensamento humano, que resolveu unir tudo isso em desfiles performáticos que, em

⁷³ *No campo das artes visuais, suas obras já foram apresentadas no Museu de Arte Moderna, na mostra 50 Anos da Bienal Internacional, no Paço das Artes, no Museu da Imagem e do Som, no Museu de Arte de São Paulo, na Pinacoteca do Estado, na Casa das Rosas (todos em São Paulo), no Museu de Arte Contemporânea, no Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro), além de nos Estados Unidos, Londres, Itália e Nigéria. Entre os principais trabalhos, podemos citar Que o homem saia (vídeo/performance de rua), Futebol noturno (vídeo), Os redundantes e as elites das cavernas (exposição), O nono círculo (videoinstalação), Roupa de fuga (multimídia) e Contaminação (exposição). Nesta última, teve a colaboração de importantes artistas, como Paulo Mendes da Rocha, Sol LeWitt, Tunga, Arthur Omar, Nelson Leirner, Tomie Ohtake, Cabelo, Mário Cravo Neto, Hermeto Pascoal, Carlinhos Brown, Naná Vasconcelos, Marlui Miranda, Zeca Baleiro e Arto Lindsay. Em: <http://www.estacaoliberalidade.com.br/autores/miele.htm>, em 20 de janeiro de 2012.*

sua concepção, seriam a melhor forma de aproximar a moda e a arte, ou seja, mediante ações protagonizadas por corpos em movimento.

Sou contra essa coisa militar de ir e voltar, ir e voltar. Comecei com uma proposta diferente, de levar para o público a arte contemporânea e hoje eu integro o meu repertório no desfile, acho que a performance é uma maneira de me expressar. (Em: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/miele/index.htm>)

Para muitos, talvez seja um desaforo colocar o estilista no patamar de artista, mas a questão não é a nomenclatura que se dá à Miele e sim seu desejo de expressar sua obra principal, a roupa, por meio de todos os veículos expressivos. A intenção é sempre promover a experiência estética e, por essa razão, podemos considerar seu trabalho como uma leitura pluralizada da forma do corpo.



Fig. 52 – Performance “Sempre gostei de bagunça” realizada antes do desfile da M. officer, Carlos Miele, inverno de 1997.

O alimento para o desenvolvimento criativo do artista vem justamente da aculturação do homem no meio urbano em que vive. Para o estilista-artista e multicriador⁷⁴, é no contexto da urbanidade e do tempo que sua obra deve ser lida. Para se fazer compreender e dar conta de todas as dimensões expressivas da roupa, ele firmou inúmeras parcerias e foi em uma dessas que ele executou uma de suas maiores e mais repercutidas ações. Com a colaboração do artista plástico Tunga⁷⁵, ele trouxe para a moda ações performáticas. Na coleção de inverno de 1997, chamada “Diversidade”, ele propôs que Tunga abrisse o desfile com a performance “Sempre gostei de bagunça”. Nas vestimenta, foram utilizados tecidos com texturas múltiplas, desde os pesados veludos, cheniles e couros sintéticos que contornavam os corpos de maneira tão sensual, quanto as rendas e as organzas. Com trilha sonora ao vivo, ele apresentava a brasilidade dos corpos pelo acompanhamento de ritmos extremamente nacionais, reproduções de Tom Jobim à Daniela Mercury, passando por Lulu Santos e Tim Maia.

Já no desfile de primavera-verão de 1997, o estilista-artista resolveu investir não na performance localizada na passarela como no desfile anterior, mas no desfile em si como performance. Para embasar sua proposta, foi pesquisar e criar um corpo híbrido, baseado no mito grego da sereia para celebrar a sensualidade que habita o divino, “feito de carne e fantasia, metade mulher metade peixe” (Moraes, 1999, p.5). Essa prática visual perpassou toda a produção e execução do desfile, desde a pesquisa de materiais têxteis até a performance proposta por Tunga. Miele, muito curioso por novas descobertas têxteis, pois para ele a produção têxtil é um dos

⁷⁴ O artista produz performances de arte, seriações fotográficas, roteiros para vídeos de arte, ele mesmo atua, dirige as filmagens e constrói os sons em seus trabalhos.

⁷⁵ “Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (Palmares PE 1952). Escultor, desenhista, artista performático. Muda-se para o Rio de Janeiro onde, em 1974, conclui o curso de arquitetura e urbanismo na Universidade Santa Úrsula. É colaborador da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*. Na década de 1980, realiza conferências no Instituto de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula e na Universidade Candido Mendes. Recebe o Prêmio Governo do Estado por exposição realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1986. No ano seguinte, realiza o vídeo *Nervo de Prata*, feito em parceria com [Arthur Omar \(1948\)](#). Em 1990, recebe o Prêmio Brasília de Artes Plásticas e, em 1991, o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA pela obra *Preliminares do Palíndromo Incesto*. Para realizar seu trabalho, investiga áreas do conhecimento como literatura, filosofia, psicanálise, teatro, além de disciplinas das ciências exatas e biológicas.”

Em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3441

suportes mais facundos da memória e da cultura de uma determinada época, encontrou em tecidos sintéticos os quais denominou “tecidos-líquidos”, a extensão ideal da pele de uma sereia. Em vestidos longos, escorregadios e justos tais como caudas de sereias recém-saídas d’água, as modelos recriaram a simbologia que ocupava o imaginário dos dois artistas.

É no desfile *performance* intitulado “Há sereias”, que arte e moda se fundem, não há como separar as atuações de modelos e *performers*. O ambiente, os tecidos, o caminhar sobre a passarela criam mulheres sereias, cobertas por tecidos de aspectos gelatinosos, feitos de *nylon* e poliéster que, mais do que cobrir, evidenciavam os corpos nus. Na passarela, redes de pescas se transformavam em véu, caudas em alumínio criam escadas nas sereias. As sereias concebidas por Miele tiveram como inspiração lemanjá, considerada nas crenças africanas de origem lorubá como entidade protetora dos navegantes, ou como lara, que na mitologia indígena, de raiz tupi, arrasta os pescadores para as profundezas com seu canto hipnótico. Dessa maneira, a sereia pode ser considerada símbolo do sincretismo da cultura brasileira (Moraes, 1999).



Fig. 53 - Desfile/performance “Há sereias”, verão 1997/1998



Fig. 54 - Desfile/performance "Há sereias", verão 1997/1998



Fig. 55 - Desfile/performance "Há sereias", verão 1997/1998

Os desfiles de moda passaram a buscar cada vez mais uma transgressão ao próprio consumo. Eles não desejavam mais seduzir pelas roupas apresentadas; o desejo se cria pela ação hipnotizante das passarelas. Os desfiles se transformaram em uma expressão híbrida de comunicação de ideias, uma miscelânea de corpo, dança, roupa, música, movimento, a descoberta do espaço e a sua utilização, assim como ocorreu com a *performance* nos idos de seu surgimento.

Para Glusberg, a performance é um questionamento do natural e ao mesmo tempo, uma proposta artística, “mais que como uma causa (...) deve ser visto como o efeito possível da estrutura complexa da codificação social em todos os níveis interativos, perceptivos etc.” (2009, p. 59). Assim como Virgínia Borges vê os desfiles de moda, as roupas necessitam de uma ação interativa, com percepção e movimento, para ela as roupas são uma expressão viva da arte:

As roupas são feitas para o corpo. Elas pedem o movimento, o gesto, e acompanham as configurações do corpo ao caminhar, sentar, dançar. A estética da roupa está, portanto, no corpo de quem a veste e é disso que ela depende para ser arte. A roupa é, em si, uma obra inacabada (Borges, 2010, p.2).

Para existir como obra e instrumento de comunicação, é necessário que a roupa esteja em seu suporte mais adequado - o corpo. As roupas foram feitas para serem vestidas, ocupadas por um corpo expressivo, posto em movimento, que interaja com o espaço, com o meio e objetos.

Ronaldo Fraga⁷⁶, estilista mineiro, em seu trabalho sempre coloca o corpo como elemento primordial. Para ele, não basta criar roupas e vesti-las. Para ele a roupa e o corpo têm que ser pensados em conjunto considerando a sociedade que deseja vestir. Ele pensa no desfile, nas roupas, na coleção como um todo. Fraga acredita que se deveria pensar a roupa como elemento não massificado, atemporal e indiferente a calendários ditados pela indústria. Ele quer um corpo que ocupe o seu espaço dentro de sua atualidade, sendo que o invólucro do corpo tem que buscar uma reestruturação dessa ocupação espacial do homem.

⁷⁶ Um dos mais conceituados estilista brasileiros, nascido em Belo Horizonte, formado em estilismo pela UFMS, pós-graduado pela Person's School de Nova York e Milleney pela Martin's School de Londres. Em: <http://www.ronaldofraga.com.br>

Ronaldo sempre buscou o lugar da moda no mundo como ato criador de vestuário; entende que a roupa é uma expressão individual daquele que a usa. As escolhas devem ser feitas para individualizar pessoas e não para diluí-las. Não deveria, portanto, haver imposições de temporalidades ou de formatos de corpos. Foi justamente pensando nisso que, em 2002, com “O corpo Cru”, ele propôs um desfile que rompesse com todos os arquétipos do corpo contemporâneo, o qual sofria os rigores e a crucificação de uma cultura dura quanto às suas formas. Para ele, o perfil ditado pelo ideal de beleza, definido pela comunicação de massa, apresentado em capas de revistas, nas telas de cinema e televisões, de mulheres esguias e macérrimas, não condizia com as mulheres que desejavam se vestir com suas criações. Suas roupas eram democráticas, sem perfis definidos. Sendo essas ocupações de modelos, impostas pelo universo da moda, incompatíveis com corpos humanos. Nesse contexto, de corpos irrealis, o desfile não deveria ser ocupado por corpos humanos, razão pela qual ele, em uma ação transgressora na passarela, elimina as modelos esqueléticas e coloca bonecas de madeiras para ocupar seus lugares. Um sistema mecânico de esteira, idêntico ao de um frigorífico, foi instalado acima da passarela e nele ganchos e roldanas foram presos como suportes de cabides com as bonecas bidimensionais.



Fig. 56 – Manequins pendurados no desfile “O corpo cru”, Ronaldo Fraga, 2002.

Segundo Ronaldo Fraga, a moda que se firmava estava tratando a criação de vestuário como matéria independente ao meio. Assim, ele propunha uma reflexão sobre a inexistência do corpo. A iniciativa de desfile sem modelo foi uma espécie de manifesto antimoda, ou melhor, foi um questionamento sobre as imposições do mercado de moda. Com o desfile, o estilista desejava mostrar que as roupas foram feitas para serem ocupadas e preenchidas por corpos saudios e reais em seu cotidiano, e para isso idealizou uma instalação reflexiva com o desfile. Em dado momento do desfile, a máquina para de funcionar e o estilista e toda a sua equipe desfilam segurando as estruturas-cabides vestidas. Nessa ação, apresenta-se o imprevisto, a adaptação da instalação ao ato performático, na ausência do plano ideal da ação desenvolve-se um rearranjo de roteiro. O público não entendeu, no momento do ocorrido, se era proposital ou obra do acaso. Para muitos, tudo aquilo tinha sido ensaiado, marcado e minuciosamente organizado.

Em outro momento de sua obra, agora em 2009, na coleção de inverno apresentada na São Paulo *Fashion Week*, Ronaldo apresenta a coleção “Tudo é risco de Giz”, uma ode à memória. Essa coleção foi inspirada no espetáculo “Giz”, do grupo Giramundo⁷⁷, e teve como mote o desamparo e o abandono. “Nessa coleção, as roupas são desenhadas em volumes sombreados na tentativa de transportar do quadro negro para

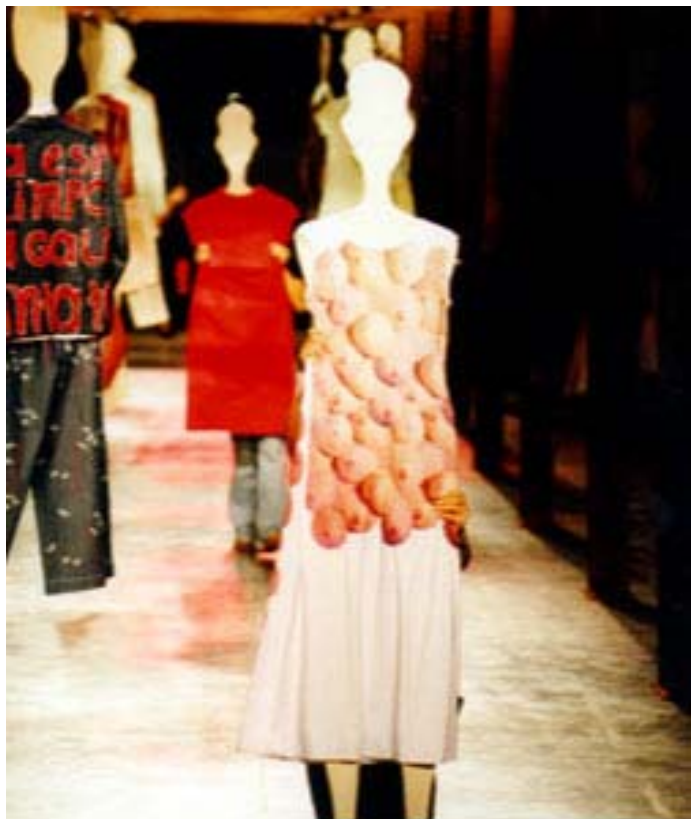


Fig. 57 – Manequins sendo carregados. Desfile “O corpo cru”, Ronaldo Fraga, 2002.

⁷⁷ O espetáculo foi inspirado em Giz da obra de Álvaro Apocalypse (1937 – 2003), pintor, ilustrador, gravador, desenhista, cenógrafo, professor, teatrólogo, museólogo e publicitário. O Grupo Giramundo, é um grupo de teatro de bonecos criado em Minas Gerais na década de 1970, que tem por tradição resgatar valores da cultura nacional em seus trabalhos.

a vida real, personagens de giz”⁷⁸.



Fig. 58 – Desfile “Tudo é risco de giz”, Ronaldo Fraga, 2009.

Para o estilista, a roupa é uma maneira de falar de memórias, que constituem um documento eficaz do nosso tempo. A roupa, nos trabalhos de Fraga, é um apontamento sobre a vida e o cotidiano e, nessa coleção, ele questiona a relação do tempo com a roupa. Para isso, ele alude ao giz e seu traçado, abordando o novo e o velho como o início e o fim do traço. Ao exibir sua coleção, Ronaldo apresenta um jogo entre passado e presente, e para isso abre mão do corpo jovem das modelos macérrimas e coloca na passarela crianças e idosas para vestir suas roupas. Desta forma, ele propõe um questionamento entre o que seria passado e o que se torna presente, ele abre um diálogo entre gerações, colocando a roupa como objeto de reflexão do que ele acredita ser atemporal.

Sua iniciativa representa mais ruptura com a ideia de que a moda é usada por corpos jovens e propõe o tempo inteiro o que ele mesmo chama de “corpo imaginário”. Ronaldo Fraga provoca com esse desfile um rompimento com o tradicional discurso da ocupação do corpo na moda, para ele, o corpo será sempre apresentado como suporte de um instrumento de transformação.

⁷⁸ Release da coleção “Tudo é Risco de Giz”. Em: <http://www.ronaldofraga.com.br/port/index.html>.

O desfile de moda é o momento em que a criação é exposta, ele é o último instante em que ainda pertence ao estilista e a partir do momento da apresentação da cena, da ação que realizada, não há mais dono, há interpretações pessoais e nada poderá controlar as experiências individuais do espectador. Essa é a proposta de cada desfile: proporcionar um enredo para vivências diversas e para isso o corpo é de extrema importância, pois, tanto no desfile de moda, quanto na *performance*, ele oferece possibilidades de transformação e/ou transposição de experiências. Nesse sentido, as roupas trajadas e apresentadas em um desfile são feitas para serem ocupadas por corpos em movimento, produtores de ações e reflexões.

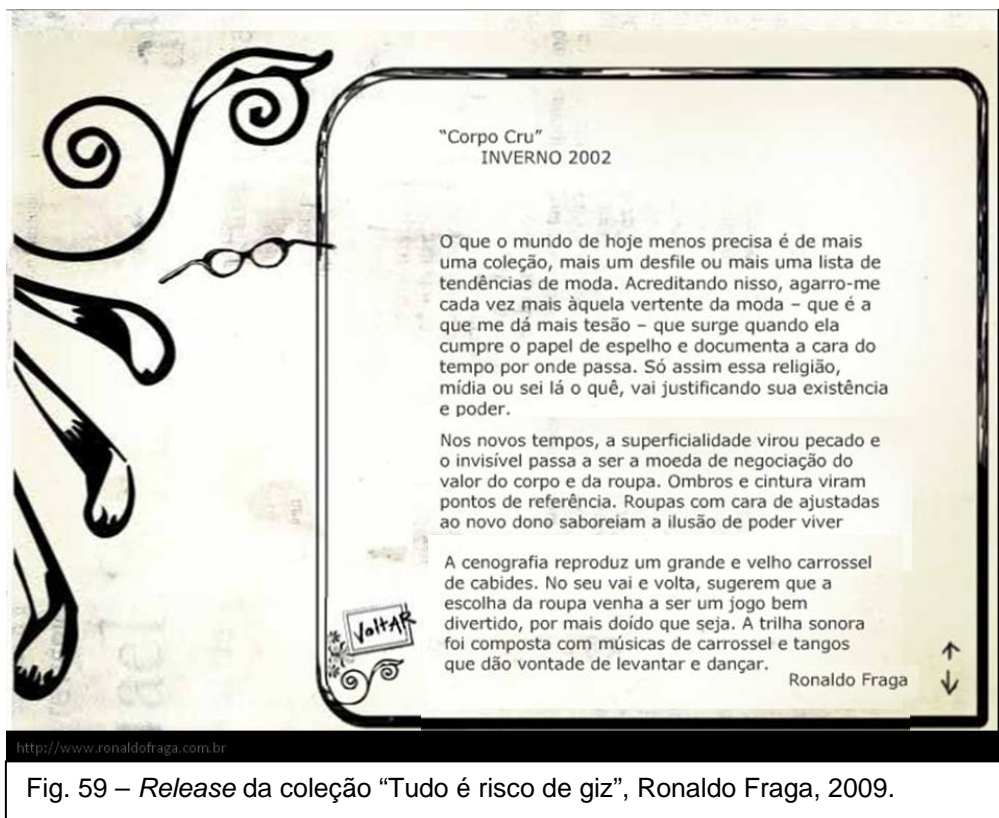


Fig. 59 – Release da coleção “Tudo é risco de giz”, Ronaldo Fraga, 2009.

Foi pensando em promover um momento reflexivo sobre o que seria a criação de roupas na moda, que Jum Nakao promoveu o desfile “A costura do invisível”, desfile considerado um marco na moda brasileira: Ele propõe uma renovação em como se pensar na produção de vestuário para a moda.

Para entender o que ocorreu em “A costura do invisível”, há de se contextualizar primeiro o próprio estilista, ou melhor, artista. Nakao é formado em

eletrônica. Sempre foi curioso com a ciência e a tecnologia, mas sua principal inquietação era o humano. Assim, formou-se em artes plásticas, por querer se aproximar do homem social, para compreender a relação dele com a mídia e a tecnologia, acabou voltando seus estudos para o estudo do corpo e achou natural recaírem suas pesquisas no universo da moda, passando assim a trabalhar com a criação de roupas: “meu objetivo sempre foi trabalhar com moda – poderia ser vídeo, cinema – mas escolhi a moda por acreditar que é tão próxima das pessoas: é uma pele. Foi por isso que acabei virando estilista” (Sperb, 2004).



Fig. 60 – Desfile “A Costura do Invisível”, Jum Nakao, 2005

No São Paulo *Fashion Week*, durante os desfiles de primavera-verão 2004/2005, o artista apresentou o desfile “A costura do Invisível”, que não se alinhava com os outros desfiles daquela estação, pois, para o estilista, a moda como criação de vestuário deveria ser contemporânea e aguçar o desejo, transformar o espectador de alguma forma. Nakao entende que a moda é o espectador entrar para assistir ao desfile e sair diferente, transformado, desejoso e questionador. Para isso, ele criou uma coleção que foi intitulada “Desejo”, em cujo *release* informações sucintas comunicavam que a inspiração havia sido o universo das fadas, suas formas obedeciam aos contos de fadas. A cor predominante seria o branco, os tecidos seriam rendados, vazados, estampados e com relevo. O desfile, que era para ser mais um em meio a vários outros no mesmo dia, já chamava a atenção pela cenografia simples: cones de papel criavam efeitos de arbustos sobre a passarela. A

intenção era não chamar a atenção para o entorno das peças; para ele, valia mais o complemento, o clima do desfile, tal como em uma *performance*, onde a “cenografia (...) simples, não está a serviço da verossimilhança” (Glusberg, 2009, p. 59).

O desfile se inicia com modelos vestidas com malhas pretas que deixavam apenas o rosto e a cabeça descobertos. Usavam maquiagem forte, batons escuros, olhos bem marcados e a pele do rosto, mais clara que o natural. Na cabeça, havia adereços que cobriam os cabelos e imitavam os bonecos *playmobil*, brinquedos que se tornaram ícones pop. Esse visual contribuía para o clima surreal do ambiente que se contrapunha à música clássica de um desfile tradicional. Por cima da malha preta, as modelos usavam roupas inteiramente feitas de papel vegetal. Todo o árduo trabalho de seis meses do atelier do artista/estilista era possível ser visto na



Fig. 61 – Desfile “A Costura do Invisível”, Jum Nakao, 2005.

delicadeza dos vazados do papel que imitavam rendas, plissados, relevos e aludiam à indumentária clássica de séculos passados (XVI, XVII): rufos, *corsets*, saias armadas em formato cilíndrico ou cônico, mangas bufantes, tudo tão bem elaborados que mal se percebia a substituição do tecido pelo papel. Foram apresentados 15 trajes por 15 modelos diferentes, sem que houvesse nenhuma troca de roupa. Ao final, as modelos adentraram a passarela em fila indiana, para o que normalmente, em um desfile, seria receber os aplausos pelas obras apresentadas. Embora fossem aplaudidas, as modelos permanecem imóveis na passarela, para a admiração dos espectadores. Durante 12 minutos, mantiveram-se estáticas para a realização de uma exposição final, a última daquela obra: uma mudança de luz e de trilha sonora. Assim, ao som das Bachianas de Villa-Lobos, iniciaram movimentos ríspidos e uma movimentação impetuosa das modelos. As roupas começaram a ser rasgadas, a plateia se chocou perplexa diante do final

inusitado. O estilista se juntou às modelos e foi ovacionado pela plateia em deslumbre.

Com esse desfile, Nakao colocou em xeque toda a estrutura da moda, obedeceu a cada elemento do desfile de moda, mas a grande diferença é que não houve a matéria final de consumo. Apenas imagens como registro da obra são capazes de relatar o ocorrido, mas nunca serão capazes de reconstituir o feito. Como lembrança, pessoas levaram recortes das roupas para poderem alimentar a memória e consolidar o momento vivido. Cada indivíduo levou consigo a experiência e o questionamento da ação da qual fizeram parte. Para muito, não se tratava de um desfile de moda e sim um momento reflexivo sobre moda, era a exposição da fragilidade efêmera da roupa, e um questionamento de valores da sociedade contemporânea. A *performance* orquestrada por Nakao ganhou notoriedade, sua obra não pôde ser isolada do contexto temporal da moda e dos desfiles daquela semana. Ela só ganha sentido se pensada como uma função que alinhou o tempo e o espaço: o tempo foi 2004/2005, em meio a uma sociedade fragilizada pelo consumo de moda. Talvez o auge do mercado de luxo de roupas, tenha sido a 17ª São Paulo *Fashion Week*, uma das mais concorridas semanas de moda do mundo. Sobre a passarela, um espaço sacralizado da moda, ocorreu um desfile único, ou melhor, uma ação única, sem a menor possibilidade de se refazer o feito.

Assim como um ato performático, que será sempre único, nunca há duas apresentações iguais. O espaço pode até ser o mesmo, todavia, será em outro tempo, com outro público. Na prática artística da *performance*, o ponto crítico é a transposição da retórica para um acontecimento visual propiciado pelo corpo. Somente o corpo é capaz de dar conta da experiência proposta por uma ação performática, pois ele aproxima o espectador, por meio de um espelhamento proposto pela semelhança da estrutura dos corpos de quem projeta a ação e de quem a recebe. Esse momento é justamente uma ruptura de pensamento, uma parada estratégica para, de certa maneira, causar uma interferência no social e cultural do espectador. Essa é a necessidade do imediatismo do ato, o julgar/interpretar a obra de ação, se faz com essa troca adjacente entre propositor e

receptor, para que haja uma expectativa relacionada à imagem corporal da ação como suporte de uma mensagem a ser transmitida.

4 TECENDO OS FIOS

É preciso ter coragem para liberar espaço para certas vivências que destoam das formas domesticadas e costumeiras e abraçar uma intangível “esfera de produção de si mesmo”, em que viver é dizer sim à eterna desacomodação de si. (Lipovetsky, 2007, p. 52)

4.1 Traje de rua

É na rua, onde o 'meio formal' é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu leva à rua suas atividades 'museológicas', integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão, ou será apenas um trambolho (Tristão, 1970, p.5).

Indivíduos pertencem a uma multiplicidade de grupo primários fundados na afinidade, que são a marca do espírito pós-moderno. (Maffesoli, 1996, p.100)

As ocupações dos espaços pelas roupas trajadas pelo homem compõem as paisagens urbanas e também se transformam em veículos de comunicação por meio da imagem. Podem representar engrenagens perfeitas da produção de um modo de pensar coletivo, ao mesmo tempo em que a roupa se transforma em uma segunda pele do sujeito, variando com sua personalidade e posição. É ela também que produz o amparo, a proteção para que o sujeito possa ocupar o seu espaço, feito um escudo, um casulo protetor que o aloca socialmente. Esses espaços ocupados por indivíduos formulam um pluralismo de diálogos imagéticos, através de suas aparências, redesenhadas pelas roupas, que como cominações do espaço motivam maneirismos e conduta.

As roupas servem como ferramentas subjetivas de um diagnóstico social, produzindo assim manifestações coletivas do vestir. Os agrupamentos conhecidos como tribos urbanas⁷⁹ encontram nas roupas um modo de se diferenciar, podendo, dessa forma, transparecer pelo vestuário posições e opiniões e também unir-se a outros indivíduos com interesses comuns. As tribos urbanas surgem como uma maneira de agregar indivíduos em concordância e afinidades de gostos,

⁷⁹ Maffesoli define tribos urbanas como: “diversas redes, grupos de afinidades e de interesse, laços de vizinhança que estruturam nossas megalópoles. Seja ele qual for, o que está em jogo é a potência contra o poder, mesmo que aquela não possa avançar senão mascarada para não ser esmagada por este”. (1987, p. 70). A exemplo dessas tribos temos os *beatniks, hippies, punks, preppies, yuppies, clubbers etc.*

pensamentos, interesses e hábitos. As roupas entram no cotidiano desses grupos como forte elemento de afirmação cultural, tal qual a música, cinema e expressões linguísticas. É na pós-modernidade que surge essa divisão social urbana de estilo por tribos (Maffesoli, 1987).

Durante muito tempo, foi possível notar a homogeneidade da moda, todavia, na sociedade pós-moderna, e fortificada a partir os anos de 1960, notaremos uma heterogeneidade, que se comprova através das ruas, ou melhor, do *Street Style*⁸⁰. A partir desse período, a moda passa a ser ligada a peculiaridades específicas do sujeito que podem ser étnicas, etárias ou regionais. Essas particularidades do vestir são determinadas pela cultura, grupos e espaços em que o sujeito se insere. Embora muitas vezes haja semelhanças entre os vestuários de determinados grupos, as combinações de texturas, materiais, acessórios se diferem de tal modo a nem de perto parecerem dos mesmos grupos.

Essa divisão social em grupos urbanos tem início na década de 1950, nos Estados Unidos, quando surge a “Geração *Beat*”, formada por jovens intelectuais, artistas e escritores contestadores do consumismo e do otimismo gerados pelo pós-guerra americano. Mas foi na década seguinte que eles se fortaleceram. Inicialmente, surgidas com os movimentos contraculturais eclodidos entre os jovens, ideias altercadoras contestavam valores sociais vigentes e edificados pela cultura.

Esses movimentos jovens ganharam força com os *hippies*⁸¹, na década de 60, e se propagaram rapidamente entre os jovens, sendo essa agilidade “resultado da visibilidade na mídia” (Crane, 2006, p. 282) proporcionada pela televisão, cuja audiência expandiu rapidamente ainda na década de 1950. Esse crescimento de público ajudou a reforçar e propagar a identificação e a integração cultural entre indivíduos que compartilhavam preceitos desses grupos.

⁸⁰ *Street Style* (“estilo de rua”) é a maneira com que o sujeito se apresenta vestido para a ocupação social do espaço urbano.

⁸¹ Movimento contracultural que pregavam ideias de “Paz e Amor” (em inglês “Peace and Love”), a não violência, o culto ao prazer livre, seja ele físico, sexual ou intelectual, viviam em harmonia com a natureza, buscavam viver em comunidades coletivistas ou de forma nômade, usavam cabelos e barbas compridos. No vestuário existia a presença do *DIY* (Do it yourself), ou melhor, faça você mesmo, adereçavam as roupas com flores, bordados, tingiam e transformavam as peças que já possuíam para torná-las mais coloridas e harmônicas à natureza.

Thompson afirma que “o desenvolvimento dos meios de comunicação modificou o sentido de pertencimento dos indivíduos [jovens que se inserem nesses movimentos sociais/tribos urbanas]- isto é, a compreensão dos grupos e das comunidades a que eles sentem pertencer”. (1998, p. 39)

Os princípios desses jovens eram baseados em atitudes e comportamentos externados através da música, do cinema, e, principalmente do vestuário. As roupas eram uma das características mais marcantes para a transmissão de mensagens desses grupos. Afinal, elas eram símbolos mais fáceis para a afirmação e comunicação social de um grupo ou indivíduo. Já que

se trata de uma geração que assimila tudo, por meio de uma infinidade de imagens, sons, *clips* e *slogans*. Quanto mais o *look* [roupas e acessório] adotado for difícil de classificar, quanto maior for o afastamento dos códigos consagrados, mais livre a pessoa se sente, e mais integrada a seu grupo. (Vincent-Ricard, 1996, p.157)

Por isso, a cada nova geração de jovens são inventadas formas de linguagem (gírias e expressões), vestimentas e comportamento para que eles possam individualizar-se e expressar-se. Os movimentos sociais e as tribos dos anos posteriores⁸² são frutos da busca de um posicionamento que visa alcançar uma postura social diferenciada por meio de seus grupos, tentando sempre uma redefinição das codificações corporais.

A imagem externada pelas roupas desses grupos é tão forte e marcante que o estilo *hippie*, ou mesmo o *punk*⁸³, por exemplo, passaram a fazer parte do imaginário e o desejo de consumo de não adeptos aos preceitos básicos do movimento, mas que simpatizavam com parte do estilo de vida e primordialmente com as formas vestimentares. Percebendo esse fascínio causado pela moda de rua e fortificada pela mídia, a própria indústria têxtil tratou de reproduzir as vestes, a fim

⁸² Tais como: roqueiros, *rastas*, *skinheads*, *neohippies*, *funkeiros*, *skatistas*, *clubbers*, surfistas, patricinhas, etc.

⁸³ Movimento social urbano formado em sua maioria por jovens. A manifestação se baseia fundamentalmente na cultural, sendo ideologicamente independente, cujo aspecto revolucionário se baseia na subversão não-coerciva dos costumes do dia-a-dia sem, no entanto, se apegar a um objetivo preciso ou a um desejo de aceitação por um grupo de pessoas. Quanto ao vestuário apresentam-se com roupas rasgadas, desfiadas, com *spikes* (espécie de tachinhas pontiagudas presas nas roupas), moicanos ou apenas espetados, às vezes coloridos, tênis estilo “*all star - converse*”, jaquetas de couros com rebites etc.

de conquistar o mercado consumidor vigente e interessado por esses novos estilos de se vestir.

A formação desses grupos sociais e das tribos urbanas é tão importante ainda hoje, e causa tanta identificação, que os códigos de grupo continuam influenciando pessoas para além dos limites dos seus pares. Dessa maneira, a Moda de tribo passa a ser usada por não adeptos a determinados estilos de vida. Isso se dá a partir da “Moda *fashion*”⁸⁴, grupos formadores de opiniões em moda se interessam por determinado costume de um grupo, por gosto ou qualquer outro fator mercadológico, e acabam levando-os das ruas às passarelas em requintados desfiles, cujo resultado veremos nas ruas novamente.

Ou seja, se antes os jovens e suas tribos eram marginalizados, nas décadas de 1980 e 1990 entram em voga com o aval do mercado elitizado de moda e passam a conviver com milhares de semelhantes que não compartilham de sua cultura e ideias, mas aceitam a “imposição” das vitrines e passam a compartilhar do mesmo estilo de roupas.

Esse é naturalmente o caminho inverso do que se espera de um mercado tão caro e requintado quanto o da moda se tornou; é a moda dos rebeldes e marginalizados assumindo o posto de “*ícones fashions*”.

Entretanto, décadas atrás, Flávio de Carvalho já afirmava esse trajeto feito pelas “modas de vestuário”. Para ele, era na rua que a moda se desenvolve, ganha movimento, contorno e força e só depois conquista a parte mais alta da hierarquia social. Carvalho (2010) afirma que as criações de moda (roupas) são cunhadas pelo povo, de baixo para cima, e apenas quando o “alto” é atingido, recebe o título de Moda. Nesse sentido, somente aqueles que não sucumbem a uma regulação hierárquica imposta pelos trajes são capazes de experimentar novas formas de se trajar, sem ter a preocupação com as convenções sociais da chamada etiqueta para se vestir, que é justamente a responsável pela hibridação da pessoa dentro do seu grupo, dentro do meio que habita.

⁸⁴ Entende-se por *fashion* o nível mais alto da Moda, são aquelas que sobem as passarelas e ocupam as vitrines de lojas de alto luxo.

Destarte, compreendemos que a moda não é ditada por um mercado e afirmada sobre o povo, e sim o contrário. É nas ruas que estilistas buscam inspirações, são os movimentos das cidades, os acontecimentos sociais e culturais, as culturas populares urbanas ou não com suas indumentárias despreziosas que alimentam a criatividade desses artistas da moda. É o que Gilda Chataignier, chama de “pirâmide social invertida” (2008, p.19), é a moda sendo influenciada pelo cotidiano das ruas e de suas tribos urbanas e sendo projetada para as elites. É “o glamour suburbano traduzido nos tecidos populares, (...) é a sofisticação *blasé* e negligente do estilo que ilustra corpos, vitrines e passarelas. Trapinhos? Nem



Fig. 62 – Registro do mendigo chinês pelas ruas de Ningbo, 2009.

pensar! É *fashion* mesmo” (Idem, p. 19-20).

Em todo esse quadro plural e às vezes contraditório, o vencedor é ainda o homem, que assume um duplo papel de criador e de consumidor, procurando através do trabalho, da inteligência, da experiência e da originalidade, inovar os caminhos da moda no portal recém-aberto do século XXI. (Chataignier, 2008, p.20)

Prova cabal desse processo foi o ocorrido em 2009, quando blogs de moda do mundo inteiro comentaram a respeito de um mendigo chinês que se destacou

após ser fotografado na China na cidade de Ningbo por um representante do jornal britânico “*The Independent*”, que o seguiu de longe e realizou registros fotográficos, sem o seu consentimento, no transcorrer de uma semana. As imagens foram publicadas em uma edição do jornal e posteriormente republicadas em dezenas de sites de *Street Style*⁸⁵, tornando-se ícone *fashion* no mundo inteiro.

O vestuário do mendigo se dava pelo acúmulo de roupas, sobreposições diversas que não obedeciam à diferenciação de gênero. Ele sobrepunha peças conseguidas, arrançadas, achadas, enfim, elementos descartados que ele, ao se apropriar, agregava-os sobre o corpo, recriando uma imagem interessante e contemporânea pelo acúmulo de peças que o protegia. Seu primeiro registro fora feito quando buscava bitucas de cigarros no chão, e rapidamente virou sensação entre os *fashionistas*⁸⁶. Brother Sharp (irmão afiado), nome fictício criado para se referirem ao mendigo, que saiu da sua cidade, uma aldeia pequena próximo à cidade de Nanchang, deixando a família em busca de emprego. Envergonhado pelo fracasso, perdeu o contato com a família e tornou-se mendigo, morador de rua, até que a família através da internet, o reconheceu e foi atrás de Cheng Guorong, revelando seu verdadeiro nome, já que ele fora encontrado visivelmente perturbado e sem referências familiares. Cheng, de 34 anos, já havia sido alçado a ícone *fashion* e graças a ele o estilo irregular e desprezioso de se vestir ganha a alcunha de “*Homeless Style*” e chega às passarelas e grandes editoriais de moda em revistas do mundo inteiro, o Estilo Mendigo.⁸⁷

Nos meses seguintes, as passarelas mais concorridas do mundo *fashion* levavam para seus desfiles justamente o conceito *mendigo*, conhecido no mundo da moda como o *homeless chic*, mendigos luxuosos. Grifes renomadas como *Vivienne Westwood*, *Dolce & Gabbana* e *Balmain* apresentavam, sobre os espaços sacralizados da moda, modelos caracterizados como nômades urbanos, atribuindo

⁸⁵ Sites de *Street Style* são sites dedicados a descobrir pessoas bem vestidas e com um estilo diferenciador ao se vestir. Por exemplo: Face Hunter (<http://facehunter.blogspot.com.br/>) e Stockholm Street Style (<http://www.stockholm-streetstyle.com/>).

⁸⁶ *Fashionistas* são pessoas atentas às tendências de moda e vestuário, que buscam elementos diferenciadores para vestir. *Fashionistas* são aqueles que usam e criam estilos de se vestir considerados vanguardistas, pois ditam tendência. Elas antecedem a Moda, o que as tornam referências em estilo.

⁸⁷ O curioso é que na China a mendicância é tecnicamente proibida, pois o governo oferece basicamente tudo o que o cidadão poderia necessitar. (ver fonte ainda)

valores exorbitantes às blusas rasgadas. Calças manchadas eram postas nas vitrines e consumidas aos montes, e assim retornam às ruas com outro *status*, sobre novos corpos, ocupando não apenas os chamados espaços lisos, mas também os estriados⁸⁸.



Fig. 63 – À esquerda: desfile da coleção de verão da Balmain com o estilo “homeless chic”, 2010.



Fig. 64 – À direita: desfile de Vivienne Westwood da coleção outono/inverno na Semana de Moda de Milão, 2010.



Fig. 65 – Desfile de Vivienne Westwood da coleção outono/inverno na Semana de Moda de Milão, 2010.

⁸⁸ Os espaços urbanos, segundo Deleuze e Guattari (1997) se dividem entre lisos e estriados. Os espaços lisos são aqueles que não passaram por intervenções de sobrecodificações, ou seja, são espaços sem agenciamentos formais, por onde nômades, desterritorializados, transitam, são lugares abertos, ocupados por transeuntes diversos, já espaços estriados são aqueles restringidos por limites evidentes, seriam espaços fechados ocupados pelos chamados sedentários.



Fig. 66 – Imagens das irmãs Mary-Kate e Ashley Olsen, atrizes americanas, vestidas com o estilo “Homeless”.



Fig. 67 – Emmanuelle Alt, editora de moda da Vogue Paris.

4.2 O desfile: “*Homeless-Performance*”

O desfile realizado foi uma reflexão crítica sobre a subversão dos valores da moda como mercado de consumo, e também, um revisitar aos pensamentos propostos por Flávio de Carvalho. A “*Homeless-Performance*” confronta a ideia de que a moda seria algo imposto por uma indústria, e não de que ela nasceria da individualidade das pessoas da relação com o espaço.

Na verdade, questiona-se o papel das roupas como produto industrial e de *marketing* e seu surgimento. Já que, como vimos, ela surge primeiramente na dimensão real, mutável do cotidiano, e depois é posta em ambiente sacralizado para contemplação e consumo, desfiles e vitrines. Nesse processo, o que antes era corriqueiro nas ruas da cidade passa a ser algo agregado de valores através do deslocamento e da associação do prestígio proposto por uma grife que se apropria de elementos e estilos urbanos. Um fenômeno muito parecido ao que ocorrera com o objeto de arte no início do século XX.

A *performance* no presente trabalho surge como um fato de caráter reflexivo, tal qual uma “crítica às situações da vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações” (Glusberg, 2009, p. 72). Baseada em uma natureza processual/experimental sobre o pensamento da primazia da moda de passarela, a “*Homeless-Performance*” foi idealizada para propor um questionamento de em que momento o vestuário ordinário ganharia status e valores de moda?

Durante todo o processo, desde a construção das roupas e até a preparação dos *performers*, questionou-se os valores da moda e de sua criação. Poderíamos construir com nossas próprias roupas novos trajes mediante acúmulos e sobreposições, calças que viraram casacos, calças sobrepostas por saias, blusas que recebiam novas mangas para acinturar as roupas que fugiam das proporções dos *performers*, visando sempre a uma adaptação individualizada aos corpos e suas dimensões. O figurino criado a partir de diversas peças de roupas recebeu tratamentos diversos, lixamentos, aplicações, tingimentos, que davam ares de mais gastos e envelhecidos àquelas roupas que já haviam sofrido com o tempo, afinal

todas elas foram usadas antes de serem doadas para o trabalho. Com isso, a caracterização misturava a ficção, ou melhor, a criação de moda, com a realidade já que como objetos poderiam ser utilizadas por mendigos de verdade. Após todo esse tratamento têxtil, propôs-se uma *performance* vivência para os *performers*, pois não era encenação, não havia roteiro, havia a experiência de se camuflar no cenário da cidade como nômades. Saídos de um ponto comumente conhecido pela mendicância carioca, a Praça Tiradentes, caminharam de maneira aleatória até outro ponto no centro da cidade também conhecida por seus moradores de rua, mas que no passado foi frequentada pela elite carioca: a Cinelândia.

Os *performers*, já na praça, buscaram se integrar ao cotidiano, buscando uma sensibilização com o local e seus transeuntes. Não havia nada ensaiado ou cronometrado, esse processo durou cerca de 3 horas. Quando já estavam se sentindo a vontade no espaço, em um sinal visual e sonoro entre eles, todos se levantaram, colocaram adereços diferenciados e se agruparam no meio da praça. Em seguida, em fila indiana e semelhante a um desfile de moda se posicionaram em frente a um ponto elitizado, o “Theatro Municipal do Rio de Janeiro”. Para um desfile de moda e sessões fotográficas, a performance contou também com inúmeros fotógrafos que serviam de chamariz e “glamourizaram” o momento, através de expressivos *flashes*.

O interesse era uma sensibilização com a reação do público, e neste sentido houve o alcance esperado e até surpreendente, pois se observou nitidamente que o interesse só surgiu quando os fotógrafos se posicionaram em frente ao grupo de *performers*. Nesse momento, um grupo de transeuntes se formou, buscando o registro e comentando da “beleza” das roupas, no entanto, horas antes, quando eles (os *performers*) eram apenas “mendigos” passavam quase despercebidos.

Ou seja, o levar para a passarela, buscar conceitos, fantasiar o cotidiano elevando *status* e agregando valores ao traje faz com que ele se torne visível à sociedade. Dessa forma, mostramos com essa performance que o deslocamento social e hierárquico faz toda diferença.



Fig. 68 – *Making of*. Momento em que os *performers* se arrumavam no Hotel Paris, espaço já desativado e abandonado, que fica na esquina da Avenida Passos com a Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, 26 de março de 2012.



Fig. 69 (página seguinte)– Coletânea de fotografia do momento de sensibilização que antecede o desfile, 26 de março de 2012. Fotografia de Hoton Ventura.



Fig. 70 – Coletânea de fotografia do momento do desfile, 26 de março de 2012.

5 AMARRANDO OS FIOS

No decorrer dessa pesquisa, não se quis afirmar o que é ou não é arte ou se a moda é arte. As investigações se deram por meio do processo evolutivo de ambas as arestas aqui apresentadas, que foram se interceptando durante todo o século XX. A grande questão que originou esse trabalho foi solucionada através de uma ação interventiva que serviu como espécie de experiência comprobatória, servindo como resultante de todas as pesquisas aqui apresentadas.

A proposta de “Entremeios da Arte” foi justamente o de buscar embasamentos que pudessem compor e sustentar o perfazer dessas intermitências apresentadas entre essas duas linguagens.

Em uma primeira parte, foi necessária a construção de uma linearidade histórica para que se pudesse ter fundamentos comprobatórios da existência relacional entre a arte e a moda. Se de início teve-se a arte estruturando a criação de moda, através de estampas e parcerias muitas vezes superficiais que funcionavam apenas como uma tentativa de se agregar valores de um ao outro, na sequência vimos que também existiu uma inversão de papéis, na qual a arte fazia uso do vestuário não apenas para expressar-se fazendo da roupa suporte artístico, mas para propor através das roupas suas experiências sensoriais.

A partir das análises realizadas pela primeira parte do trabalho, na qual apresentamos os tangenciamentos entre a arte e a moda, percebemos que a roupa foi durante toda a história fonte fértil de alimento para a arte, principalmente a pós-moderna. A roupa mostrou-se para a arte como um terreno fecundo a ser explorado através de seus agenciamentos. Já que a arte vivia um processo de buscar hibridações e interlocuções sinestésicas, acreditando que não cabia mais a obra ser contemplativa, a roupa surgiu como a materialização dessas experiências sensoriais. Nesse processo, em que a arte aventurava-se a aguçar os sentidos, a roupa foi terreno fértil através de seus agenciamentos, com o corpo, o ambiente e também a produção de subjetivação, proporcionando exatamente aquilo que a arte buscava: o rompimento dos limites entre o objeto/obra e o espectador.

Ao tencionar os fios históricos da relação entre a arte a moda e depois de propor os agenciamentos da roupa que passam a alimentar a arte, vemos que é no “des-limite” proposto pela arte que encontramos a arte de ação. O que poderíamos considerar um resumo dos desejos artísticos vigentes, afinal ela rompe com a sacralização do espaço e se aproxima cada vez mais do espectador. A *performance* foi fruto do processo de recontextualização social e cultural que a arte buscava, pois além de se manter próxima ao espectador ela também ultrapassava as barreiras de museus e galerias, oferecendo um envolvimento maior com o espectador. A performance proporciona a dissolução técnica em virtude da ideia, da experiência.

A partir desse momento mais uma vez estreitamos as arestas desse trabalho, afinal para haver ação necessariamente há corpo, coberto ou não, é o corpo em movimento que produz a ação performática enriquecendo a experiência artística. E é exatamente através da performance que a moda vai se renovar, pois vai tomar para si ideias geradas nas experimentações artísticas e vai passar a valorizar, assim como na arte, a percepção de sentidos. Tornando-se eventos potencialmente artísticos, deslocando-se gradativamente de suas funções inicialmente objetivas e de mercado, a moda passa a investir em desfiles híbridos, misturando ações, músicas, cenários, tudo que venha a prender a atenção do espectador e que principalmente transmita mensagens e não apenas vendam roupas.

E para amarrar os fios soltos e tencionados desse trabalho, viu-se que, na realidade, ocorrera o que podemos chamar de dessacralização da arte e da moda, ambas caminharam em paralelo durante todo o percurso desse trabalho bebendo uma na fonte da outra, mas o que na verdade constatou-se é que ambas buscam inspirações e inserções de suas linguagens no cotidiano, na rua, junto a espaços abertos que tornem o espectador e porque não consumidor sedento de trazer para o dia a dia ambas as linguagens.

Esse tecido feito de embasamentos históricos e teóricos mostrou que tanto a arte quanto a moda é “consumida/apreciada” justamente por aquele que mais a influencia: o espectador/sujeito/transeunte. E como arremate desse trabalho, encontrou-se a união de tudo o que foi discutido aqui: a *performance art*, a moda, a roupa, o corpo hibridizado e o espaço urbano através da *Homeless-Performance*.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Tratamento das entrevistas de história oral no CPDOC**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- _____. **História da Arte como história da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992a.
- BARTHES, Roland. **Scritti**. Turin: Einaud, 1998.
- _____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____. **O grão da voz: entrevistas, 1961-1980**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O sistema da moda**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna: obras estéticas, filosofia da imaginação criadora**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. **O corpo ou o ossuário de signos**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BRAGA, João. Desfile de moda ou desfile de estilo? In: _____. **Reflexões sobre moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005. p. 21-23. v.4.
- CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- CALDAS, Dario. **Observatório de sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARVALHO, Flávio de. **A moda e o novo homem: dialética da moda**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

_____ ; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda**: semiótica, design e corpo. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHATAIGNER, Gilda. A moda na pós-modernidade. **Dobra[as]**, São Paulo, v.2, n. 4, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk. **A moda e o novo homem**: dialética da moda/Flávio de Carvalho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. V.2

_____ ; PARNET, Claire. **Diálogos**. Paris, Flammarion, 1996.

_____ ; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____ ; _____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2005.

DEWEY, John. A Arte como experiência. In: **Os Pensadores**. Trad. Murilo Leme. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). **Fronteiras**: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

ECO, Umberto et al. O vestuário é comunicação. In: **Psicologia do vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

EVANS, Caroline. O Espetáculo Encantado. **Fashion Theory**, São Paulo, v.1, n.2, p.31-70, jun. 2002.

- FABBRINNI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lúcia Clark**. São Paulo: Editora Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso Fernando. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EdUSP, 1992.
- FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. **Manto da Apresentação**: Arthur Bispo do Rosário em Diálogo com Deus. Niterói: UFF/PPGCA, 2010.
- FILHO, Antônio Gonçalves. **Carlos Miele**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Martins Fontes, 1987.
- FREITAG, Barbara. **Teoria das cidades**. Campinas: São Paulo, 2006.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- GARCIA, Carol; MIRANDA, Ana Paula de. **Moda é comunicação**: experiências, memórias, vínculos. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GÓES, Fred. Dramatizações fashion. In.: VILLAÇA, Nízia; CASTILHO, Kathia. **Plugados na moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006. p.127-131.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica e cartografia do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Coleção Teoria. Editora 34, 1998.
- HANSEN, Cynthia. A resignificação dos desfiles de Alta-Costura. In.: DEL-VECHIO, Roberta; BONA, Rafael J. (Org.). **Estudos de moda e comunicação**. Indaial: Ed. ASSELVI, 2008.
- HOLANDA, Aurélio Buarque. **Dicionário**. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
- HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1990.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho o artista total**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

LOPEZ, Immaculada. **Memória social**: uma metodologia que conta histórias de vida e o desenvolvimento local. São Paulo: Museu da Pessoa: Senac São Paulo, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. 1987.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MANUEL, Antonio. Porque fiquei nu. In: **DEPOIMENTO de uma geração, 1969-1970**. Textos de Francisco Bittencourt e Frederico de Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

MARTINS, Suzana B. Ergonomia e moda: repensando a segunda pele. In: PIRES, Dorotéia Baduy. **Design de moda**: olhares diversos. São Paulo: Estação das letras e cores, 2008.

MESQUITA, Cristiane e PRECIOSA, Rosane (Org.). **Moda em ziguezague**: interfaces e expansões. São Paulo: Editora Estação das Letras, 2011.

_____. **Moda contemporânea**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

MIELE, Carlos. **Ritual**: espetáculo multimídia. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

MORAES, Angélica. **Carlos Miele**: M. Officer. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977.

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

NAVES, Rodrigo. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Guia da história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEROS, Ricardo. A moda como manifesto da arte. **Revista Cult**, São Paulo, ano 6, n. 82, jul. 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PECHMAN, Robert Moses (Org.). **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A cidade maldita. In: SOUZA, Célia Ferraz de; **Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 24, p.171-191, 1997.

PRECIOSA, Rosane. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RICKEY, George. **Construtivismo: origem e evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

ROCHA, Viviane Moura. **Ações poéticas. A performance como ruptura de limites e plasticidade do tempo**. Rio Grande do Sul: UFRS, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintomas da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004

_____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A noção de obra de arte. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução Dandara. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, 2003, p. 25-50.

SCHULTE, N. K. Arte e moda: criatividade. **Moda Palavra**, Florianópolis, v. 1, n. 1, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Célia F.; PESAVENTO, Sandra (Org.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1997.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

TAYLOR, Roger. **Arte, inimiga do povo.** São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade.** Petrópolis: Vozes, 1998.

TRISTÃO, Mari'Stella. Da Semana de Vanguarda. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 28 abr. 1970.

TURNER, Victor. **O processo ritual.** Petrópolis: Vozes, 1974.

VIANNA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX.** São Paulo: Estação da Letras, 2010.

VILLAÇA, Nízia. Oásis ou deserto? o imaginário especial no projeto moderno e na contemporaneidade ou deambulações simbólicas: os imaginários do espaço. In: Limites: anais. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Niterói, RJ: ABRALIC, 1993.

_____. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda.** Barueri: Estação das letras, 2007.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SITES

BORGES, Virgínia Todeschini. O corpo e a roupa nas intersecções entre moda e arte. **Projeto Saber: travessias.** v. 4, n.1, 2010. Disponível em: <[HTTP://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_008/Arte%20e20comunica%C3%A7%C3%A3o%20pdfs/Virginia%20Todeschini%20PRONTO.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_008/Arte%20e20comunica%C3%A7%C3%A3o%20pdfs/Virginia%20Todeschini%20PRONTO.pdf)>. Acesso em: 03 dez. 2011.

CHIARELLI, Tadeu. **Exposição apropriações e coleções & objetos do desejo cotidiano é arte no Santander Cultural.** 2002. Disponível em: <<http://www.santandercultural.com.br/imprensa/download/arte/ARTE%20NO%20COTIDIANO.pdf>>. Acesso em: 1 maio 2011.

FRAGA, RONALDO. Disponível em: <<http://www.ronaldofraga.com.br/>>. Acesso em: 1 maio 2011.

JORGE, Cruz. **Desfile, ritual e performance: parade of fashion, ritual, performance.** Disponível em:

<<http://www.leiamoda.com.br/leiamoda/content/materia.php?idText=2195&secao=leiaartigos>>. Acesso em: 03 dez. 2011.

NAKAO, Jum. Disponível em: <<http://www.jumnakao.com.br/>>. Acesso em: 03 dez. 2011.

OITICICA, Hélio. **Anotações sobre o Parangolé**. [1964]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4382>. Acesso em: 20 abr. 2011.

OITICICA, Hélio. **O objeto**: instancias do problema do objeto. [1968]. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Docmentos&cod=149&tipo=2>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

SPERB, Francesa. **Jum Nakao**: “Eu criei o mito quando destruí”. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/comb/html/p1428.htm>>. Acesso em: 04 nov. 2004>.

STRATICO, Fernando A.: **“Lygia Clark e a imagem performática de baba antropofágica”**. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/fernando_stratico.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2011

MIELE, Carlos. **Entrevistas**. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/modabrasil/entrevista/miele/index.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

ITAU CULTURAL. **Tunga**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3441>. Acesso em: 07 jan. 2012

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. **Caligari e o Expressionismo Alemão**: O Contexto de Um Cinema Alucinante. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=8954>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

REFERÊNCIAS DE IMAGENS

Figura 1 – Vestido criado por Paul Poiret na Coleção *“Bizantino*. Disponível em: <http://enchantedvintageclothing.com/paul-poiret-vintage-designer-history/>. Acesso em: 17 fev. 2011.

Figura 2 – Casaco *“La Perse”* por Paul Poiret na Coleção *“Bizantino”*. Disponível em: <http://historiasdamoda.blogspot.com.br/2009/11/paul-poiret.html>. Acesso em: 17 fev. 2011.

Figura 3 – Traje proposto por Giacomo Balla pelo Manifesto Futurista do Traje. Disponível em: <http://awinkandasmile.wordpress.com/2011/04/18/avant-garde-a-la-mode/>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 4 – Croquis para a construção de figurino de Malevich. Disponível em: <http://awinkandasmile.wordpress.com/2011/04/18/avant-garde-a-la-mode/>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 5 – Croqui do “traje produtivista” Alexandre Rodchenko. Disponível em: <http://awinkandasmile.wordpress.com/2011/04/18/avant-garde-a-la-mode/>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 6 – Croqui do “traje produtivista” Alexandre Rodchenko. In: COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

Figura 7 – “Traje Revolucionário”, Ilustração. Disponível em:

<http://awinkandasmile.wordpress.com/2011/04/18/avant-garde-a-la-mode/>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 8 – “Traje Revolucionário”, Varvara Stepanova e Liubov Popova. Disponível em: <http://awinkandasmile.wordpress.com/2011/04/18/avant-garde-a-la-mode/>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 9 – “Aelita, a “Rainha de Marte””, Alexandra Exter. Disponível em: <http://planocritico.com/critica-aelita-a-rainha-de-marte/>. Acesso em: 17 abr. 2011.

Figura 10 – Vestidos estampados para a Rhodia. BONADIO, Maria Claudia. **O fio sintético é um show! : moda, política e publicidade** (Rhodia S.A. 1960-1970). Campinas, SP: Unicamp, 2005.

Figura 11 – Traje “*Space Suits*”, macacão espacial de André Courrège. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/courreges.htm>. Acesso em: 17 abr. 2011.

Figura 12 – Marcel Duchamp: *A Fonte* (1917). Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/06/29/ult4326u979.jhtm>. Acesso em: 17 abr. 2011.

Figura 13 – Chapéu-sapato, Elsa Schiaparelli, 1937. Disponível em: <http://vestidoazul.wordpress.com/2011/05/01/e-nasce-um-icone-de-estilo/>. Acesso em: 17 abr. 2011.

Figura 14 – *Gouvernante* (minha governanta), Meret Oppenheim.

Em: COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

Figura 15 – Paletó de *Smoking Afrodisiaco*, Salvador Dalí. In: COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

Figura 16 – Noivos, Série Roupas, Nelson Leirner. In: COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista:** o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

Figura 17 – “Airplane” de Hussein Chalayan, coleção primavera verão 2000.

Disponível em:

<http://blogdesigndemoda.cesjf.br/sites/default/files/Arte%20e%20Moda%20proposi%C3%A7%C3%B5es%20sobre%20Airplane%20de%20Hussein%20Chalayan.pdf>.

Acesso em: 17 abr. 2011.

Figura 18 – Flávio de Carvalho com o traje New Look em desfile por São Paulo.

Disponível em: <http://lucasjc.flogbrasil.terra.com.br/foto16283763.html>. Acesso em: 21 fev. 2011.

Figura 19 – “New Look de Verão”, traje usado em 1956 por Flávio de Carvalho. In: EXPOSIÇÃO na mostra "Sob um Céu Tropical", na galeria James. Lisboa Escritório de Arte em 2009. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u614449.shtml>. Acesso em: 21 fev. 2011.

Figuro 20 – “Vestido”, Lucio Fontana. In: COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista:** o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

Figuro 21 – Montagem com as imagens dos *Parangolés* de Oiticica. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 21 fev. 2011.

Figura 22: *Eu e Tu* de Lygia Clark. Disponível em:

<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=28521>. Acesso em: 21 fev. 2011.

Figura 23 – Arthur Bispo do Rosário com o Manto da Apresentação. Disponível em:

<http://saudentalecidadania.blogspot.com/2010/07/arthur-bispo-do-rosario-50-anos-na.html>. Acesso em: 21 fev. 2011.

Figura 24 – Sem título, 1993 (Instalação na Capela do Morumbi). Leonilson Bordado sobre camisas de algodão, piquet sobre cadeiras de madeira Col. Família Bezerra Dias, São Paulo. Disponível em: <http://www.forademoda.net> Acesso em: 21 fev. 2011.

Figura 25 - Imagem de um *Panier*, peça que compõem o traje feminino típico do século XVII. Disponível em: <http://ba-rococo.blogspot.com.br/2009/09/le-coiffure-pouff.html>. Acesso em: 14 abr. 2012.

Figura 26 – “Memória do Afeto”, Performance de Beth Moysés pelas ruas de São Paulo. Disponível em: <http://www.bethmoyses.com.br/bethmoys.htm>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 27 – Marcel Duchamp: “Rose Sélavy”, 1920 e Tonsure”, 1919. Disponível em: <http://www.toutfait.com/imageoftheday.php?&pageNo=48>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 28 – “ActionPainting” de Jackson Pollock. Disponível em: <http://www.artlex.com/ArtLex/a/actionpainting.html>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 29 – “Antropometries” de Yves Klein. Disponível em: <http://reallifeiselsewhere.blogspot.com.br/2010/06/out-of-blue-into-air.html> Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 30 – “Como explicar quadros a uma lebre morta”, Joseph Beuys Disponível em: <http://aartedaperformance.weebly.com/fluxus.html>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 31 – Coiote de Joseph Beuys. Disponível em: <http://aartedaperformance.weebly.com/fluxus.html> .(21/02/2012). Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 32 – “O corpo é a obra” de Antonio Manuel Disponível em: <http://performare.blogspot.com.br/2009/01/isso-arte-homi-tire-essa-bucheche-da.html>. Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 33 – “Mitos Vadios” com Hélio Oiticica. Disponível em: <http://mitosvadios2.blogspot.com.br/p/mitos-vadios-1-1978.html> . Acesso em: 21 fev. 2012.

Figura 34 – "O Gabinete do Dr. Caligari", 1920. Direção de Robert Wiene. Disponível em: <http://cinemaacossado.blogspot.com.br/2009/07/das-cabinet-des-dr.html>. Acesso em: 17 mar. 2012.

Figura 35 – Marilyn Monroe com o figurino de “O Pecado Mora ao Lado”, 1955. Disponível em: <http://cinemaedebate.com/a-setima-arte/expressionismo-alemao/>. Acesso em: 17 mar. 2012.

Figura 36 - Audrey Hepburn em “Bonequinha de luxo”, 1961. Disponível em: <http://ocinemaantigo.blogspot.com.br/2011/06/o-pecado-mora-ao-lado.html>. Acesso em: 17 mar. 2012.

Figura 37 – “Belle Haleine” e “Rosé Selavy” de Marcel Duchamp. Disponível em: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/articles/graham/popup_26.html Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 38 – “Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven”, Vestindo-se de dada. Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/fashion/obsession-baroness-elsa-von-freytag-loringhoven#page2>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 39 – Christo, Vestido de Noiva. In: COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

Figura 40 – Charles Frederick Worth. Disponível em: <http://fashiongenesis.com.br/2012/01/charles-frederick-worth-o-pai-da-alta-costura/> Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 41 – Lady Duff Gordon. Disponível em: <http://www.encyclopedia-titanica.org/lucile.html>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 42 – A instalação "Continuel Mobile", de 1963, feita pelo artista argentino Julio le Parc. Disponível em: http://noticias.uol.com.br/album/100916olho_album.htm#fotoNav=10. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 43 – Coleção de Haute Couture de Paco Rabanne de 1966, feita de plástico e metal. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-08/trabalhos/27.htm> Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 44 – Convite para o desfile de Kenzo, 1970. Disponível em: http://www.jipango.com/jipango/no11/html/dossier_no11.html. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 45 – Um dos primeiros desfiles da Rhodia. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2220/livro-conta-evolucao-da-moda-em-sao-paulo> (13/03/2012)

Figura 46 – Vivienne Westwood, modelo da coleção "Witches", verão de 1983. E Jean-Paul Gaultier, inverno de 1987. In: BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Figura 47 – Desfile apresentado por Martin Margiela num terreno baldio em Paris, verão de 1990. In: BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Figura 48 – Yves Saint Laurent com modelos Claudia Schiffer e Carla Bruni durante a Paris Fashion Week, 1996. Disponível em: <http://www.businessday.com.au/executive-style/management/yves-saint-laurent-topearning-dead-celebrity-20091028-hjx0.html>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 49 – Desfile do Phytoervas Fashion, em 1995. Disponível em: <http://modaspot.abril.com.br/cultura-fashion/cultura-historia/cultura-historia-estilistas/quem-e-quem-na-moda-brasileira>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 50 – Desfile Alexandre Herchovitch (masculino) - Morumbi Fashion. Disponível em: <http://finissimo.com.br/radar/2010-12-23/>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 51 – Alexander McQueen runway finale 1999. Disponível em: <http://exileorexhibit.com/2012/02/11/lee-alexander-mcqueen-gone-but-never-ever-forgotten-xoxo/>. Acesso em: 17 abr. 2011.

Figura 52 – Performance "Sempre gostei de bagunça" realizada antes do desfile da M. officer, Carlos Miele, inverno de 1997. In: MIELE, Carlos. **Ritual: espetáculo multimídia**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

Figura 53 – Desfile/performance Há sereias, verão 1997/1998. In: MORAES, Angélica. **Carlos Miele**: M. Officer. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

Figura 54 – Desfile/performance Há sereias, verão 1997/1998. In: MORAES, Angélica. **Carlos Miele**: M. Officer. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

Figura 55 - Manequins pendurados no desfile “O corpo cru”, Ronaldo Fraga, 2002. Imagem cedida pela assessoria de imprensa do atelier do Designer de Moda Ronaldo Fraga.

Figura 56 - Manequins pendurados no desfile “O corpo cru”, Ronaldo Fraga, 2002. Imagem cedida pela assessoria de imprensa do atelier do Designer de Moda Ronaldo Fraga.

Figura 57 - Manequins sendo carregados. Desfile “O corpo cru”, Ronaldo Fraga, 2002. In: CD de arquivo cedido pela assessoria de imprensa do atelier do Designer de Moda Ronaldo Fraga.

Figura 58 – Desfile “Tudo é risco de giz”, Ronaldo Fraga, 2009. In: CD de arquivo cedido pela assessoria de imprensa do atelier do Designer de Moda Ronaldo Fraga.

Figura 59 – *Release* da coleção “Tudo é risco de giz”, Ronaldo Fraga, 2009. In: CD de arquivo cedido pela assessoria de imprensa do atelier do Designer de Moda Ronaldo Fraga.

Figura 60 – Desfile “A Costura do Invisível”, Jum Nakao, 2005. Disponível em: <http://www.jumnakao.com.br/produtos-interna.php?categoria=4&projeto=52> Acesso em: 22 abr. 2010.

Figura 61 – Desfile “A Costura do Invisível”, Jum Nakao, 2005. Disponível em: <http://www.jumnakao.com.br/produtos-interna.php?categoria=4&projeto=52> Acesso em: 22 abr. 2010.

Figura 62 – Registro do mendigo chinês pelas ruas de Ningbo, 2009. Disponível em: <http://demicouture.ca/2010/03/05/meet-chinas-homeless-fashion-icon-brother-sharp/> Acesso em: 10 mar. 2011.

Figura 63 – Desfile da coleção de verão da Balmain com o estilo “*homeless chic*” Disponível em: <http://chic.ig.com.br/como-usar/noticia/homeless-fashion-camiseta-podrinha-de-chic-fica-melhor-se-usada-com-tecidos-nobres-tipo-hi-lo>. Acesso em: 10 mar. 2011.

Figura 65 – Desfile de Vivienne Westwood da coleção outono/inverno na Semana de Moda de Milão, 2010. Disponível em: <http://pleasedontfeedthemodels.blogspot.com.br/2010/01/in-poor-taste.htm>. Acesso em: 10 mar. 2011.

Figura 66 – Imagens das irmãs Mary-Kate e Ashley Olsen, atrizes americanas, **vestidas com o estilo “Homeless”**. Disponível em: <http://www.trendencias.com.br/o-mundo-da-moda/o-estilo-homeless-chic/>. Acesso em: 10 abr. 2011.

Figura 67 – Emmanuelle Alt, editora de moda da Vogue Paris, usou a dela com um blazer de ombreiras. Disponível em: <http://chic.ig.com.br/como-usar/noticia/homeless-fashion-camiseta-podrinha-de-chic-fica-melhor-se-usada-com-tecidos-nobres-tipo-hi-lo>. Acesso em: 10 abr. 2011.

Figura 68 – *Making of*. Momento em que os *performers* se arrumavam no Hotel Paris espaço já desativado e abandonado, que fica na esquina da Avenida Passos com a Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, 26 de março de 2012. Fotografias de Jane Soren.

Figura 69 – Coletânea de fotografia do momento de sensibilização que antecede o desfile, 26 de março de 2012. Fotografias de Hoton Ventura.

Figura 70 – Coletânea de fotografia do momento do desfile, 26 de março de 2012. Fotografias de Jane Soren e Hoton Ventura.