



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LUISA MENDES ARRUDA

FLAVIO DE CARVALHO: UMA FILOGENÉTICA VESTIMENTAR

VITÓRIA

2016

LUISA MENDES ARRUDA

FLAVIO DE CARVALHO: UMA FILOGENÉTICA VESTIMENTAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof. ^a Dra. Almerinda da Silva Lopes

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A779f Arruda, Luisa Mendes, 1989-
Flavio de Carvalho : uma filogenética vestimentar / Luisa
Mendes Arruda. – 2016.
143 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Carvalho, Flávio de, 1899-1973. 2. Arte. 3. Moda. 4. Performance (Arte). 5. Corpo humano - Aspectos sociais. I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

LUISA MENDES ARRUDA

**"FLAVIO DE CARVALHO: UMA FILOGENÉTICA
VESTIMENTAR"**

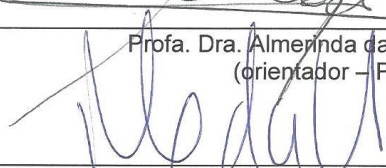
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 20 de abril de 2016.

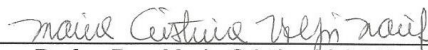
Comissão Examinadora



Profa. Dra. Almeinda da Silva Lopes
(orientador – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Maria Cristina Volpi Nacif
(membro externo – UFRJ)

À minha mãe, com todo o meu amor.

Para o caminho percorrido nesta pesquisa, contei com a contribuição de muitos parceiros. Todos, a sua maneira, foram fundamentais na empreitada chamada dissertação. Uma caminhada colaborativa de ideias, apoio e incentivo. Sem vocês, este trabalho não teria sido escrito.

Ressalto a importância das contribuições do professor Ricardo da Costa. Todas as suas ponderações sobre a história, sugestões bibliográficas e cuidado com a escrita foram imprescindíveis. Foi graças as suas ponderações que pude formular o pensamento sobre as abelhas de Napoleão.

Agradeço à professora Maria Cristina Nacif Volpi, por conduzir-me novamente às questões sobre Moda e Vestuário. Seu olhar atento e suas recomendações de livros preciosos foram fundamentais para a construção de uma narrativa que tratasse, também, do vestuário.

À minha orientadora, professora Almerinda da Silva Lopes. Minha gratidão por ter construído, lado a lado, este diálogo de pesquisa. Obrigada pelas indicações literárias, fundamentais para o desenvolvimento dos conceitos da arte. Pelas sugestões de reformulação de ideias, pelo apoio, carinho e estímulo. Seu afinho na construção de uma memória da história da arte é um incentivo para todos nós.

Agradeço imensamente à minha mãe, primeiramente, por ter sido introduzida aos estudos da arte. Obrigada pelo carinho e cuidado com que me apoio neste processo. Sua atenção e motivação em momentos mais exigentes foram fundamentais para que eu me mantivesse de pé. Faltam-me palavras, mas agradeço-lhe de coração.

À minha avó e meus familiares e amigos, que souberam compreender e apoiar as minhas escolhas.

À *Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Espírito Santo* (FAPES), que desde 2014 financiou o estudo aqui concluído. À Secretaria de Pós-Graduação, na pessoa Karina que com paciência e atenção ajudaram a resolver todos os problemas e encaminhamentos administrativos. Também aos funcionários do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Bienal de São Paulo) e ao filósofo e crítico de arte Afonso Luz pela entrevista concedida.

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise do vestuário incurso na obra plástica e literária do artista Flavio de Carvalho. Expõe o vestir como determinante no processo de individuação na dimensão cênica da cidade, ao mesmo tempo em que as articulações de subjetividade, temporalidade e corporalidade se presentificam em sentido e competência poética. Neste sentido, serão analisados os trabalhos *Experiência n°2* e *New look*: cortejos realizados em lugares públicos cujo objetivo era a análise da psicologia das multidões. Nestes, o artista se perfaz de elementos vestíveis que atuam como agentes enunciadores das mencionadas *performances*. Os figurinos da peça *O bailado do Deus morto* e do balé *A cangaceira*, tecem explorações entre o visível e legível das peças, tratam o caráter simbólico das roupas, a materialização da alma e a memória do corpo, e as mensagens de nivelamento de gênero incutidas nas mesmas. Para concluir, identifico no texto do artista *A importância da cauda – A comichão filogenética*, o exercício da roupa como órgão do corpo. É um estudo que visa estabelecer uma relação entre a teoria e a práxis de Flavio de Carvalho, no qual os vestíveis e, portanto, a Moda se desenvolve numa dialética entre o artista, a história da arte e seus imbricamentos no comportamento do homem e suas relações sociais, políticas e culturais.

Palavras-chave: Flavio de Carvalho. Arte. Moda. Performance. Corpo utópico. Órgão.

ABSTRACT

This study aims at analysing clothing that is present in the artistic and literary work by Flavio de Carvalho. It highlights dress as a determining factor in the process of personal identification within the scenic dimension of the city. At the same time, articulations of subjectivity, temporality and corporeality make themselves present at the level of meaning and poetic competence. In the light of those, the two pieces analysed are *Experiência n°2* and *New Look*: processions carried out in public spaces whose objective was to analyse crowd psychology. In those pieces the artist makes use of wearable elements that works as enunciating agents of those performances. The costumes for the theater play *O bailado do Deus morto* and the ballet *A cangaceira* explore the visible and legible on the costumes. They deal with the symbolic character of the clothes, the materialization of the soul and the memory of the body as well as the gender bending messages the costumes carry. Finally, the artist's essay *A importância da cauda – A comichão filogenética* presents the wearing of the outfit as an organ of the body. The study aims at linking Flavio de Carvalho's theory and praxis wherein wearables, or fashion, develop as a dialectic relationship between the artist, art history and its entwining with human behavior and its social, political and cultural relations.

Keywords: Flavio de Carvalho. Art. Fashion. Performance. Utopian body. Organ.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1- **Reception dress**. VELDE, Henry Van de. 1902. Fonte: livro *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 17.....20
- Figura 2- **Casaco criado para Gloria Swanson**. DELAUNAY, Sonia. 1925. Fonte: catálogo Sonia Delaunay, p.146.....21
- Figura 3- **José de Almada Negreiros vestido com o fato-macaco criado por ele**. NEGREIROS, José de Almada. 1ª Conferência Futurista, 1917. Fonte: catálogo Amadeo de Souza Cardoso, p.264.....22
- Figura 4- **Manifesto Roupas Anti-neutral**. BALLA, Giacomo, 1914. Fonte: Tese **Coleção Rodhia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil**, p.63.....23
- Figura 5- **Croquis publicados na revista LEF Magazine**. STEPANOVA, Varvara. 1923. Fonte: site The Conservation, acesso em 10 de junho de 2015.....24
- Figura 6- **O Olho Sobe como um Estranho Balão para o Infinito**. REDON, Odilon. 1878. Litografia, 42.2 x 33.3 cm. MoMA. Fonte: site do Museum of Modern Art Art History, acesso em 5 de janeiro de 2015.....26
- Figura 7- **Optophone II**. Picabia, Francis. 1921-1922. Canvas, 116 x 88 cm. Musée d'art moderne de la ville de Paris. Fonte: site da Tate Modern, acesso em 5 de janeiro de 2015.....28
- Figura 8 - **Objeto de destruição**. RAY, Man. 1923. Metronome com fotografia do entalhe de olho no pêndulo, 22.5 x 11 x 11.6 cm. MoMA, réplica da original. Fonte: site do Museum of Modern Art, acesso em 5 de janeiro de 2015.....28
- Figura 9 – **Un Chien Andalou**. BUÑUEL, Luis; DALÌ, Salvador. 1928. Filme 35 mm, preto e branco, em silêncio, aprox. 16 min. MoMA. Fonte: site do Museum of Modern Art, acesso em 5 de janeiro de 2015.....29
- Figura 10 – **Sur le motif (painted from nature)**. Brauner, Victor. 1937. Óleo sobre tela, 14x18cm. Gallery of Modern Art (GoMA). Fonte: site ABC Australia, acesso em 5 de janeiro de 2015.....29
- Figura 11 – **Oedipus Rex**. ERNST, Max. 1922. Óleo sobre tela, 93x102cm. Coleção particular. Fonte: site Art History, acesso em 5 de janeiro de 2015.....31
- Figura 12 – **Imagem que informa a proibição do uso de chapéu, boné e gorro dentro da Catedral Notre Dame de Paris**. 2014. Fonte: arquivo pessoal.....42
- Figura 13 - **Jogador**. CARVALHO, Flávio. 1972. Guache s/ papel, 67x48, coleção Marta e Paulo Kuczynski. Fonte: catálogo Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil, p. 135.....49

Figura 14: **New Look**. CARVALHO, Flavio. 1956. Fonte: capa do livro A Moda e o Novo Homem: Dialética da Moda.....50

Figura 15 – **New Look** . DIOR, Christian. 1947. Fonte: livro Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexandre McQueen, p.148.....51

Figura 16 – **New Look**. CARVALHO, Flavio. 1956. Coleção James Lisboa, SP, Brasil. Fonte: catálogo Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil, p. 135.52

Figura 17 – **Croqui New Look**. CARVALHO, Flavio. 1956. Fonte: catálogo A cidade do Homem nu, orelha do livro.....54

Figura 18 – **Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem"**. CARVALHO, Flavio. 1956. Coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP.....61

1. O Deus egípcio da terra Gleb.
2. Um Fênix ou alma egípcia.
3. Uma esfinge Fenícia.
4. Deus do Nilo Norte.
5. A mulher egípcia usando um pequeno chapéu.
6. Capacete de Tchad.
7. Capacete de guerreiro, bronze 600 anos antes de Cristo.
8. Capacete greco-arcaico.
9. Capacete de figura de Havaí (Museu Britânico).
10. Escultura de madeira das Novas Hebridas.
11. Mulher usando chapéu com pássaro.
12. Um pássaro-alma abandonando o corpo (Nova Guinéa-col. A.M. - Bebdy, Berlim).

Figura 19 – **Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem"**. CARVALHO, Flavio. 1956. Coleção Ricardo de Carvalho Crissiuma, Valinhos, SP.....62

13. Guerreiro do rio Araguaia usando um capacete de chefe, que é o símbolo de um pássaro e representa a alma do guerreiro.
14. Figura de antepassado (Novas Hebridas - Museu de Basel).
15. Mulher com chapéu (abrigo de Mrewa, Rodésia do Sul - Expedição Frobenius).
16. Um capacete de Tchad representando um pássaro que é a alma do possuidor.
17. Capacete Daka dos países Coniaqui e Bassari.
18. Chapéu-máscara do tchad com um manequim na cabeça representando um homem.
19. Mulheres de 1950 usando chapéus com plumas.

Figura 20 – **Figurino para a peça o Bailado do Deus Morto**. CARVALHO, Flavio. 1933. Fonte: catálogo 17ª Bienal de São Paulo: Flávio de Carvalho, p.62.....65

- Figura 21 - **Máscara Sōmem**. Período Edo temprano, 1710. Ferro. 22 x 19 x 12cm. Fonte: catálogo Armaduras de Japón Samurái, coleção Ann & Gabriel Barbier - Mueller, p. 24.....70
- Figura 22 - **Máscara Sōmem**. Período Edo temprano, Século XVII. Ferro, couro, seda e crina de cavalo. 34 x 21,6 x 13,9cm. Fonte: catálogo Armaduras de Japón Samurái, coleção Ann & Gabriel Barbier - Mueller, p. 21.....71
- Figura 23 - **Máscara Sōmem**. Período Edo temprano, Século XVII. Ferro, couro, ouro e madeira. Fonte: catálogo Armaduras de Japón Samurái, coleção Ann & Gabriel Barbier - Mueller, p. 27.....72
- Figura 24 - **Máscara eqüestre Bamem**. Período Edo tardío, século XIX. Couro, metal e madeira. 62 x 43 x 45,7cm. Fonte: catálogo Armaduras de Japón Samurái, coleção Ann & Gabriel Barbier - Mueller, p. 37.....73
- Figura 25 - **Máscaras Menpõ**. Período edo temprano, Século XVIII. Fonte: Exposição Armaduras de Japón Samurái, coleção Ann & Gabriel Barbier - Mueller, imagem pessoal.....74
- Figura 26 - **Máscara Menpõ**. Período Momoyama, final do século XVI. 60 x 38 x 33cm. Fonte: catálogo Armaduras de Japón Samurái, coleção Ann & Gabriel Barbier - Mueller, p. 13.....75
- Figura 27 - **Noire et Blanche**. RAY, Man. 1926. Fotografia. 17,1 x 22,5cm. Fonte: site do Museum of Modern Art, acesso em 30 de agosto de 2015.....76
- Figura 28 - **Fotografia da peça O bailado do Deus Morto**. CARVALHO, Flávio. 1933. Fonte: catálogo Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil, p. 156.....78
- Figura 29 - **Máscaras Gueledé**. Madeira, Museu Estácio de Lima, Salvador. Fonte: livro A História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p.1015.....79
- Figura 30 - **Ilustração do cenário da peça A Cangaceira**. CARVALHO, Flávio. 1953. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Fonte: livro Fantasias, p.11.....81
- Figura 31 - **A Burguesa**. CARVALHO, Flávio. 1953. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Fonte: livro Fantasias, p.14.....83
- Figura 32 - **Gaiety Girl**.1985. Fonte: livro Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen, p.70.....84
- Figura 33 - **A Professora**. CARVALHO, Flávio. 1953. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Fonte: livro Fantasias, p.22.....85
- Figura 34 - **Exposição Flávio de Carvalho: a experiência como obra**. OCA. 2014. Fonte: site do jornal folha de São Paulo, acesso em 20 de fevereiro de 2014.....86

Figura 35 - O ser mitológico . CARVALHO, Flavio. 1953. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Fonte: livro Fantasias, p.43.....	87
Figura 36 - Anatomia . PÁVIA, Gui de. Século XIV. Musée Condé, Chantilly. Fonte: livro História do Vestuário no Ocidente, p.141.....	88
Figura 37 - Detalhe do Ser Mitológico . CARVALHO, Flavio. 1953.....	88
Figura 38 - s.t. LEPAPE, George. 1924. Fonte: livro Moda: o século dos estilistas, p.4.....	89
Figura 39 - Vestido de veludo com contas douradas . VOISIN, C. 1925. Fonte: livro Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen, p. 103.....	89
Figura 40 - Exposição Flavio de Carvalho: a experiência como obra . OCA. 2014. Fonte: site do jornal folha de São Paulo, acesso em 20 de fevereiro de 2014.....	90
Figura 41 - Mãos de Cabelo . CARVALHO, Flavio. 1953. Fonte: catálogo 17ª Bienal de São Paulo: Flávio de Carvalho, p.60.....	91
Figura 42 - O feiticeira . CARVALHO, Flavio. 1953. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Fonte: livro Fantasias, p.16.....	92
Figura 43 - O farmacêutico . CARVALHO, Flavio. 1953. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Fonte: livro Fantasias, p.13.....	93
Figura 44 - O fantasma da horta . CARVALHO, Flavio. 1953. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Fonte: livro Fantasias, p.37.....	94
Figura 45 - Vestido Esqueleto . SCHIAPARELLI, Elsa. DALÍ, Salvador. 1938. Fonte: livro Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen, p. 124.....	95
Figura 46 - A louca . CARVALHO, Flavio. 1953. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Fonte: livro Fantasias, p.27.....	96
Figura 47 - Chapéu alado . SUZY, Madame. 1940. Fonte: livro Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen, p. 137.....	97
Figura 48 - The coronation of the Emperor Napoleon I and the Crowning of the Empress Joséphine in Notre Dame Cathedral on december 2, 1804 . DAVID, Jacques-Louis.1806. Óleo sobre canvas. 621 x 979cm. Louvre Museum. Fonte: site do Museu Louvre.....	102
Figura 49 - Fragmento da obra The coronation of the Emperor Napoleon I and the Crowning of the Empress Joséphine in Notre Dame Cathedral on december 2, 1804 . DAVID, Jacques-Louis.1806. Óleo sobre canvas. 621 x 979cm. Louvre Museum. Fonte: site do Museu Louvre.....	102

Figura 50 – **Imperatriz Maria Luísa**. FÈVRE, Robert Le. 1812. Coleção particular. Fonte: livro História do Vestuário no Ocidente, p.16.....106

Figura 51 – **Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem"**. CARVALHO, Flavio. 1956.....108

1. Ichthyostega, o primeiro anfíbio saindo das águas Devonianas.
2. O réptil Varanossauros.
3. O Platessauros.
4. Barylamba, mamífero do Paleoceno.
5. Thylacodon, mamífero.
6. Australopitecus.
7. O canguru.
8. Castor.
9. "Incroyable" de 1973.
10. A imperatriz Josefina.

Figura 52 – **Vestido de coroação da Rainha Dèsirée (Clary)**. 1819. Gabinete das Armas, Estocolmo. Fonte: livro História do Vestuário no Ocidente, p.323.....109

Figura 53 – **The Arnolfini Portrait**. EYCK, Jan Van. 1434. Óleo sobre tela. 82,2 x 60cm. The National Gallery. Fonte: site do The National Gallery, acesso em 5 de julho de 2015.....110

Figura 54 – **Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem"**. CARVALHO, Flavio. 1956.111

1. Deus Thor.
2. O homem de Punt (3ª sala egípcia, mesa L., Museu Britânico).
3. Mulher grega 548 antes de Cristo usando mangas compridas quase até o chão (Museu Nacional de Atenas).
4. Artemis (caixa H, pedestal 6 e 256, Antiguidade gregas e romanas, Museu Britânico).

Figura 55 – **Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem"**. CARVALHO, Flavio. 1956.....112

- 1a. O Deus Azteca Quetzalcatil usando rabo e uma máscara de animal. Entre os Aztecas, deuses, sacerdotes e guerreiros usavam rabos.

Figura 56 – **Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem"**. CARVALHO, Flavio. 1956.....113

1. Deusa Artemis segurando a cauda com a mão esquerda, contrariando a noção de que a cauda havia surgido na Idade Média (Museu Britânico, caixa H, pedestal 6 e 256 antiguidades gregas e romanas).

Figura 57 – **Augusto**. Século I a.C. Musée du Louvre, Paris. Fonte: livro História do Vestuário no Ocidente, p.98.....113

Figura 58 – Napoleon I on his Imperial Throne . INGRES, Jean Auguste Dominique. 1806. Óleo sobre tela. 259 x 162 cm. Musée de l'Armée, Paris. Fonte: site do Musée de l'Armée.....	115
Figura 59 – Manto dos Tupinambás . Autor desconhecido. Séculos XVI e XVII. Fonte: site do Museu Nacional da Dinamarca, acesso em 30 de setembro de 2015.....	117
Figura 60 – Manto dos Tupinambás . Autor desconhecido. Séculos XVI e XVII. Fonte: site do Museu Nacional da Dinamarca, acesso em 30 de setembro de 2015.....	117
Figura 61 – Sapatilha usada por Josefina em sua coroação . 1804. Musée des Arts de la Mode, Paris. Fonte: catálogo The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815, p.86.....	118
Figura 62 – Manto de Napoleão . 1804. Reconstrução da peça original, Kobe Fashion Museum, Japão. Fonte: site do Kobe Fashion Museum.....	118
Figura 63 – Emblema do brasão de armas usado por Napoleão I de 1804 a 1814.....	119
Figura 64 – As abelhas de Childerico I. Fonte: livro Ces animaux qui ont marqué l'Histoire. Des abeilles de Childéric aux zèbres du baron de Rothschild.....	120
Figura 65 – Demonstração de equilíbrio em uma situação P1=P2 e D1=D2 . Ilustração própria.....	122
Figura 66 – Demonstração de desequilíbrio em uma situação P1<P2 e D1>D2 . Ilustração própria.....	122
Figura 67 – Demonstração de desequilíbrio em uma situação P1>P2 e D1<D2 . Ilustração própria.....	122
Figura 68 – Demonstração de equilíbrio em uma situação P1>P2 e D1<D2	123
Figura 69 – Demonstração de equilíbrio em uma situação P1>P2 e D1<D2	124
Figura 70 – Embrião de um Humano . A letra L indica o cóccix. Fonte: livro The descent of man and selection to relation to sex, p.257.....	127
Figura 71 – Embrião de um cachorro . A letra L indica a cauda. Fonte: livro The descent of man and selection to relation to sex, p.257.....	128
Figura 72 – Ilustração da evolução do cóccix . Fonte: catálogo do Museo de La Evolución Humana, p.165.....	129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1- VESTES: UM ELEMENTO ENUNCIATIVO	18
1.1 O olhar no Modernismo.....	25
1.2 A natureza performática do Modernismo.....	33
1.2.1 A roupa no corpo vivo da <i>performance</i>	35
1.3 Flavio de Carvalho.....	37
1.4 <i>Experiência nº2</i>	39
1.5 <i>New Look</i>	46
1.6 A História do pé.....	55
2- ADORNOS: A EXPRESSÃO DA ALMA	58
2.1 Os adornos de cabeça.....	59
2.2 <i>O bailado do Deus morto</i>	63
2.2.1 O teatro de vanguarda no Brasil.....	66
2.2.2 As máscaras.....	68
2.3 <i>A cangaceira</i>	81
3- A ROUPA COMO ÓRGÃO	100
3.1 Napoleão Bonaparte	101
3.1.1 A Cauda no período Napoleônico	107
3.2 O momento de força.....	121
3.3 A comichão filogenética.....	126
CONCLUSÃO	132
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	134
ANEXO	142

INTRODUÇÃO

São diversas as maneiras pelas quais a Arte e a Moda recorrem a equações estéticas e plásticas para elucubrar questões sociais, políticas, econômicas e culturais, havendo, por vezes, possibilidades de aproximação, evocação e correspondência entre ambas. Não se trata de inserir uma na outra, de questionar se Moda é Arte, se Arte é Moda ou de classificar uma peça de vestir como *Wearable art* ou *Artwear*¹. Trata-se de ressaltar que uma mesma obra plástica pode ser pensada e lida por meio de linguagens diversas, inclusive pelo campo sistêmico das Ciências Biológicas e da Física Mecânica².

Frente a essa perspectiva, como *designer* de moda e pesquisadora de um programa de mestrado em História da arte, instigam minha atenção artistas visuais que abordam esse imbricamento. Por isso, elenco na vasta gama de trabalhos do multifacetado Flavio de Carvalho³ (1899-1973⁴) – “reconhecido como o pioneiro artista visual brasileiro a repensar o vestir” (CARTA, 2015, p.17) – obras que evocam o discurso das vestes como “órgão/prótese” de sustentação e equilíbrio do corpo “psicológico”.

O termo veste, neste estudo, compreende toda peça do vestuário que cobre alguma parte do corpo humano, o que inclui roupas, acessórios e máscaras. Para tal questão, essas vestes incorrem no sistema da Moda, uma vez que o próprio artista as identificava desta maneira.

Moda é um fenômeno ocidental, social, que surgiu no início do Renascimento. É um termo notoriamente difícil de definir com precisão. O filósofo Gilles Lipovetsky descreve Moda como

¹ Melissa Leventon evidencia a dificuldade em definir o gênero *Artwear* ou *Wearable Art*, pois tal modo de classificação obteve diferentes nomes em diversos períodos e processos tradicionais, que formam roupas únicas feitas por artistas têxteis. A raiz está nos estúdios e lugares, mas, em sua forma original, o termo denota têxteis artesanais, criados a partir de artistas que trabalhavam com fibras e utilizavam o vestuário em sua estética ao criar obras singulares ao invés de múltiplas. Assim, pretendiam se distanciar da perspectiva do designer. A maior parte dos artistas mantém uma relação com a arte conceitual, e nestes casos as obras podem ou não ter a função de vestir (LEVENTON, 2005, p. 8-12).

² A mecânica é o ramo da física que compreende o estudo e análise do movimento e repouso dos corpos. Sua evolução no tempo, seus deslocamentos sob a ação de forças e seus efeitos subsequentes sobre seu ambiente (WALKER, 2012, p. 30).

³ Escrevo o nome do artista sem o acento, pois ele o assinava dessa maneira.

⁴ As datas após nomes serão utilizadas para apresentar a data de nascimento e morte. A ausência dessas referências indica, portanto, que tais registros cronológicos não foram encontrados durante o processo desta pesquisa.

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, que lhe permitem afetar esferas muito diversas da vida coletiva (LIPOVETSKY apud SVENDSEN, 2010, p. 12).

Entretanto, atenuo a amplitude de Lipovetsky e evidencio o conceito exposto por Roland Barthes de que as roupas são a base material da Moda, ao passo que ela própria é um sistema de significados culturais. E a história, por sua vez, age sobre o ritmo das formas do vestuário, mudando-as. Essa mudança de ritmo é o signo de uma nova sociedade, definida, simultaneamente, por sua economia e sua ideologia (BARTHES, 1999, p. 329).

Além do conceito de Moda, o procedimento metodológico utilizado nesta pesquisa apresenta como fundamento a análise do “Vestuário-imagem” descrito por Barthes. Ou seja, baseada nos registros fotográficos e nos croquis de Carvalho, optei por realizar o estudo por meio das fontes originais que ainda existem. Isso ocorre, por exemplo, no capítulo I, cujas peças analisadas não existem mais em sua forma física, como o chapéu da *Experiência n°2*. Há também uma suspeita de que as blusas e saias do *New look* não sejam originais. O mesmo acontece com as peças investigadas no capítulo II. As máscaras da peça *O bailado do Deus morto* desapareceram e uma parte do figurino do bailado *A cangaceira* foi encontrada em 2013. Ainda que estejam em bom estado de conservação, tais peças não correspondem à totalidade do figurino, afigurando-se, portanto, incompletas.

Assim, embora as peças físicas apresentem uma outra estrutura, composta por formas, linhas e superfície, as fontes originais analisadas também pertencem ao sistema de “Vestuário Real” – tal qual Roland Barthes define como sendo um horizonte natural que a Moda estabelece para constituir as suas significações. Outro operador de análise é a identificação do *shifter*⁵ em questão, ou seja, o elemento intermediário entre o código e a mensagem.

No capítulo III, examino o artigo “A importância da cauda – a comichão filogenética”, escrito pelo artista. Nele, o aparato teórico que dá sustentação à pesquisa é a Teoria da Evolução, de Charles Darwin, que também fundamentou vários

⁵ Jakobson reserva o nome de *shifter* para os elementos intermédios entre o código e a mensagem. Roland Barthes alarga o sentido do termo e o utiliza em sua análise do sistema da moda como meio de passagem de uma estrutura para outra, de um código para outro. Por exemplo: do real à imagem, do real à linguagem e da linguagem à linguagem (Ibid., p. 18).

trabalhos e pesquisas do artista. O corpus de análise, portanto, é o vestuário que se torna um dilatamento do próprio corpo, e a hipótese é a de que esse vestuário age como “órgão” e não como adorno, apenas.

1. VESTES: UM ELEMENTO ENUNCIATIVO

Datam da primeira metade do século XIX, em Recife, os primeiros estudos brasileiros multidisciplinares que relacionam o vestuário com questões fisiológicas e sociais⁶. É do médico Joaquim de Aquino Fonseca o primeiro artigo publicado que afirma que as roupas que representam culturas boreais e temperadas são consideradas inadequadas ao clima tropical brasileiro, devido à modelagem e a tecidos grossos impróprios. Formado pela Faculdade de Medicina em Paris e Presidente do Conselho Geral de Salubridade Pública em Pernambuco, de 1845 a 1856, Joaquim inaugura uma prática de urbanismo sanitário no Brasil em 1849 e abarca o vestuário no discurso da saúde pública. Em 1956, Flavio de Carvalho desenvolve um traje adaptado ao trópico que, além das questões levantadas no século anterior pelo médico higienista pernambucano, propõe também pensar as vestes por meio do seu discurso estético. Por isso é reconhecido na historiografia brasileira, como o precursor do imbricamento do vestir no campo das artes visuais, prosseguido por tantos outros como Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Bispo do Rosário (1911-1989) e Leonilson (1957-1993).

A começar pelo prelúdio das diferentes civilizações, as vestes abrangem a história da cultura e, concomitantemente, a história das representações visuais. É importante salientar que, na Grécia Clássica, vemos a revolução visual do cânone escultórico de Policleto (460 a.C) e da arte de Fídias (séc. V a.C.) consagrar-se na forma dos drapeados⁷, que conferem sensualidade e movimento aos corpos representados. Não por acaso, Erwin Panofsky (1892-1968) identificou na recuperação do drapeado um dos sintomas da Renascença, que ocorreu pelo gradual reencontro entre mitos e formas clássicas com a maneira “nova”, segundo Giorgio Vasari (1511-1574).

Nos diferentes períodos históricos da arte, é possível evidenciar e destacar inúmeros exemplos de representações das identidades sociais por meio da

⁶ Informação concedida por Gilberto Freyre, no Seminário de Tropicologia, em 1967, no Recife. VI reunião, Trajo e Trópico. A cópia das atas está no arquivo Wanda Svevo, p. 320.

⁷ Forma específica de dobrar um tecido, que provoca um ondulamento na vestimenta. Também conhecido como *drapé*, é um termo de Moda identificado por Roland Barthes como variante. Barthes ainda informa que o gênero designa o objeto que é o suporte da significação. Já a variante é uma substância do gênero. Por exemplo: o gênero é *material*, como um casaco, vestido ou até mesmo uma saia; já a *variante imaterial* é entendida quando a referência aponta para comprido/curto, reto ou drapeado (BARTHES, 1999, p. 131).

vestimenta, o que faz com que este código visual seja integrado ao conhecimento da arte e ao controle das representações. Considera-se, também, o interesse do crítico Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), no século XIX, pela moda (impulso acelerador de um comércio que começava a ser superalimentado pela produção industrial) como importância de estudos para a crítica e história da arte, no campo psicológico e sociológico. Baudelaire elegeu o artista Constantin Guys (1802-1892) como o verdadeiro pintor da vida moderna, eficaz em captar o “espírito” da vida social, e “capaz de organizar e determinar tal elegância, pois não desdenhava criar os figurinos da moda” (ARGAN, 2006, p. 69).

Édouard Manet (1832-1883), em 1881, ressaltou “a última moda como absolutamente necessária para a pintura”⁸. Ao reconhecer essa importância, o Metropolitan Museum of Art, de New York (MET) – juntamente com o Musée D’Orsay, de Paris, e o The Art Institute of Chicago – organizou em 2012 a exposição *Impressionism, Fashion and Modernity*. Mais de 80 pinturas de artistas como Manet, Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919) e vestidos do acervo do Los Angeles Country Museum of Art e do Museum of the city of New York foram expostos em uma curadoria que revela o indivíduo, o lugar e seus costumes por meio da Moda na Arte do século XIX.

Mas é nos movimentos artísticos do início do século XX que as vestes e os tecidos são inseridos em experimentos e obras pelas vanguardas europeias e russas. O que abriu caminho para que, de maneira dialógica, se começasse a pensar a Moda não somente como documentos visuais de uma época, mas como um instrumento estético do campo da arte, capaz de se relacionar com a *performance*, a instalação, a videoarte, a *body art* e o universo invisível da nanotecnologia.

Em 1901, o arquiteto belga Henry Van de Velde (1863-1957), muitas vezes associado aos movimentos *Art Nouveau* e *Arts and Crafts*, era um dos mais ativos promotores da reforma das vestes na Alemanha. Ele escreveu, palestrou e criou *artistic dress*, ou, na tradução literal, roupas de artista. Essas criações estavam imbuídas tanto por questões políticas e sociais – advindas da reforma das vestes do século XIX, período em que as mulheres lutavam por direitos igualitários – quanto por

⁸ Tradução literal da frase “The latest fashion... is absolutely necessary for a painting. It’s what matters most” dita por Édouard Manet, em 1881, extraída do site do Metropolitan Museum of Art (MET), disponível em: <<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/impressionism-fashion-modernity/introduction>>. Acesso em: 6 ago. 2015.

questões estéticas. O termo usado por ele e por tantos outros na época julgava ser aquela roupa desenvolvida por eles uma peça que se afastava da Moda e se aproximava da Arte, por isso roupa de artista. Henry Van de Velde também identificou na roupa das mulheres um importante componente do *design* de interiores e da arquitetura.



Figura 1. **Reception dress.** VELDE, Henry Van de. 1902.

Já a artista abstrata ucraniana Sonia Delaunay (1885-1979), figura *avant-garde* parisiense que explorou novas ideias sobre a teoria da cor em pinturas, tecidos, roupas e móveis, serviu-se da Moda e procurou integrá-la à sua estética. A curadora Cécile Godefroy relata que as aparições da artista em bailes parisiense e festas

privadas em trajes coloridos criados por ela assinalam o papel que ela atribuía à Moda, que era o de revelar a nova linguagem visual da pintura abstrata para as massas e de difundir os contrastes do *Simultanism* ao longo de sua vida (GODEFROY, 2014, p. 157). *Silmultanism*⁹ era o termo criado pelo artista Robert Delaunay (1885-1941) para descrever a pintura abstrata desenvolvida por ele e sua esposa Sonia, em 1910.



Figura 2. **Casaco criado para Gloria Swanson.** DELAUNAY, Sonia. 1925.

Amigo de Sonia Delaunay, o poeta modernista português José de Almada Negreiros (1893-1970), em 1917, criou e usou uma vestimenta específica, o “fato-macaco”¹⁰, para apresentar à *1ª Conferência Futurista*, no Teatro República.

⁹ Definição encontrada no site do museu britânico Tate Modern, disponível em: <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/simultanism>>. Acesso em: 6 ago. 2015.

¹⁰ Fato-macaco é a denominação portuguesa para a peça de roupa macacão.



Figura 3. **José de Almada Negreiros vestido com o fato-macaco criado por ele.** NEGREIROS, José de Almada. 1ª Conferência Futurista, 1917.

Cumpre destacar que o vestuário era muito caro aos artistas do movimento futurista. Para eles, as vestes precisam ser repensadas e recriadas. Giacomo Balla (1871-1958) “proclama que a roupa é um elemento dentro de um turbilhão de transformações, em que a base era a busca pelo dinamismo e pela novidade”

(SANT'ANNA, 2010, p. 62). Os artistas deste período desenvolvem roupas baseados em uma técnica inédita de corte de tecidos, uso da assimetria e justaposição de formas dinâmicas em variadíssimos modelos, justapostos às técnicas de pintura, escultura como linha-velocidade, formas-barulho, ritmos cromáticos, simultaneidade e interpenetração de planos. Paralelo à criação, escreveram manifestos sobre a roupa, a exemplo do “Pintura Futurista: Manifesto Técnico”, de 1910, assinado por Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) e Gino Severini (1883-1966), e dos manifestos “O vestuário Futurista Masculino” e “Roupa Anti-neutral”, escritos por Giacomo Balla, em 1914.



Figura 4. Manifesto Roupa Anti-neutral. BALLA, Giacomo. 1914

Assim como os futuristas, mas na direção do Construtivismo, os russos estavam comprometidos com a grande utopia de colocar a arte como elemento estrutural na construção de uma nova sociedade. Kazimir Malevich (1879-1935) desenvolveu o Projeto de traje Suprematista (1923) e Varvara Stepanova (1894-1958) criou trajes cujo objetivo maior seria a praticidade. Para o Construtivismo, a pintura e

a escultura são pensadas como construções – e não como representações. Dessa forma, as representações gráficas e a modelagem dos vestíveis de Stepanova priorizavam a geometrização e o utilitarismo.



Figura 5. Croquis publicados na revista LEF Magazine. STEPANOVA, Varvara. 1923.

Para o romeno Tristan Tzara (1896-1963), que liderou o Dadaísmo em 1916, a escolha da vestimenta de uma mulher era reveladora de seus desejos e medos inconscientes.

Marcel Duchamp (1887-1968) se travestiu para criar seus *alter egos*: Belle Haleine e Rose Sélavy, mulheres criadas com a intenção de subverter e ridicularizar a cultura e a hipocrisia dos comportamentos convencionais. Entretanto, diferentemente dos futuristas, os integrantes do Dada não se interessaram

diretamente pelo tema do vestuário, à exceção da Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven (1874-1927).

O Surrealismo surgiu no interior do Dada, liderado pelo escritor André Breton (1896-1966), que, em 1924, lançou o manifesto Surrealista. O princípio máximo era o de buscar a expressão do funcionamento da mente, sem a interferência da razão. Muitos surrealistas traduziram esses “postulados” por meio do vestuário, ao desenhar trajés, jóias, acessórios e estamparias.

1.1 O Olhar no Modernismo

Ao elencar a produção historiográfica das vestes no sistema da arte, a partir de elaborações epistemológicas, parece ser possível analisar o discurso que se instaura nas obras do artista Flavio de Carvalho: o lugar da roupa como casa e órgão.

Por essa razão, lanço mão do Surrealismo como o movimento que indica a descentralização do olhar e contribui para a construção do campo híbrido em que as artes visuais se inserem no Modernismo. Ao proceder por esse caminho, será possível, também, identificar a natureza pioneira do movimento em sua dimensão performática.

A análise da psicologia das multidões, fio condutor de muitos dos trabalhos do artista, relaciona-se com as investigações dos surrealistas. Questão esta que aponta para o lugar à margem de Flavio de Carvalho no Modernismo, visto que os intelectuais da época rejeitavam os movimentos europeus. Finalmente, o que torna necessária tal relação diz respeito à “visão microscópica da vida anímica”, presente no Surrealismo e recorrente no trabalho de Carvalho, que, por seus aspectos, nos convoca a reconhecer, indicar e analisar a atribuição de significado às vestes nos trabalhos do artista brasileiro.

A litografia *O olho sobe como um estranho balão para o infinito* – do francês Odilon Redon (1840-1916), pintor simbolista, cuja obra evoca um mundo de visões e sonhos, povoado de seres estranhos e assombrosos – fascinou e influenciou os surrealistas. Redon acreditava na superioridade da imaginação sobre a observação da natureza; rejeitou seus contemporâneos realistas e impressionistas a favor do que ele considerava ser uma visão artística mais particular.



Figura 6. **O olho sobe como um estranho balão para o infinito.** REDON, Odilon. 1878.

Redon viveu até seus dez anos sob os cuidados de um tio, em Peyrelebade, cuja propriedade da família, em Medoc, situava-se em uma área montanhosa que recebia fortes ventos, ao sul de Bordeaux. A exposição *Beyond the visible: The art of Odilon Redon*, apresentada pelo *The Museum of Modern Art (MoMA)*, em 2005, nos aponta uma das possíveis compreensões da referida obra, como uma resposta do artista em relação à sua experiência na infância. Dessa forma, o balão atua como o levantamento que distancia o artista da paisagem desértica e o reinsere em um contexto relacional com a sociedade.

Mas, ao mesmo tempo, para o historiador Wojtech Jirat-Wasiutynski, os balões agem como metáforas visuais para a necessidade humana de transcender a existência terrena (JIRAT-WASIUTYNSKI, 1992, p. 195).

Compreende-se, portanto, índices, vestígios e semelhanças da narrativa do simbolista Odilon Redon presentes na estética dos surrealistas encabeçados por André Breton (1896-1966).

Convém elucidar que, desde seu aparecimento, as obras surrealistas (poesia, pintura, gravura e cinema) muitas vezes recorrem a imagens oníricas. No entanto, Dawn Ades, ressalta que as obras não lidam necessariamente com imagens oníricas simbólicas. Devemos ser cuidadosos ao tratá-las como uma entidade aberta, como é o caso dos sonhos, na análise.

A obra pode recorrer a imagens oníricas; pode utilizar-se de imagens selecionadas de diferentes sonhos; e pode apenas lembrar-nos de certa característica geral dos sonhos. É uma pintura ilusionista, mas não do mundo externo – o modelo é o mundo interior (ADES, 1976, p. 43).

Por meio dessa constatação, realço a presença do elemento “olho” na construção dessas imagens oníricas: *Optophone II*, do artista Picabia, 1921-22; *Objeto de destruição*, de Man Ray (dadaísta), 1923; nas obras *A última viagem* e *Sur le motif* (painted from nature), de Victor Brauner, 1937, e em *Un chien andalou*, filme de Luis Buñuel e Salvador Dalí (1928).



Figura 7. **Optophone II.** Picabia, Francis. 1921-1922.



Figura 8. **Objeto de destruição.** RAY, Man. 1923.



Figura 9. **Un chien andalou.** BUÑUEL, Luis; DALÌ, Salvador. 1928.

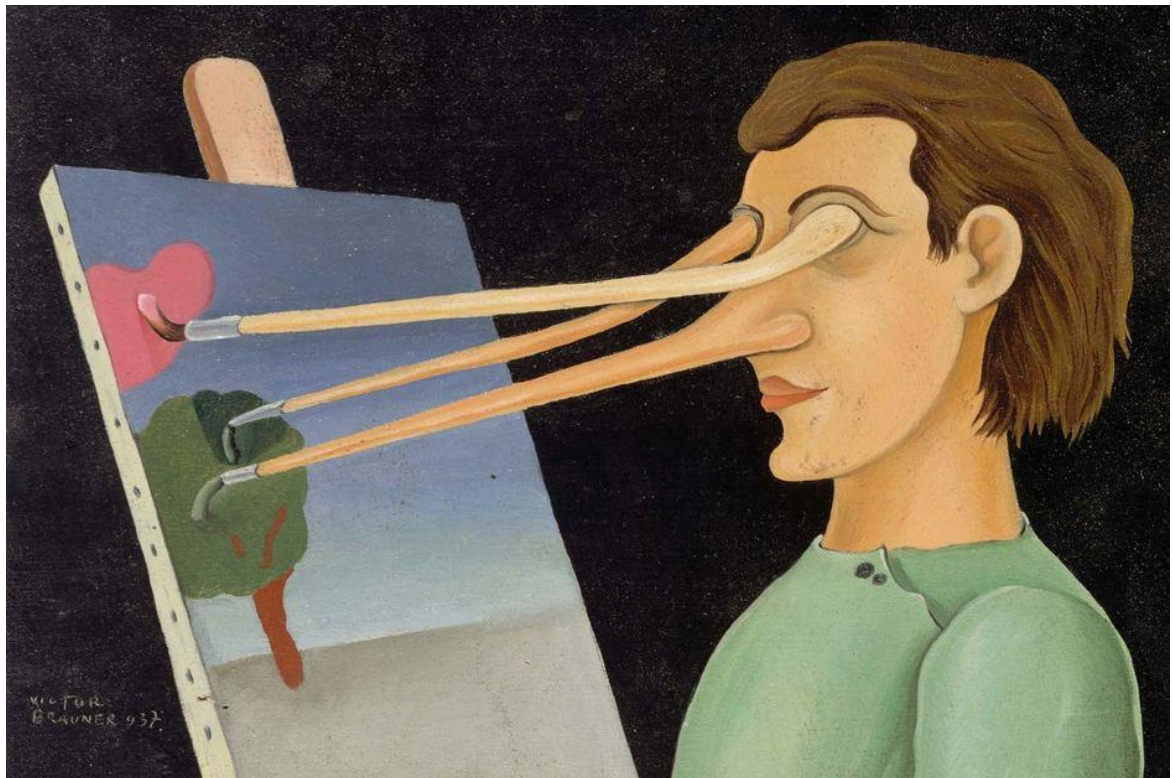


Figura 10. **Sur le motif (painted from nature).** Brauner, Victor. 1937.

Para sugerir o sentido (ou os sentidos) do olho nas obras surrealistas, recorro inicialmente à sua potência simbólica. O olho único, sem pálpebra, é o símbolo da essência e do conhecimento divino. O olho único de Ciclope¹¹ – para a mitologia grega, gigante imortal com um só olho – indica uma condição subumana. O mesmo acontece com a multiplicidade dos olhos de Argos¹²: dois, quatro, cem olhos, dispersos por todo o corpo, que nunca se fecham todos ao mesmo tempo, o que exprime a absorção do ser pelo mundo exterior e uma vigilância sempre voltada para fora.

Na pintura *Oedipus Rex* (1922), de Max Ernst (1891-1976), pelo prisma da psicanálise, mesmo diante da ausência das condições requeridas por Sigmund Freud (1856-1939), a crítica e historiadora de arte Dawn Ades, sugere que a lenda de Édipo¹³, segundo a interpretação freudiana, justificava o significado particular do olho nessa mencionada obra, como alusão às ambíguas e frequentes referências de Ernst a seu pai, que assim como Édipo, cegou-se (ADES, 1976, p. 46). O autor afirma que os olhos aparecem eminentes na pintura *Oedipus Rex*, como uma metáfora da obra *O olho sobe como um estranho balão para o infinito*, de Odilon Redon.

¹¹ Os ciclopes eram, na mitologia grega, gigantes imortais com um só olho no meio da testa que, segundo o hino de Calímaco, trabalhavam com Hefesto como ferreiros, forjando os raios usados por Zeus.

¹² Argos Panoptes (Argo de muitos olhos) era um gigante com cem olhos. Servo fiel de Hera, é incumbido pela deusa de tomar conta dele, uma princesa e amante de Zeus, transformada em novilha. Era um excelente boiadeiro, visto que, quando dormia, mantinha 50 de seus olhos despertos. Para libertá-lo a mando de Zeus, Hermes o pôs para dormir e em seguida cortou sua cabeça.

¹³ O termo Complexo de Édipo, criado por Freud e inspirado na tragédia grega *Édipo Rei*, designa o conjunto de desejos amorosos e hostis que a criança experimenta com relação aos seus pais – os homens são atraídos pela mãe, enquanto as mulheres são atraídas pelo pai.



Figura 11. **Oedipus Rex**. ERNST, Max. 1922.

Destaco esse caminho para trazer à tona um paralelo entre o elemento olho nas obras surrealistas e o novo olhar para com a obra, que o aludido movimento fundado por André Breton na década de 1920 propiciou. Por outro lado, esse movimento foi fundamental para situar o lugar do olhar no Modernismo, que até então, no observador, era apenas de contemplação da obra. Assim, sem a segurança dessa contemplação pura, a arte moderna não se situa em um ponto fixo, passa a dissolver e questionar o próprio visível.

Há, de fato, o valor do surrealismo em provocar, por meio de produções e ações apropriadas, novas necessidades perante a realidade. O movimento faz nascer uma forma de sensibilidade que marcou profundamente a arte moderna e permitiu uma enorme variedade de exigências e de processos criadores.

Ao contrário do Romantismo, o Surrealismo soube estabelecer entre a linguagem plástica e a linguagem poética uma relação que não se limitou à ilustração de uma pela outra. No entrelaçamento da onipotência do olhar e de uma memória que

se percorre como quem se perde numa floresta de símbolos, encontramos uma carta admirável, um relato de René Magritte (1898-1967), dois meses antes de morrer:

Considero a arte de pintar a ciência de justapor as cores de tal forma que o seu aspecto efetivo desapareça e deixe transparecer uma imagem poética... Na minha pintura não há assuntos nem temas, trata-se de imaginar imagens cuja poesia que restitui às coisas conhecidas o que elas têm de absolutamente desconhecido e desconhecível (MAGRITTE apud ADES, 1976, p. 49).

Por meio da metáfora que constrói este capítulo, a obra *O olho sobe como um estranho balão para o infinito*, de Odilon Redon, encarna o lugar do olhar no modernismo: um olhar para além do que se vê, sob nossos olhos, fora da nossa visão.

Em um paralelo com o livro *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*, Ronaldo Brito relata que a obra modernista empenhava-se em dissolver a plenitude da visão, questiona o próprio visível e denunciando a fragilidade do que a nossa visão nos apresenta de pronto.

A radical negatividade dada, o escândalo surrealista e a vontade de ordem construtivista, com suas diferenças irreduzíveis, tinham, porém, um ponto em comum: desnaturalizavam o olho, descentralizavam o olhar, abriram um abismo no interior da contemplação, o lugar por excelência das belas artes (BRITO, 2005, p. 74).

Walter Benjamin (1892-1940), em 1930, escreve o texto “Pequena história da fotografia”, em que estabelece o seu conceito de inconsciente ótico e afirma que o grande mérito dos surrealistas foi ter preparado o caminho para essa construção fotográfica, uma fotografia que fosse além da reprodução da realidade.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Para além de uma discussão sobre a fotografia e a pintura, o que evidencio aqui é o papel do Surrealismo no fortalecimento de um terreno fértil para a arte moderna, que já havia se iniciado com o Futurismo e o Dadaísmo. Vale ressaltar que esse terreno fértil também pode ser lido como um terreno híbrido, no qual se entrelaçam objetos e significados. Ricardo Basbaum nos relata que, na medida em que a imagem e a linguagem configuram-se como entidades autônomas – dotadas de estrutura e materialidade próprias – enquanto campos de ação constituídos por estratégias e práticas diferenciadas, o atrito e a fricção, surgidos do contato entre os dois campos, são os elementos que tornarão possível afirmar a existência de um território próprio das artes plásticas. Completo ao dizer que a maneira particular de produzir tal agenciamento será por meio do referido olhar para além do que se vê: justamente o que revela o inconsciente ótico e o inconsciente pulsional citado por Benjamin.

1.2 A natureza performática do Modernismo

O modernismo sofreu inúmeras hesitações e dificuldades diante de um ambiente cultural retrógado com o qual rompia, mas que dele era também, enquanto reação, resultado.

Carlos Zílio (1997, p. 10)

Para localizar a condição do Modernismo no âmbito do nosso país, o artista Carlos Zílio defende que as limitações do movimento e da produção acadêmica contra a qual se colidia é justificada pelo grande conservadorismo da sociedade e da cultura brasileira. Acrescenta ao dizer que, em sua luta pela inovação, os artistas do período conseguem apenas aparentemente levar a cultura brasileira à modernidade. É inegável que o movimento produziu um exercício cultural importante, capaz de levar a sociedade a debater e questionar seus valores simbólicos e a renovar seu sistema de produção de arte. Torna-se irreversível o corte com o academicismo, o que propicia o aparecimento de uma nova imagem.

Por esse motivo, o Modernismo distingue-se por duas fases. A primeira delas inicia-se pouco depois de 1922 e objetiva a criação de uma linguagem que, sendo moderna, seja também brasileira: denominada de pau-brasil. O segundo momento

ocorre no início da década de 1930, quando o Modernismo se adapta às necessidades de uma arte de temática social. De certa maneira, aproxima-se de uma das possíveis interpretações da obra *O olho sobe como um estranho balão para o infinito*, referida no início deste estudo: as obras chamam a atenção para uma aproximação com questões políticas e sociais da cidade, na medida em que o balão sobe, afastando-se do interior e do caráter ermo que ele abarca. Não há uma saída do universo plástico anterior, mas, sim, apenas uma exploração maior das questões políticas e sociais do período.

No contexto das artes plásticas, foi apresentada para o país, por meio de artistas como Anita Malfatti (1889-1964) e Di Cavalcanti (1897-1976), a pintura de vanguarda. No entanto, é de autoria de Oswald de Andrade (1890-1954) o anúncio de que algo inusitado estava tomando forma. Fundado em 1911, o pasquim *O Pirralho* foi encoberto pelo silêncio. Isso se deve, talvez, ao caráter desaforado do pasquim que mexeu, sobretudo, com a sisuda linguagem do jornal e seus mitos. Nas palavras de Norval Baitello Junior, “*O Pirralho* foi classificado como infantilidade, inconseqüência, futilidade ou obra imatura, não séria” (BAITELLO, 1992, p. 26). Baitello acrescenta, ainda, que o desaparecimento de muitas ações de Oswald de Andrade encobre a percepção da natureza performática do Modernismo.

Os relatos e a sua oralidade denunciam mais uma desimportância dentro do modernismo brasileiro: o que é apenas oral em nossa cultura não possui o valor do documento, gravado em suporte durável, perene, imortalizado em escrita e oferecido como registro de fatos às gerações vindouras. A perda de muitas relevantes ações oswaldianas sem dúvida dificultará um dia a compreensão plena da natureza complexa e pioneira do modernismo em sua dimensão performática (BAITELLO, 1992, p. 31).

Como quase tudo que não encontra semelhante é visto como irrelevante, tendendo para a incompreensão e conseqüente esquecimento, o artista Flavio de Carvalho, assim como Oswald de Andrade, teve importante papel no caráter performático do Modernismo brasileiro. No entanto, como nos descreve Norval Baitello, suas ações foram reconhecidas como meros “gestos folclóricos, ilustradores de um espírito rebelde”.

É a partir da difusão dos *happenings* no decorrer dos anos 1960 que se começa a reconhecer o caráter performático de Flavio de Carvalho antecipado na década de 1930. Haroldo de Campos (1929-2003), em 1967, na primeira edição de *Poemas*, de

Vladimir Maiakovski (1893-1930), no livro de tradução do poeta russo, realizado por Boris Schnaiderman e Augusto de Campos, faz a seguinte dedicatória: “A Flavio de Carvalho, inventor do *happening*”.

1.2.1 A roupa no corpo vivo da *performance*

Eis, portanto, que no início do século XX a obra de arte foi investida de elementos performáticos, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas entre a representação e o vivido. Ademais, o vestuário no corpo vivo da *performance* nos fornece signos que, em obras específicas, contribuem para modificar o conhecimento de quem é marcado.

A *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da *performance* afeta o que é conhecido. A *performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, 2000, p. 37).

Em 1917, numa Lisboa em que imperavam as indumentárias solenes e os trajés galantes da *Belle Époque*, José de Almada Negreiros (integrante do grupo modernista português K4) revestiu-se de um “fato-macaco” azul para apresentar à *1ª conferência Futurista* no Teatro República.

Portugal vivia uma época bastante conturbada nos anos que se seguiram à Proclamação da República portuguesa ocorrida em 1910, que pôs fim ao longo período monárquico. O cenário de revoltas constantes da população lusitana – que vivia em estado de absoluta penúria, atravessado por greves e protestos de sindicatos e de estudantes, em meio a um clima de desordem geral com saques a lojas – culminou com a instauração do estado de sítio em Lisboa e com o golpe do militar Sidônio Pais (1872-1918), que dissolveu o congresso. Essa realidade contribuiu para o atraso de Portugal, ao impedir que o país se modernizasse com a mesma intensidade de grande parte das nações europeias.

Nesse contexto, José de Almada Negreiros convocou os portugueses a criarem uma “pátria portuguesa do século XX”, enfatizando que era preciso buscar na guerra a grande experiência do combate, a força da nova pátria, vindo a explicar a todos o

que é democracia. José de Almada Negreiros impôs, com provocadora ousadia, a demolição radical dos convencionalismos, ao mesmo tempo em que demarcava não pertencer a nenhuma das gerações revolucionárias, mas, sim, a uma geração construtivista.

Não por acaso, a cor utilizada no fato-macaco é o azul.

A cor, mais que um fenômeno natural, é uma construção cultural complexa, e generalizar o seu significado pode resultar em numerosos problemas. No entanto, no momento em que compreendemos a cor como um fenômeno social, torna-se possível encontrar diferentes análises sobre ela, mas nunca uma verdade transcultural (PASTOUREAU, 2007, p. 12). Em Roma, por exemplo, o azul era a cor dos Bárbaros, dos estrangeiros. No final da Idade Média, a paleta protestante se articulou em torno do branco, negro pardo e azul. Já na França, o azul foi a cor dos republicanos e depois da Primeira Guerra Mundial se tornou a cor dos conservadores.

Em Portugal, no ano de 1917, José de Almada Negreiros escreveu e Amadeo de Souza Cardoso¹⁴ editou o *K4, O quadrado azul*, folheto com poemas lidos como sátira social, em estilo Futurista. O significado do quadrado azul nos poemas pode se metamorfosear inúmeras vezes, ora quando o autor expressa a feminilidade, ora quando destaca a masculinidade e até mesmo todos os cinco sentidos do sistema sensorial. De todo modo, o que fica evidente é que o significado do azul no quadrado é maior do que a profundidade oceânica, visto que seu caráter não se faz delimitador e sim extenso e questionador no que tange às questões políticas e sociais. Esse caráter social fica evidente no *Manifesto Futurista* com o uso do “fato-macaco”. De outra parte, não podemos nos esquecer de que em 1850 as calças jeans, então inventadas pelo judeu Lévi-Strauss (1829-1902), introduziram o azul no mundo do trabalho, sendo a esse universo que José de Almada Negreiros nos remete, pois, ao se vestir com o macacão dos operários, enfatiza a necessidade da luta e do trabalho braçal no campo de embate. É como se o artista convocasse os seus a se desprenderem da inércia em relação à política, assim como faziam com suas identidades, ao evocar o caráter padronizador de pertencimento de classe que a roupa pode abarcar.

Félix Guattari (1930-1992) nos relata que a experimentação social visa a espécies particulares de “atratores estranhos”. Uma ordem objetiva mutante pode

¹⁴ Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918) é um artista modernista português, engajado com o movimento Futurista, que desenvolve trabalhos em parceria com o poeta José de Almada Negreiros.

nascer do caos atual de nossas cidades e também uma nova poesia, uma nova arte de viver. Essa lógica do caos pede que se examinem bem as situações em sua singularidade. Trata-se da imersão em processos de re-singularização e de irreversibilidade do tempo. Mais ainda, implica construir não apenas no real, mas também no possível. No âmbito em que o artista modernista português José de Almada Negreiros perfez-se, em 1917, do traje “fato-macaco” em seu manifesto *performance* (oito anos após a implantação da República) é que se afirma o caráter estético desse trabalho de desconcertar um público apático.

A propósito, a escolha de haver, nesse início, um maior destaque a José de Almada Negreiros – sobretudo no que se refere às percepções da roupa enquanto entidade enunciativa nas *performances*, as quais operam como determinante no processo de individuação – abre caminho para uma análise dos trabalhos do artista Flavio de Carvalho, objeto de estudo desta dissertação.

1.3 Flavio de Carvalho

Indivíduo, grupo, traje e trocas múltiplas oferecem ao sujeito possibilidades para recompor sua corporeidade existencial, abster-se de suas intercorrências e, de alguma forma, ressingularizar-se – é o que Guattari externa com a constituição de complexos de subjetividade. À luz desse entendimento, Flavio de Carvalho apresenta, por meio dos trabalhos *Experiência nº 2* e *New look*, novas maneiras de pensar a subjetividade do sujeito, não como uma entidade autônoma, mas, sim, como um infindável processo de alteridade, desvelado no embate com o outro, com a cultura e com a história.

Guattari cria instâncias locais de subjetividade coletiva, com uma produção *sui generis*, pertencente ao campo paradigmático estético. Toma posse de novos meios que implicam uma nova percepção do mundo, em uma nova relação com o corpo e com o tempo. Sob esse prisma, Flavio de Carvalho caracteriza o vestir não só como um recurso determinante no processo de individuação, mas também sugere especificidades tanto do indivíduo quanto da cultura, trazendo à baila uma nova analogia com o corpo e a moda na primeira metade do século XX.

Flavio de Carvalho nasceu em Amparo, distrito de Barra Mansa, Estado do Rio de Janeiro, e ainda cedo, aos doze anos de idade, viajou para a Europa. A partir daí,

a contar mais precisamente de suas incursões e paragens pela França e Inglaterra, sua formação educacional ganhou uma diretriz polivalente, vindo a graduar-se em Engenharia e participando de cursos livres em Artes. Em 1922, retornou ao Brasil com uma inquieta personalidade de hábitos britânicos.

Ao chegar a São Paulo, Carvalho encontrou uma cidade conservadora e desorganizada artisticamente, apesar do abalo da Semana de Arte Moderna, ato cultural ocorrido em 1922, na capital paulista, com o intuito de enfrentar a estagnação cultural brasileira. Nesse percurso, integra-se ao propósito modernista dos anos 1920 e, conseqüentemente, à ideologia antropofágica – conceito que fundamentou suas pesquisas posteriores –, relatada, a seguir, pelo colombiano Inti Guerrero, curador de arte latino-americana da *Tate Modern*, desde 4 de janeiro de 2016:

A Ideologia antropofágica se dava por uma exaltação do homem biólogo de Nietzsche, isto é, a ressurreição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais, apresentado sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica. O homem que totemiza o seu tabu, tirando dele o rendimento máximo. O homem que procura transformar o mundo não métrico no mundo métrico, criando novos tabus para novos rendimentos, incentivando o raciocínio em novas esferas. Esta ideia, iniciada em São Paulo por Raul Bopp, Oswald Costa, Clóvis Gusmão, Oswald de Andrade e outros, com ramificações no Rio e outros estados, foi entusiasticamente recebida pelo filósofo Keyserling e o urbanista Le Corbusier, que viram nela um meio de progredir: uma possível felicidade longínqua. O homem antropofágico, quando despido de seus tabus, assemelha-se ao homem nu (GUERRERO, 2010, p. 7).

Em sua vida, que vai de 1899 a 1973, Flavio de Carvalho transitou nas áreas da engenharia, da arquitetura, da pintura, da cenografia, da direção teatral, da *performance*, do *design* e do cinema. Evidenciou valores eminentemente revolucionários para o período em que viveu, vindo a propor um diálogo com questões que ainda hoje se afirmam contemporâneas e arraigadas na sociedade, como as de gênero, religião e evolução, além de abordar hipóteses sobre as mutações da moda através da história.

Sua postura renovadora e criativa procurou dissolver, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, dicotomias obsoletas. Nessa perspectiva, o artista criou uma plataforma de atuação em que o corpo vestido desempenha um importante papel: o de cartografia das paisagens psicossociais das cidades, concebendo a roupa como lugar de casa, elemento constituinte da nossa visualidade cotidiana.

Flavio de Carvalho denominou suas intervenções artísticas no espaço urbano de *Experiências*, as quais presentemente são entendidas na historiografia da arte como precursoras da *performance*. Esta, por sua vez, se ordena na tessitura cênico-teatral, porém, sem linha narrativa, ao contrário do teatro tradicional. O embasamento se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise-en-scène*, em que os atores compõem caracteres carregados de signos.

A primeira *Experiência* de Flavio de Carvalho foi uma “simulação de afogamento”, cuja finalidade era analisar a resposta das pessoas ao seu redor. Fracassou e não teve registro. Há ainda duas outras versões: para Quirino da Silva, a 1ª experiência nunca existiu; e o próprio Flavio de Carvalho já deu a versão de não se lembrar da primeira experiência (DAHER, 1984, p. 192).

Mas irrefutável é a compreensão de que Flavio afirmou a natureza corporal da experiência estética e a fez notável já no modernismo brasileiro.

1.4 Experiência nº 2

Em sete de junho de 1931, às 15 horas, Flavio de Carvalho realizou sua experiência no espaço urbano, intitulada *Experiência nº 2*, com o objetivo de analisar a psicologia das multidões. Consistiu na infiltração do artista numa procissão de *Corpus Christi* pelas ruas do centro da cidade de São Paulo. Com um boné de veludo verde (TOLEDO, 1994, p. 105), o artista caminhava entre os católicos em direção contrária ao fluxo religioso. Tal ação instigou, de forma imediata, a raiva coletiva dos fiéis, que, de pronto, começaram a persegui-lo, exigindo seu linchamento.

O ato particular de Flavio de Carvalho entre a massa revelou, naquela época, que a engrenagem religiosa agia do mesmo modo que o regime cívico e que ambas possuíam chefes invisíveis – Cristo e Pátria – que representavam uma ideia e orquestravam uma multidão unida por certa ordem e laços. Essa ordem produziu um sentimento de igualdade, não entre os elementos da massa, mas somente entre o indivíduo e o chefe, que naquele momento era o Cristo. Assim, uma perturbação nessa massa implicaria desviar a atenção do Cristo, isto é, desviar a atenção de si mesmo, o que explica a revolta dos fiéis.

Corpus Christi é uma festa católica em solenidade ao corpo e ao sangue de Cristo, realizada na quinta-feira seguinte ao domingo da Santíssima Trindade. Embora

a *Experiência nº 2* tenha ocorrido durante a procissão de domingo, o cortejo pelas ruas tinha o objetivo de testemunhar e proclamar, publicamente, a adoração e a veneração da Santíssima Eucaristia. A procissão faz menção à caminhada do povo, peregrino, de Deus em busca da Terra prometida. De acordo com o Antigo Testamento, o povo peregrino foi alimentado com maná, no deserto. Com a instituição da eucaristia, o povo é alimentado com o próprio corpo de Cristo.

Pierre Bourdieu, em seu livro *Economia das trocas simbólicas* (1982), define a religião como um conjunto de práticas e representações que se revestem de caráter sagrado, abordando-a como linguagem, isto é, como um sistema simbólico de comunicação e de pensamento. Dessa forma, ela se torna uma força estruturante da sociedade, uma vez que opera a sua ordenação ao assumir a produção de sentido e experiências.

A despeito da autoridade de que se reveste a linguagem, a matéria do discurso é legitimada pela autoridade do enunciador, manifestando-a e simbolizando-a. Assim, a lógica linguística está relacionada às propriedades do discurso, com as propriedades daquele que o pronuncia e com as propriedades da instituição que o autoriza a pronunciá-lo – o princípio da eficácia simbólica da procissão de *Corpus Christi*. Por outro lado, o fracasso desse poder simbólico pode ser analisado quando o enunciado performativo é pronunciado por alguém que não disponha de autoridade e condições¹⁵ para emitir as palavras.

A procissão *Corpus Christi* configura-se como uma experiência religiosa, que se objetiva socialmente em práticas e discursos na medida em que responde a uma demanda social, ou seja, é capaz de, coletivamente, dar sentido à existência dos que integram um dado grupo. Assim, pelo processo de *transfiguração* das relações sociais, as práticas e representações religiosas não são simples camuflagens ideológicas de instituições ou de interesses de classes, mas produções internas do campo religioso que, pelo efeito da consagração, se tornam irreconhecíveis enquanto produção humana e arbitrária, assegurando sua reprodução na qualidade de “sobrenaturais” ou divinas.

As condições a serem preenchidas para que um enunciado performativo tenha êxito – com um discurso que seja não somente compreendido, mas também

¹⁵ Saliente-se que o que está em jogo na crise da liturgia é todo o sistema das condições a serem preenchidas para que funcione a instituição, são eles: a batina, o latim, os lugares e os objetos consagrados (BOURDIEU, 1982, p. 93).

reconhecido enquanto tal pelos fiéis – são as chamadas condições *litúrgicas*. Bourdieu descreve o que consiste serem esses predicados:

As chamadas condições litúrgicas, ou seja, o conjunto das prescrições que regem a forma da manifestação pública de autoridade, a etiqueta das cerimônias, o código dos gestos e o ordenamento oficial dos ritos, constituem apenas o elemento mais visível de um sistema de condições, as mais importantes e insubstituíveis das quais são as que produzem a disposição ao reconhecimento como crença e desconhecimento, vale dizer, a delegação de autoridade que confere sua autoridade ao discurso autorizado (BOURDIEU, 1982, p. 91).

Quando há um desprendimento do discurso ritual em relação às condições litúrgicas (agentes, instrumentos, momentos, lugares etc.), as manifestações operam como ilegítimas. Este fato desencadeia a crise da liturgia que, por consequência, remete à crise do sacerdócio que, por sua vez, remete a uma crise geral da crença.

Essas análises encontram correspondência com a ação performática de Flavio de Carvalho, que, ao adentrar contra o fluxo de peregrinos, ostentando o seu boné verde, propunha o despojamento dos padrões escolásticos dos fiéis. É nesse sentido que ele rompe com a eficácia simbólica do ritual e descumpra o código da liturgia que rege os gestos e as palavras. A eficácia se demonstra na “alquimia” de revestir com caráter sagrado o que é produto humano, conferindo à ordem social uma dimensão transcendente e inquestionável.

A indumentária concede sentido ao poder da religião, uma vez que ela expressa uma relação de natureza icônica com a personalidade profunda, sacerdotal, diferenciando-a da banalidade comum e sendo reconhecida como uma das condições litúrgicas relacionadas acima por Bourdieu. Cada peça que compõe a indumentária, assim como sua respectiva cor, manifesta o pertencer a uma sociedade caracterizada. Tirá-la pode ser compreendido como um fenômeno de dessacralização, o que tende para a crise geral da crença, assim como usá-la por quem não é reconhecido como o enunciário do discurso pode ser compreendido como um gesto desrespeitoso, uma afronta ao rito.

Para os católicos, a cabeça é uma parte sagrada do corpo e mantém contato direto com Deus. Por isso, não é permitido adentrar em recintos religiosos com a cabeça tampada.



Figura 12. Imagem que informa a proibição do uso de chapéu, boné e gorro dentro da Catedral Notre Dame de Paris. 2014.

O solidéu (oito partes costuradas como um pequeno talo no topo da cabeça) foi adotado como parte da indumentária eclesiástica por questões práticas: para manter a cabeça aquecida em igrejas frias e úmidas. Mesmo assim, durante a comunhão, momento em que se recebe o corpo, o sangue de Cristo, o Padre retira o solidéu da cabeça e o retorna depois de concluída a comunhão.

Ao adentrar a procissão de *Corpus Christi* portando o já citado boné verde e segui-la ao contrário do fluxo de peregrinos, Flavio de Carvalho demonstrou claramente que vai de encontro às ideias da Igreja e não em concordância, como todos os fiéis que participavam do cortejo. O boné agiu como um reagente provocatório, causou repúdio dos católicos presentes e possibilitou ao artista analisar a capacidade agressiva de uma massa religiosa perante a resistência das forças das leis civis.

A Igreja Católica detinha um documento denominado “Esclarecimento sobre o valor vinculante do artigo 66 do Diretório para o ministério e a vida dos presbíteros” (Cf. *Communicationes*, 27 [1995] 192-194), afirmando que o não uso do hábito¹⁶ por parte do clérigo manifesta consciência débil de identidade de pastor

¹⁶ “Hábito”, de acordo com o dicionário Aurélio, corresponde a determinadas vestes de ordens monásticas, à roupagem, ao traje utilizado por membro de uma comunidade religiosa.

inteiramente dedicado ao serviço da igreja. Esse é um decreto executório, juridicamente vinculante.

Para confirmar a evidência e a importância da indumentária no campo simbólico religioso, destaco o trecho do livro bíblico Apocalipse XXII, 14: “Felizes os que lavam suas vestes para ter direito à árvore da vida e poder entrar na cidade pelas portas”.

Em sua indumentária, Flavio fez uso, propositalmente¹⁷, de um boné de veludo verde, tanto como reagente para a ação tempestuosa dos fiéis quanto como material simbólico que confere sentido ao ato artístico, que exterioriza a função ou o estado da sua consciência composta por um corpo desvelado da veste sagrada e vestido de forma desrespeitosa. A ação de remeter ao trecho bíblico do Apocalipse equivale a afirmar, ironicamente, que não se faz necessário “lavar suas vestes para entrar na cidade pelas portas”.

A roupa, própria do homem, é um dos primeiros indícios de uma consciência da nudez, de uma consciência de si mesmo, da consciência moral. É também reveladora de certos aspectos da personalidade, em especial do seu caráter influenciável e do seu desejo de influenciar. O uniforme, ou uma peça determinada do vestuário (capacete, boné, gravata), indica a associação a um grupo, a atribuição de uma missão, um mérito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 947).

Em geral, o chapéu, em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe, simboliza a cabeça e o pensamento. Mudar de chapéu é mudar de ideia, ter outra visão do mundo, como nos relata Carl Gustav Jung (JUNG apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 232). Usar o chapéu significa assumir uma responsabilidade, e o artista o fez, caminhando de encontro ao cortejo e atribuindo significado à veste em seu trabalho artístico. Por isso, afirmo que a *Experiência nº 2* marca sua série de trabalhos sobre o comportamento do Homem e assume um papel de prólogo na atribuição de significado às vestes nas criações artísticas de Flavio de Carvalho.

¹⁷ A seguir, pode-se observar o que Flavio descreve em trecho de seu livro que narra a *Experiência nº2*: “Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné” (CARVALHO, 2001, p. 16).

A cor, presente no boné, é um elemento intermédio entre o código e a mensagem. Na *performance*, utilizo a cor em uma análise como passagem de um código para outro. Não por acaso, ela é o verde musgo. Em certa medida, tal cor pode afigurar-se como uma referência à luta, ao combate. Muitas vezes na história, o verde musgo foi a cor dos uniformes de guerra, como os utilizados pelos alemães tanto na Primeira quanto na Segunda Guerra Mundial. Na década de 1930 no Brasil, os integralistas fanáticos, então defensores de Plínio Salgado, eram denominados de “Boinas Verdes”. Já na liturgia das cores, o verde escuro era uma cor intermediária e deveria ser escolhida para os dias de feriado e para os dias em que nem o branco e nem o preto pudessem ser utilizados, pois, para eles, a representatividade do verde fica entre as cores litúrgicas branco, vermelho e preto (PASTOUREAU, 2015, p. 42). De outra parte, os Bambarras, Dognos e Mossis fazem uma evocação às questões culturais da identidade de gênero por meio do significado da cor verde:

Esta cor conserva um caráter complexo, o desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde. Considerada uma cor secundária, oriunda do vermelho. Nessa representação muitas vezes se vê a complementação dos sexos: o homem fecunda a mulher, a mulher alimenta o homem; o vermelho é uma cor masculina, o verde uma cor feminina (CHAVELIER, 1982, p. 941).

Embora esta última referência citada se reporte a culturas africanas, ela traz imbuída a questão da identidade de gênero, algo extremamente recorrente nas vestes de Flavio de Carvalho – a exemplo da exposição que realizou, em 1930, no 4º Congresso Pan Americano de Arquitetura, no Rio de Janeiro. Sua proposta, intitulada “A cidade do homem nu”, era um plano geral para a construção de uma nova cidade nos trópicos: tratava-se de um urbanismo pensado para uma humanidade despojada da construção cultural do corpo. O homem nu a que Flavio de Carvalho se refere é um homem sem Deus, do futuro, sem propriedade e sem matrimônio, livre para o raciocínio e o pensamento. Ele desenhou essa cidade em centros e laboratórios, cada qual sustentado como áreas de criatividade individual. Um desses centros foi denominado “Laboratório de erótica”, que propunha a experiência da sexualidade como contínua e rizomática, segundo a subjetividade do indivíduo. Com isso, compreende-se o rompimento com a sexualidade normativa e, por consequência, a questão da identidade de gênero é evocada, a saber:

Nenhuma restrição exigirá dele este ou aquele sacrifício, onde encontrar sua alma é projetar sua energia em qualquer sentido, sem repressão, onde ele realiza desejos, descobre novos desejos, impõe a si mesmo uma seleção rigorosa e eficiente, forma o seu novo ego, orienta a sua libido e destrói o ilógico, sublima angústia do desconhecido da mutação do não métrico (CARVALHO apud GUERRERO, 2010, p. 28).

Em 2010, o curador Inti Guerreiro apresentou a exposição *A cidade do homem nu*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, reunindo obras de outros artistas que trabalham com questões já levantadas por Flavio de Carvalho.

Ressalto dois vídeos que abarcam as construções culturais da identidade de gênero e sua possível desconstrução. *Secta*, de Eglé Budvytyté, em que mulheres usam banheiros públicos projetados especificamente para homens, e o vídeo *You can walk too*, de Cristina Lucas, uma metáfora sexista usada por diferentes escritores ingleses ao longo da História, que mostra mulheres que tentam destacar-se na sociedade como cães que andam sobre as patas traseiras. A obra de Lucas é uma sequência em que diferentes cães de uma aldeia emancipam-se de suas donas e deixam seus lares sobre as patas traseiras.

Não por acaso, o figurino desenvolvido por Flavio de Carvalho para a peça teatral “A Cangaceiro” apresentava vestidos de balé masculinizados, “algo entre o sensual e a robustez de jagunços”, relatou Afonso Luz, diretor do Museu da cidade de São Paulo, de 2013 a 2015¹⁸. Já em sua obra *New look*, o artista propõe um conjunto como mudança radical na arquitetura do corpo, por meio da moda e do *design*, igualmente moderno, efetivo e funcional, desenvolvendo uma peça de roupa concebida especificamente para o novo homem moderno dos trópicos, notadamente uma saia em pregas e uma meia-calça arrastão: referências femininas para o vestuário masculino.

Há, na *Experiência nº 2*, um caráter de inseparabilidade do espaço e do corpo vivido. De fato, o espaço construído em torno dessa *performance* aborda, por diferentes pontos de vista, domínios estéticos, narrativas e afetos: o uso do boné e a postura corporal se apresentam como máquinas enunciadoras, produzindo uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação; ao

¹⁸ Declaração recolhida no site do jornal *Folha de São Paulo*. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/141013-pesquisa-traz-a-tona-trabalhos-perdidos-de-flavio-de-carvalho.shtml>. Acesso em: 30 maio 2015.

mesmo tempo, desperta – para as filhas de Maria, padres, crianças e sociedade em geral – diversos discursos e impulsos cognitivos e afetivos.

A partir daí, o alcance dos espaços construídos vai além de suas estruturas visíveis e funcionais, além do quase linchamento sofrido por Flavio de Carvalho. Sua *performance* atua como máquina portadora de universos incorporais que não são, todavia, universais, como nos descreve Guatarri, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento quanto no de uma ressingularização da subjetividade individual e coletiva.

Suely Rolnik nos relata que os artistas que se perdem nas cidades, redescobrem-nas, captam seus afetos e criam mapas imaginários: são os cartógrafos da alma urbana. Deles se espera que estejam mergulhados nas intensidades de seu tempo e que, atentos às linguagens que encontram, devorem as que lhes parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias (ROLNIK, 1989, p.15-16).

Flavio de Carvalho faz eclodir agenciamentos potenciais de enunciação que habitam o caos urbano e, nesse sentido, torna-se um cartógrafo das paisagens psicossociais por meio de suas *Experiências*. Sua autoconsciência subjetiva perpassa o lugar que atravessa, a circulação que suscetibiliza como uma ameaça, o olhar de outrem e, principalmente, sua própria captura existencial de um espaço distenso.

1.5 New look

Em sua obra *New look* (1956), o artista propõe peças de roupa concebidas especificamente para o novo homem moderno dos trópicos, como uma mudança radical na arquitetura do corpo. Por meio da moda e do *design*, igualmente moderno, efetivo e funcional, apresenta uma saia em pregas com comprimento acima dos joelhos, blusão com mangas bufantes e gola substituindo o colarinho, sandálias de couro cru, chapéu e meia-calça arrastão. Referências femininas para o vestuário masculino.

A ideia inicial era formar um cortejo de homens vestindo o novo traje, mas os amigos que haviam se comprometido não apareceram no dia 18 de outubro, a data combinada. Mesmo assim, com uma grande plateia de jornalistas e curiosos, o artista percorreu algumas ruas centrais de São Paulo, com o seu traje para o homem dos

trópicos: entrou em um bar e tomou um café; adentrou no cine Marrocos, local que na época permitia a entrada apenas de pessoas vestidas com terno e gravata; para no ambiente do jornal Diários Associados, na Rua Sete de Abril, sobe em uma mesa e discursa. Posteriormente, volta para casa de carro. Dois dias depois, exhibe o *New look* no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, também na cidade de São Paulo. Em seguida, o artista embarca para a Itália, onde, no período de 1 a 15 de novembro daquele ano, realiza uma exposição individual na Galeria L'Obelisco, em Roma.

A ação de Flavio de Carvalho de andar pelas ruas da cidade de São Paulo adquire sentido de desfile, na medida em que apresenta para a sociedade sua proposta de roupa e se coloca no posto de modelo e criador. Não por acaso, também aponta para um caráter de concatenação em relação ao que havia, naquela época, de mais vanguardista na moda masculina. Foi na década de 1950, mais precisamente no ano de 1952, que, pela primeira vez, uma marca masculina, a italiana Brioni, apresentou na passarela sua coleção. Para abranger um mercado mais amplo que o doméstico, a moda masculina foi celebrada também em exposições comerciais.

A historiografia da moda nos apresenta a Itália como um de seus berços. O que acontecia ali rapidamente influenciava outros países. O terno italiano era usado com camisa branca e gravata preta estreita. No entanto, na década de 1950, os jovens começaram a usar essa camisa com o colarinho aberto, nas ruas. O tecido recém-desenvolvido das camisas era mais leve, de merino de trama aberta. Os paletós eram mais simples e curtos, para não amarrotar no acento da vespa¹⁹, com três botões, ombros arredondados e as cavas das mangas mais altas. Nos Estados Unidos, o presidente Truman (1884-1945) começou a utilizar as típicas camisetas havaianas como traje para ambientes informais além do praiano.

Eis, portanto, a década de 1950 a marcar o início do corte modernista da moda masculina italiana, em que permanecia a preciosidade no fazer. Porém, as peças ganharam uma maior funcionalidade, com tecidos mais leves e corte mais adequado à rotina masculina.

¹⁹ Meio de transporte funcional e barato, lançado em 1946, mas que ganha extrema visibilidade quando Audrey Hepburn e Gregory Peck utilizam-na no filme *A princesa e o plebeu* (título original *Roman Holiday*, dirigido por William Wyler e lançado em 1952). Suas linhas modernas complementavam o corte modernista da moda masculina italiana, lançada no mercado internacional na mesma década.

Este corte modernista, no entanto, ainda não havia se propagado no Brasil na década de 1950. A roupa para o homem executivo era o terno e gravata, conjunto que Flavio de Carvalho denominou de *smoking*.

Flavio justificou que o traje executivo vigente nos anos cinquenta, no Brasil, era anti-higiênico, pois o *design* fechado e de tecido grosso, além de quente e inadequado ao clima tropical, recolhia e guardava o suor do corpo. A solução proposta pelo seu *New look* era melhorar a circulação do ar ao redor do corpo. Por isso defendeu o uso de uma minissaia pregueada e uma camisa leve, de manga curta e cor viva. Para garantir a ventilação e a evaporação do suor, foram feitos cortes especiais, principalmente debaixo dos braços.

Aliás, esta intenção veio a se perpetuar em trabalhos futuros do artista. Em 1972, numa série de desenhos que representam figurinos para um time de futebol, Carvalho propõe uma saia para o jogador, e descreve como a mesma facilita o movimento e a transpiração.

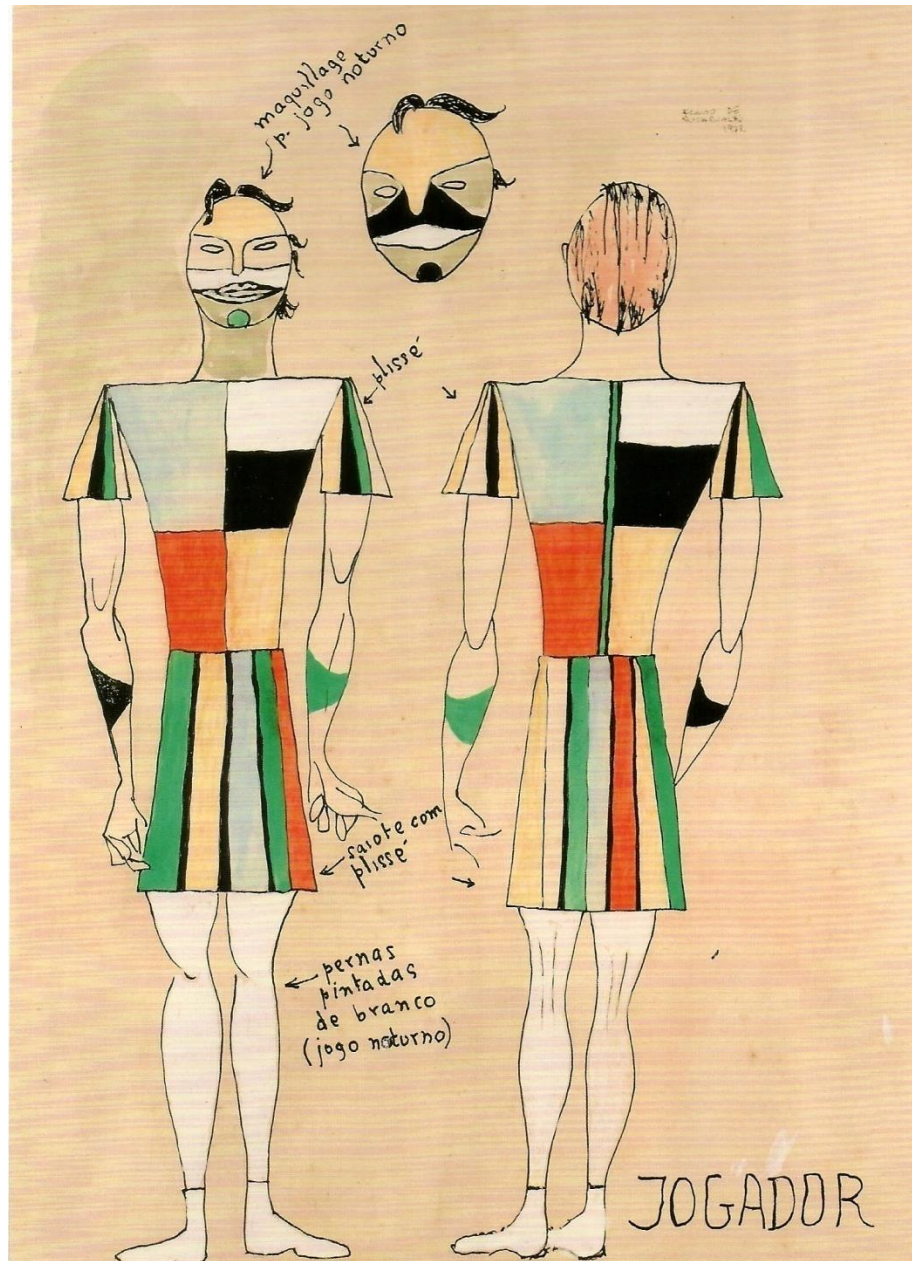


Figura 13. **Jogador**. CARVALHO, Flávio. 1972.

Da mesma maneira que as saias do jogador propiciavam a agilidade em jogo, as saias do *New look* precisavam de certa leveza. Por isso, elas eram de algodão. Já o tecido utilizado para a confecção das blusas foi o *nylon*. No entanto, o próprio artista afirmou que o *New look* foi um pré-modelo, já que, na época, não havia tecidos apropriados no Brasil. Para Flávio, as cores vivas substituem desejos de agressão, ao mesmo tempo em que libertam o homem da cromática escura e fechada. Em razão dessas considerações, as cores das duas blusas feitas para o *New look* foram o vermelho e o amarelo.



Figura 14. **New look.** CARVALHO, Flavio. 1956.

A apresentação do traje foi realizada exatamente nove anos após o lançamento da coleção “Corola”, do estilista francês Christian Dior (1905-1957), que também ficou conhecida como *New look*.

Dior reintegrou Paris como capital da moda após a II Guerra Mundial (1939-1945) e fez de seu estilo uma afirmação de classe depois da democratização que se

seguiu ao conflito, embora tenha causado certo furor ao utilizar metros e metros de seda em vestidos no momento pós-bélico. As características apresentadas pelo estilista eram forros de percal, corpetes com bustiês, cinturas de vespa, tecidos pesados, de trama fechada e abundância nos detalhes. É importante ressaltar que a volta do espartilho, fundamental para a constituição da cintura de “vespa” instituída por Dior, provocou protesto das organizações de mulheres nos Estados Unidos e de membros do sexo feminino do Parlamento em Londres, que criticaram o efeito regressivo sobre a emancipação.

Fica evidente que Flavio de Carvalho evoca certa ironia ao trabalhar com o caráter homônimo de sua peça em relação ao *New look* do estilista francês. Isso porque, mediante um *design* funcional desenvolvido especificamente para o homem dos trópicos, o artista afirmava que os modelos importados da Europa não condiziam com o clima tropical do Brasil, por conta do tecido pesado utilizado e pelo corte incômodo – contradizendo, desse modo, todo o conceito proposto por Dior.



Figura 15. *New look* . DIOR, Christian. 1947.



Figura 16. *New look*. CARVALHO, Flávio. 1956.

Outro fator determinante é a contextualização do período histórico em que Flávio de Carvalho apresentou o *New look* no Brasil: ano em que o recém-eleito presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek (1902-1976), anunciou ao país a

construção da capital Brasília, ação que iria além de um simples projeto, pois serviria de emblema para sua política tecnocrática que visava à modernização e à tecnificação do Estado. Os arquitetos Lúcio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012) desenvolveram e executaram o projeto da capital e contribuíram para a construção de um discurso nacional.

Flavio, à sua maneira, também estava propondo uma nova casa para o homem moderno. Uma casa para modificar a arquitetura do seu presente, de acordo com as impregnações culturais da época, ao mesmo tempo em que apontava para o nivelamento entre homem e mulher na indumentária.

A minha intenção de projetar um traje adequado ao trópico era uma necessidade de modificação da indumentária, mas também era um prognóstico, 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).

Casa como roupa e a roupa como o *New look* do artista, ideia que se faz esclarecedora a partir das análises propostas no livro intitulado *Flavio de Carvalho*, do historiador Luiz Camillo Osório: “Roupa é casa e paisagem: além de abrigo, é um elemento constituinte da nossa visualidade cotidiana” (OSÓRIO, 2000, p. 44).

Como na procissão de *Corpus Christi*, Flavio propôs ir contra o fluxo e fez uso de peças do vestuário para construir seu conjunto de vestimentas. Embora esse grupo seja composto por várias peças (saia, blusa, chapéu, meia-calça e sandália), foi a saia destinada para o uso masculino que mais causou incômodo à sociedade.

A saia é uma peça de vestuário que cobre a parte inferior do corpo e não possui divisão entre as pernas. Hoje, o exemplo mais notório do uso de saias pelo gênero masculino são os escoceses, com a peça denominada de Kilt. Eles as usam desde o século XIV, quando o povo gaélico vivia na Irlanda. Fato é que, desde o surgimento desta peça de vestuário, ela foi utilizada em períodos diversos e por ambos os sexos. Há registros de saias feitas de barbantes, usadas pelas mulheres no período pré-histórico, como a encontrada no túmulo de Egtved (Dinamarca). A estátua proveniente do templo de Ishatar Viril, 2400 a.C., mostra que os homens do Antigo Oriente usavam uma tanga-saiote (pagne) sumeriana, feita em pele ou tecido de pelos longos,

estilizada por um padrão quadriculado, por linguetas aneladas ou por babados. E, no Império Romano, tal peça era usada tanto por homens quanto por mulheres.

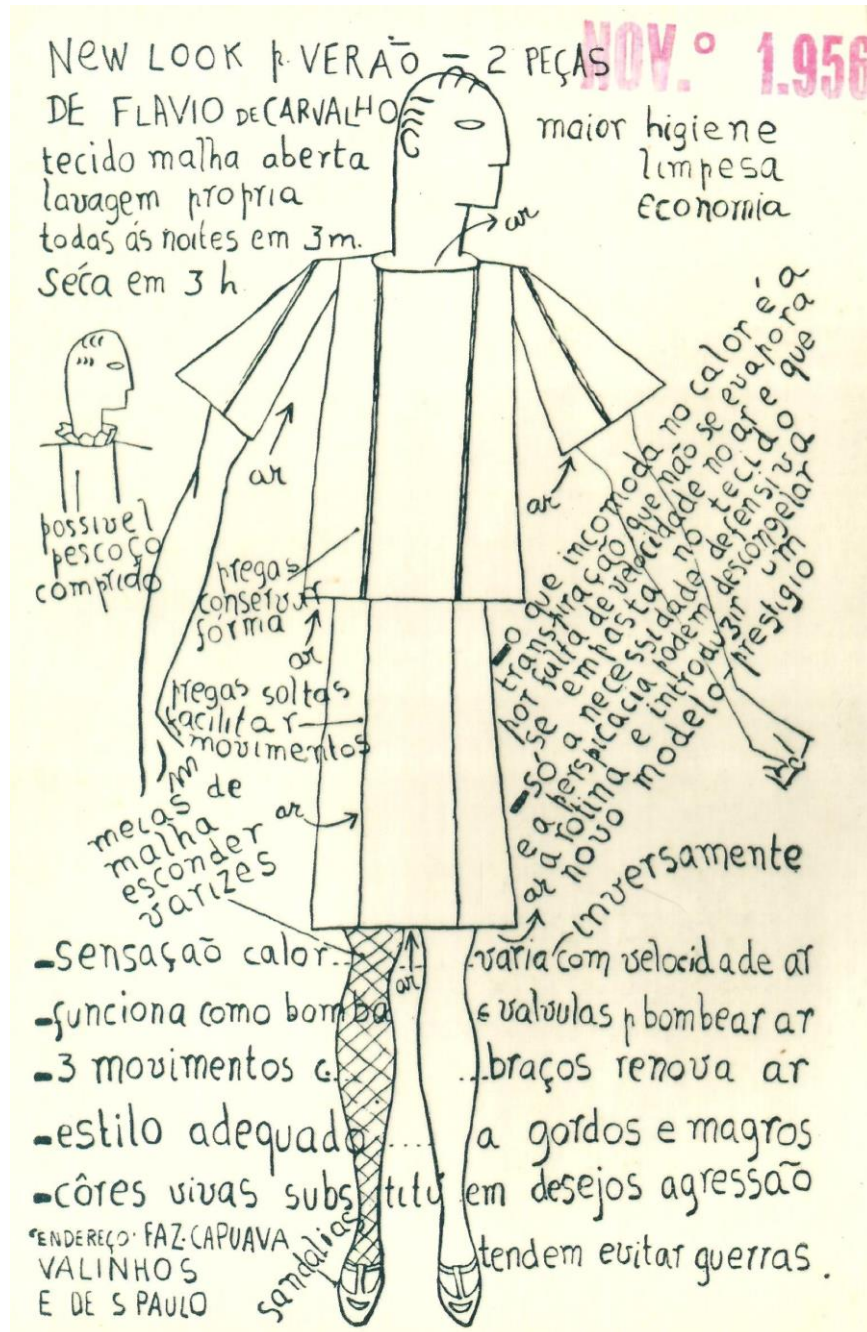


Figura 17. Croqui New look. CARVALHO, Flavio. 1956.

A palavra “saia” é homônima à forma do verbo “sair”, quando flexionado na primeira e na terceira pessoa do singular do presente do subjuntivo e na terceira do imperativo afirmativo. Saia quem? Eu, ele ou ela! É um verbo transitivo que exprime a ação de passar de uma paragem à outra, característica intrínseca da temporalidade

em trânsito. Essa marca distintiva, por si mesma, tem a força do valor semântico do *New look* do artista Flavio.

Logo, esse encontro fortuito da palavra saia, entre a roupa e o sujeito, possibilita toda uma nova sensibilização do convocado em relação à percepção do circundante.

1.6 A história do pé

Gaston Bachelard, em seu texto *Introdução à dinâmica da paisagem*, afirma que o homem, em seus grandes signos, possui um valor cósmico (BACHELARD, 1994, p. 70). Para ele, todo grande valor estético do corpo humano pode colocar sua marca sobre o universo. Assim como nos diz Michel Foucault, que tudo o que concerne ao corpo – desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme – pode fazer desabrochar, ou melhor, tornar visível as utopias seladas desse corpo, como se esses elementos permitissem o contato com o universo desconhecido de si e do outro ou até mesmo despertassem uma linguagem enigmática capaz de evocar alguma vivência.

Em 1940, um fato ocorrido na vida de Flavio de Carvalho aponta para essa visibilidade por meio de um elemento estético acoplado ao corpo do artista, a saber:

Flavio estava no meio da Rua Barão de Itapetininga, procurando o número de um prédio, quando a roda de um ônibus passou em cima de seu pé direito, esmagando-o. Teve de ficar em absoluto repouso. Morava então numa casa na rua D. José de Barros [...], nos fundos, a fábrica de persianas de alumínio, cujo único operário era um carpinteiro japonês. Para proteger o pé imobilizado, o japonês fez um “sapato”, ou seja, uma caixa de pinho toda facetada, que o paciente fechava atando vistosa fita azul. Apesar dos tratamentos, o pé não melhorava. Veio um cirurgião renomado, que quis operar fazendo uma incisão em nervo da virilha. Veio uma rezadeira [...]. Veio por fim, com o pintor Lasar Segall, um médico judeu fugitivo da Alemanha nazista que examinou detidamente e receitou: “O único remédio é andar”. Flavio, aos poucos, foi dando alguns passos. Logo, medindo o pé com um paquímetro, anunciava, animado, que estava desinflamando à velocidade de 0,56 milímetro por dia. Pouco depois já caminhava pelo centro da cidade, de muletas. E aos amigos e conhecidos, que queriam saber o que havia acontecido, ele entregava uma papeleta impressa, onde tudo era contado com os mínimos detalhes, sob o título “Histórico do pé” (SANGIRARDI apud BAITELLO, 1992, p. 31).

O ato de revestir seu pé com um adorno em formato de caixa e um *velcro*²⁰ azul, mimetizando um sapato, que, a princípio, foi desenvolvido especialmente para protegê-lo e deixá-lo imobilizado, afirma a significação ocidental do uso do sapato: o sapato, ao seu lado, indica que a pessoa não está em condições de andar, revela a morte. Essa caixa seria um índice de que algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício do nosso olhar, agora atento à dimensão literalmente privada, portanto, obscura e esvaziada do objeto.

Seu uso durante o período de repouso, mais do que uma proteção, é uma vocação de reminiscência à crítica do presente, ao ato de ter sido atropelado, enquanto sua configuração toda simetricamente nostálgica nos direciona a pensar que a caixa atua como um monumento para rememorar o ocorrido, quase um ataúde para compacificar o fato de que o pé do artista jaz ali. Ao mesmo tempo, evoca a função da caixa-preta de um avião, que guarda toda a memória de um acidente.

Quando o médico recomenda que Flavio retire a caixa-sapato que envolve o seu pé, o artista, como uma espécie de transcrição do que a “caixa-preta do avião” guardava, translada a memória do acidente, imprime algo como um panfleto e distribui para os amigos que perguntam sobre o ocorrido. Esse panfleto, cujo título era a “História do pé”, mapeia a forma de ver o acidente pela perspectiva do próprio acidentado, que torna seus afetos cartografáveis e os distribui para a sociedade.

Os traços espaciais e a cadência, associados neste estudo, são por si próprios portadores de um sentido. São estruturas de um foco enunciativo que engendram a subjetividade individual, assumindo no vestir um conjunto atualizável dos modos de visibilidade, com o intuito de alterar a aparência a partir de seus próprios corpos, dos adornos adicionados a eles e da atitude que integra a ambos pela gestualidade, de forma a produzir sentido e, assim, interagir com o outro.

Outro modo de ater-me à “História do pé” é entendê-la como a ritualização dos atos comuns da vida que passam a ser encarados como atos rituais artísticos, haja vista, por exemplo, na dança de Isadora Duncan (1877-1927) e Merce Cunningham (1919-2009), a incorporação em seu repertório de movimentos e situações comuns do dia a dia, como andar e trocar de roupa.

²⁰ É a marca de um conector que consiste em ganchos e voltas usados para interligar objetos.

Nas artes plásticas, esse processo de conglutinação de questões existenciais básicas com o trabalho artístico é quase automático, e, no que tange à poética de Flavio de Carvalho, torna-se cada vez mais inquietante e presente.

Reinaldo Laddaga relata que existe uma experiência sensorial específica – a estética – em que reside a promessa de um novo mundo da arte e uma nova vida para os indivíduos e as comunidades (LADDAGA, 2006, p. 22). É nesse enredo que Flavio de Carvalho aborda o componente estético enquanto elemento primordial no interior do agenciamento de multiplicidades funcionais, sociais, econômicas, de materiais e de meio ambiente que constitui o objeto-sujeito. Constrói novas imagens da cidade, que passam a fazer parte da própria paisagem urbana, povoadas por uma potência heterogênea, que não pode ser fragmentada e nem separada de suas conexões habituais.

Eis, portanto, que Flavio de Carvalho propõe por meio de suas *Experiências performáticas nº 2* e da obra *New look* caracterizar o vestir como determinante no processo de individuação, ao mesmo tempo em que as articulações de subjetividade, temporalidade e corporalidade se presentificam em sentido e competência poética do objeto-sujeito, a julgar pela “História do pé”. À sua maneira, o artista sugere uma nova cartografia para o corpo, coloca-se como autor do próprio texto da vida e convoca seu entorno para que também o faça.

Analogamente, Flavio de Carvalho marca o lugar do corpo no modernismo, evidenciando sua natureza pioneira já na primeira metade do século XX. Coloca o seu próprio corpo como meio e como potência da experiência estética.

2. ADORNOS: A EXPRESSÃO DA ALMA

O teatro antigo alcançou a Grécia, por volta dos séculos VI e VII, e conseqüentemente seu figurino rapidamente se consolidou (DEMARGNE apud BOUCHER, 2010, p. 91). Com o passar dos séculos, o traje de cena ou figurino se tornou um documento de estudo valiosíssimo, pois as linhas, formas, cores e significados presentes nos figurinos são o registro sobre aquele que os veste, dado que manifestam até mesmo formas internas de um personagem, além de o figurino ter contribuído para a renovação dos padrões de interpretação teatral. No teatro moderno, há a procura por uma aparente simplicidade, mas com imensa sutileza e força expressiva. Força esta que a tríade cenário, iluminação e figurino abarca com precisão.

Flavio de Carvalho, ao longo de sua trajetória, apresentou valores eminentemente revolucionários para o período em que viveu, com fervor, destemor e certa ironia em seus projetos, vindo a transitar nas áreas de direção teatral, assim como no desenvolvimento de cenários e figurinos.

Em 1932, o artista desenvolveu figurinos e o cenário para *O bailado do Deus morto*; em 1954, criou o figurino para o bailado *A cangaceira*, do Balé do IV Centenário; em 1956, cenários e figurinos para *Ritmos*, de Prokofiev, no Teatro Cultura Artística, em São Paulo; em 1965, cenários e figurinos para o bailado *Tempo* no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Produziu, ainda, cenografias para o Balé de Dorinha Costa, com Sinfonia de Camargo Guarnieri, em 1951, e em 1959 para a peça *Calígula*, de Camus, no Teatro Alumínio.

“A ideia fundamental da cenografia de Flavio era que o artista deve ‘representar’ muitíssimo menos do que outrora, porque hoje pode alcançar resultados surpreendentes graças aos excepcionais recursos da iluminação” (MIRANDA, 1983, p. 61). Digo que não se trata de representar menos, e sim de utilizar a tríade iluminação, cenário e figurino como elementos que potencializam a atuação dos atores, uma vez que estão imbuídos de códigos reconhecidos para o espectador, e fazem com que o mesmo tenha clareza ao assistir a peça. No entanto, alguns desses códigos não são traduzidos de imediato, precisam de um certo distanciamento para sua compreensão. São esses, os “significados latentes”, que chamam a minha atenção.

Desse modo, o presente capítulo analisa os “significados latentes” dos figurinos de *O bailado do Deus morto e de A cangaceira*. Busca-se constatar que tais figurinos ampliam o discurso de Flavio ao tratar a vestimenta como um elemento plástico autônomo. Além de evidenciar o vestir como determinante no processo de individuação na dimensão cênica da cidade, já abordado no capítulo anterior, somam-se ao vestuário questões inerentes ao sentido simbólico, tão presente em trajes de cena, mas, precisamente, em um nivelamento de gênero que está em trânsito.

2.1 Os adornos de cabeça

Todas as joias, todos os brincos, se encontram originados nas civilizações mais antigas, atrás da história, nos povos mais primitivos, mais selvagens. São indivíduos que acreditam muito na alma e que usavam os brincos, os brincos de orelha, os lábios perfurados, anéis nas orelhas e nos ouvidos, em todos os orifícios da cabeça, para impedir que a alma saísse do corpo.

Flavio de Carvalho (1967, p. 381)

Flavio de Carvalho imprime o pensamento de que é na cabeça o local de entrada e saída da habitação da alma do homem. Ao mesmo tempo, atualiza a forma de pensar sobre os adornos de cabeça incorporados ao sistema da Moda, que além de ornatos, diferenciadores de classe, gênero e protetores das intempéries, são válvulas salvaguardas da psique humana.

A fisiognomonía²¹ é um saber que propõe decifrar a linguagem do corpo, a alma de um indivíduo por meio de suas expressões. Esta arte se baseia na existência de um fundamento antropológico muito antigo e tem suas bases estabelecidas pela Antiguidade greco-romana. Depois, por meio das tradições da Idade Média ocidental e árabe, sistematizou pouco a pouco a ligação entre o exterior e o interior do ser humano, entre o que é percebido no sujeito como superficial e profundo, mostrado e oculto, visível e invisível, manifesto e latente. Através dela, o olhar é a “porta” ou a “janela do coração”; o rosto, o “espelho da alma”; o corpo, a “voz” ou a “pintura” das paixões.

²¹ Sobre a história da fisiognomonía, Jean-Jacques Courtine indica o livro *A history of magic e experimental science*, cuja referência é: THORNDIKE, L. **A History of Magic E Experimental Science**, 8 vols. Nova York: Columbia University Press, 1923-1958.

Levando-se em conta que, nessa perspectiva, a fisiognomonia está entre o reino da alma (caracteres, paixões, tendências, sentimentos, emoções, natureza psicológica etc.) e o domínio do corpo (sinais, traços, marcas, indícios, traços físicos), começo a formular a hipótese de que os adornos são do reino da alma, na medida em que atuam como estado latente de características psicológicas de cada personalidade, porém, materializadas no domínio do corpo.

Essa hipótese se apoia em um dos textos²² publicados pelo diário de São Paulo, em que Flavio nos traz o pensamento de que os povos primitivos acreditavam que a alma assumia a forma de um pássaro ou animal que, durante o sono, escapava pela cabeça, pela boca, pelo nariz – tal como ocorria nas dinastias egípcias, entre os gregos e os romanos, em que a alma seria um minúsculo manequim, com ou sem asas, do próprio homem.

²² Texto "Sonho e realidade – Alma e chapéu – As idades púberes andam sem chapéu – O homem do século XXII".

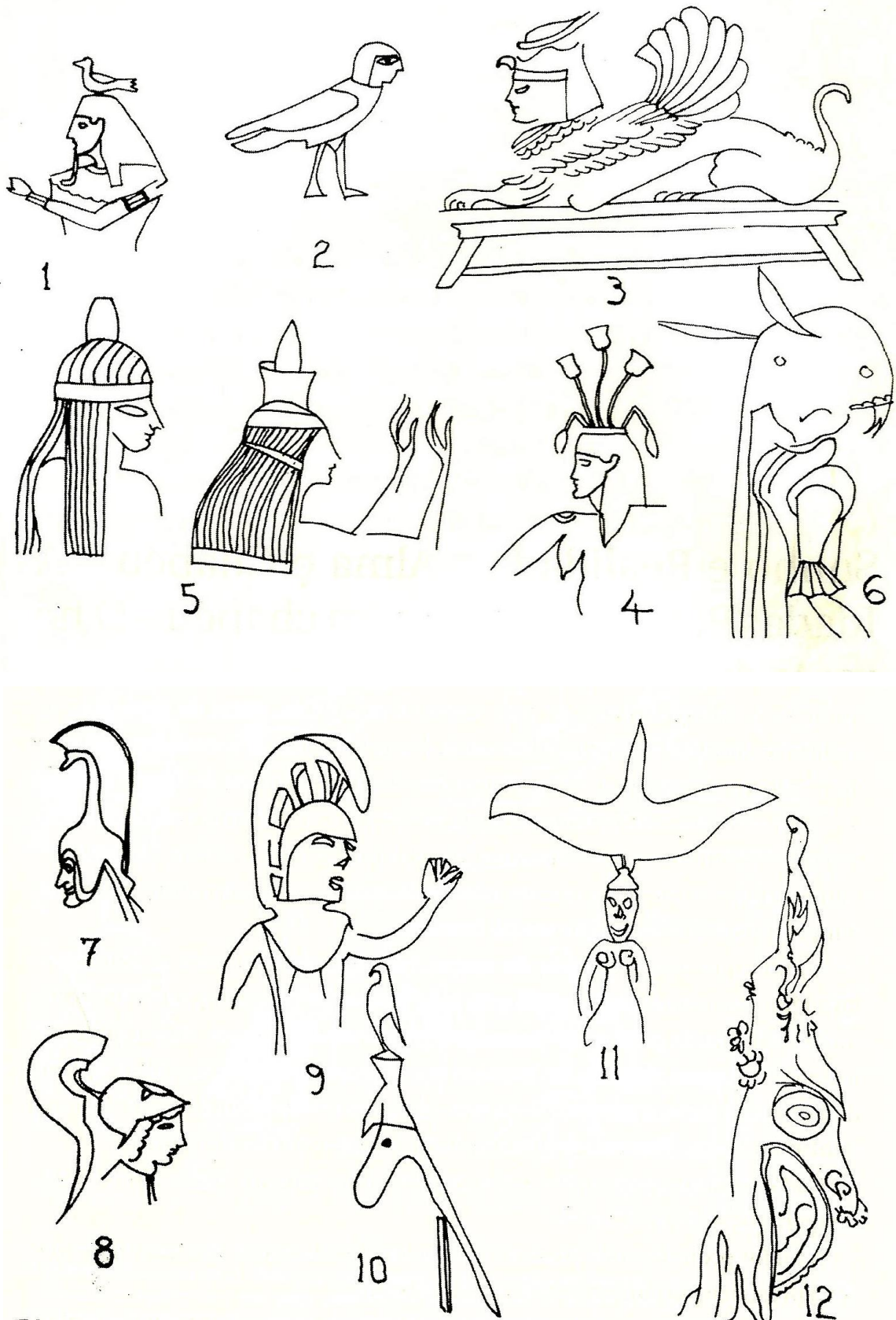


Figura 18. Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem". CARVALHO, Flavio. 1956.

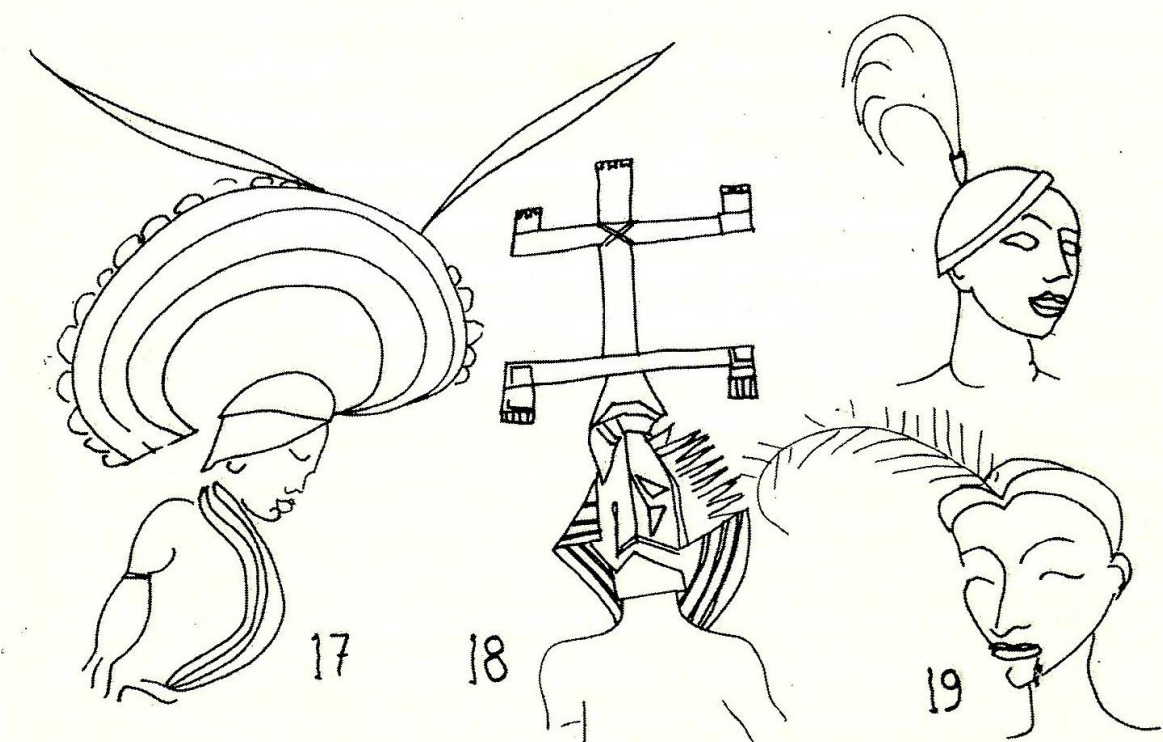
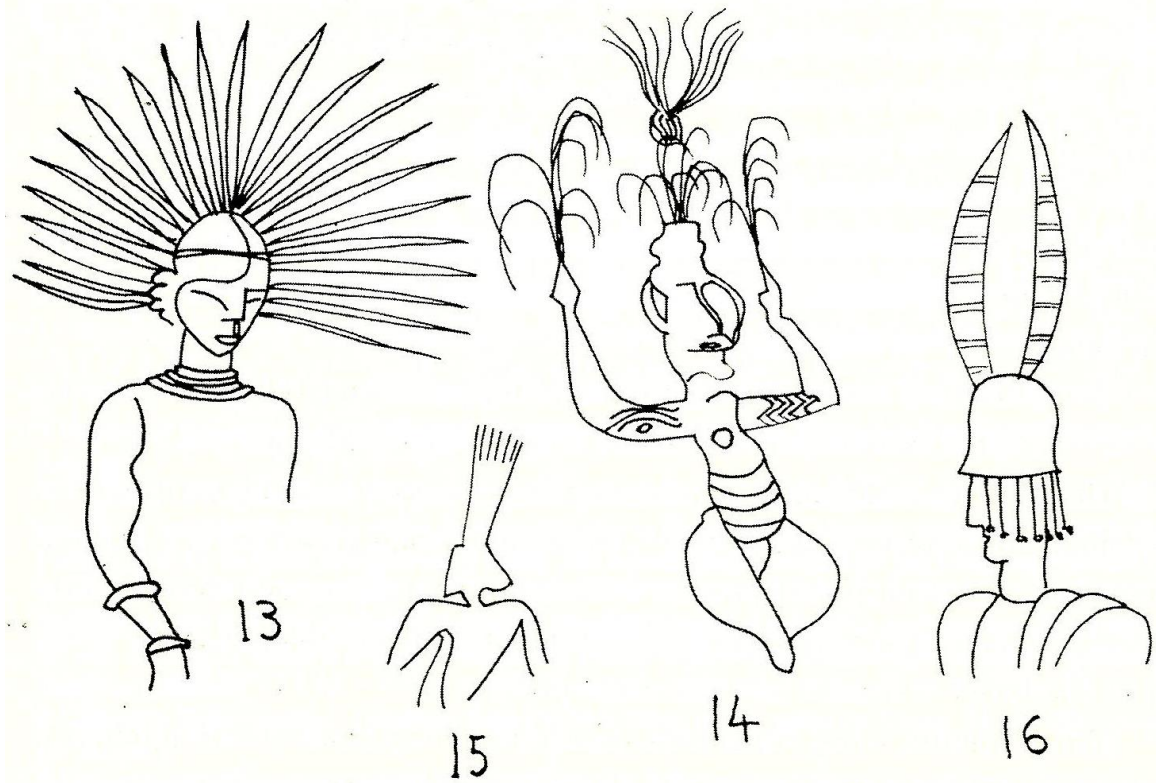


Figura 19. Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem". CARVALHO, Flavio. 1956.

Essa aproximação levou o artista a concluir que o homem usava sobre sua cabeça uma imagem da sua alma e esta imagem, para Flavio, tornou-se o Chapéu. Este, por sua vez, durante a história da indumentária, se desenvolveu de inúmeras e múltiplas formas em virtude da grande plasticidade de suas almas.

Essas formas são relatadas em diversos períodos históricos, por diferentes culturas. A propósito, em recente exposição no Centro Cultural la Moneda, no Chile, a curadoria delineou a exposição *Samurái, Armaduras de Japón* com frase “Dime qué tocado llevas y te diré quién eres”, que na tradução livre significa “diga-me que adorno de cabeça você usa que te direi quem és”. Ao que tudo indica, por meio de turbantes, gorros, capacetes, chapéus e máscaras, parece ser possível analisar a posição social, o pertencimento a um grupo étnico em particular, as viagens e as guerras enfrentadas não só pelos Samurais no Japão de 300 d.C., mas também por diversos grupos históricos.

2.2 O bailado do Deus morto

O Clube dos Artistas Modernos (CAM) – fundado no final de 1932, na cidade de São Paulo, por Flavio de Carvalho, Di Cavalcanti (1897-1976), Antonio Gomide (1895-1967) e Carlos Prado (1908-1992) – tinha como intuito (a) comercializar a produção dos artistas, (b) promover exposições, (c) funcionar como espaço aberto de manifestações culturais (recitais, palestras e debates), (d) além de confrontar a Sociedade Pró-Arte Moderna²³ (SPAM), opondo-se ao que eles denominavam ser o grupo de elite composto por “sócios doadores”.

Localizado na Rua Pedro Lessa, nº 2, nos baixos do viaduto Santa Ifigênia, o CAM promoveu poucas exposições, dentre as quais a da artista alemã Kaethe Kolwitz (1867-1945), as de cartazes russos e de trabalhos infantis e de psicopatas. Mesmo

²³ Oficialmente criada em janeiro de 1932, a SPAM era um agrupamento de artistas de diversas áreas; reunia muitas das figuras do primeiro modernismo e de setores da elite paulistana, com vistas a promover a arte em reuniões e festas e fazer a alta classe patrocinar a arte. Participaram das primeiras reuniões artistas como Anita Malfatti (1889-1964), Paulo Prado (1869-1943), Lasar Segall, Camargo Guarnieri (1907-1993), Hugo Adami (1899-1999), Mário de Andrade, Mina Klabin Warchavichik, Rossi Osir (1890-1959), Tarsila do Amaral (1886-1973), John Graz (1891-1980), Regina Graz (1897-1973), Vittorio Gobbis (1894-1968), Wasth Rodrigues (1891-1957), Olívia Guedes Penteado (1872-1934), Antonio Gomide (1895-1967), Sérgio Milliet (1898-1966), Menotti del Picchia (1892-1988), Paulo Mendes de Almeida (1905-1986), Jenny Klabin Segall (1901-1967), Alice Rossi, entre outros. Manteve suas atividades até 1934. ZANINI, 1983, p. 580.

em um curto espaço de tempo, a associação conquistou o seu propósito no que se refere à constituição de um espaço múltiplo para manifestações culturais, sobretudo engajadas em problemas sociais.

Flavio de Carvalho foi o eixo do CAM e a partir dos encontros profícuos da associação criou em 1933, apoiado especialmente por Oswaldo Sampaio (1912-1966), o Teatro da Experiência.

A palavra experiência, do latim *experientia*, foi igualmente empregada por Carvalho para intitular seu trabalho no espaço urbano que analisa a psicologia das multidões (*Experiência nº 2*), já analisada no capítulo anterior. Em *EX + PERI + ENTIA*, temos que: o prefixo “ex” significa *fora*, “peri” tem origem em *perímetro, limite*, e “entia” referindo-se à ação de *conhecer*. Esse era o espírito do Teatro da Experiência, um laboratório de diálogo, conhecimento, pesquisas e principalmente experimentos para o universo da dramaturgia.

Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das ideias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... E muitas coisas que no momento me escapam (CARVALHO, 1973, p. 102).

O bailado do Deus morto, peça escrita e codirigida por Flavio de Carvalho, foi um dos trabalhos que frutificou nesse “laboratório”, pois, segundo o próprio artista, faltavam autores e a data de inauguração do teatro para o grande público se aproximava.

Uma peça cantada, falada e dançada, cujo enredo era em torno das emoções dos homens para com o seu Deus. Era uma obra experimental que procurava novos moldes de expressão. Sua força se afirmava pela ação cênica e não pelo texto dramático. Os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas. O efeito cênico era um movimento de luzes sobre o pano branco da camisola, o alumínio das máscaras e a coluna que ficava no centro da metade direita do palco. O fundo preenchido por um pano preto velava esse cenário e ampliava a projeção. Durante

três sessões, um público diverso ocupou duas vezes mais a capacidade de 275 lugares do teatro, havendo pessoas alocadas até na estreita escada do Clube dos Artistas Modernos.

Após uma intervenção da polícia (na pessoa do delegado Costa Neto e de cinco guardas-civis) e antes de ser iniciada a 4ª apresentação, foi entregue uma intimação a Flavio de Carvalho, alertando-o para não prosseguir com a peça, que não tinha o visto da censura. Era o fim do Teatro da Experiência que culminou também com o término das atividades do CAM.

Em *O bailado do Deus morto*, 10 personagens compunham a produção, quase todos negros, sem traquejo prévio com o universo do teatro – denominador este que possibilitou buscar novos moldes de atuação. O figurino, conforme citado, era constituído por máscaras geométricas de alumínio e por camisolas brancas, que uniformizavam os personagens que celebravam a morte de Deus, sugerindo que enquanto houver mito o homem não passará de um ser semelhante ao outro, desprovido de sua identidade.



Figura 20. Figurino para a peça *O bailado do Deus morto*. CARVALHO, Flavio. 1933.

Todos os envolvidos na peça mostraram seus interesses e seus laços políticos e estéticos na batalha que se seguiu às apresentações de 1933, com defesas

acirradas de posições favoráveis e contrárias à peça. Mas o fato é que a peça *O bailado do Deus morto* traz o reverbero do Teatro de Vanguarda iniciado na Europa, e assim como no outro continente, a reação do novo gerou estranheza no Brasil.

2.2.1 O Teatro de Vanguarda no Brasil

O Bailado não pode ser visto (nem se propõe) como teatro acabado, é um ponto de partida, integração de novos temas e novas formas: uma proposta para disparar outras, dentro da história do teatro moderno brasileiro.

Willian Golino (2002, p. 94)

A peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, estreou em Paris no dia 9 de dezembro de 1896. Causou um enorme reboliço na história do teatro porque o grande público não reconhecia o que até então havia sido apresentado como ordem estabelecida da dramaturgia. Essa data entrou para a história da estreia do movimento do Teatro de Vanguarda. Mas é preciso reconhecer que, para tal ação, houve autores como Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), Heinrich von Kleist (1777-1811) e Georg Buchner (1813-1837) (BORNHEIM, 1975, p. 40) com ideias precursoras que contribuíram para esse movimento, pois as ações de mudança não ocorrem na história de forma instantânea e sim como resultados.

Por Teatro de Vanguarda entende-se um protesto contra as convenções, pela não aceitação da máquina do mundo tal como foi construída pelo homem e tal como ela constrói o homem. Essa fundamentação se dá no tratamento das personagens, da construção cênica, das relações de espaço-tempo, da reversibilidade ou respeito a categorias como o trágico e o cômico, por um enredo que constrói um mundo próprio, que inclui o social e se desvincula da realidade objetiva, ao mesmo tempo em que preserva a particularidade de cada autor (BORNHEIM, 1975, p. 41).

O Teatro de Vanguarda encontra a sua gênese no movimento Romântico, e mesmo no Pré-Romantismo, no *Sturm und Drang*²⁴, já se observava a presença de jovens poetas dispostos a destruir a tirania e a rigidez das convenções. Surge então a ideia do homem força, do homem que é a sua própria medida, insubmisso a qualquer forma de imposição e disposto a construir um novo mundo.

²⁴ Movimento literário alemão do final do século XVIII que exaltava a natureza, a individualidade humana e tentava derrubar o culto ao racionalismo.

Assim, no Brasil, Flavio de Carvalho, com o *Teatro da Experiência*, amplia e aprofunda o movimento maior de modernização da dramaturgia local, que, neste período inicial, conta com a participação de Álvaro Moreira (1888-1964), Eugênia Brandão (1898-1948), Renato Vianna (1894-1953), Ronald de Carvalho (1893-1935), Villa-Lobos (1887-1959), Joracy Camargo (1898-1973), Brasil Gerson, Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954).

O bailado do Deus morto estreou no aniversário da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1933, e pertence a um conjunto maior de integração entre arte e vida. Participa de uma discussão acumulada, desde o início das vanguardas históricas, de crítica contra o mito, geralmente violenta como uma guerra – afinal, vive-se entre as duas guerras mundiais e a realidade de lutas de classes é totalmente visível e explicitamente integrada à produção artística. Essa inserção se amplia com a crítica contra o ritual, contra o teatro religioso das procissões, dos cultos e do mundo em que se inserem, pois a crítica a um objeto não é redutível a ele, mas amplia-se por todo o universo tocado por ele. É uma crítica também ao teatro de fundamentação religiosa. Está inserido no contexto da intervenção do Estado revolucionário de 30, na economia, na política e na cultura do surto da arquitetura moderna e da defesa de ideias políticas revolucionárias.

Aliás, o pós-guerra provocou uma transformação em vários níveis: intensificou-se a industrialização da economia; novas camadas urbanas se incorporaram à luta social e política; a legitimidade do sistema político, dominado pelo grupo agrário exportador, foi colocada em questão e uma mutação ideológica se operou entre as elites intelectuais. Em 1922, especificamente, eclodiram quatro importantes acontecimentos que, de forma embrionária e simbólica, vieram a se tornar vetores determinantes para a transformação da sociedade brasileira entre as duas guerras mundiais. O primeiro diz respeito à Semana de Arte Moderna, já explicado em capítulo anterior, que desencadeou a revolução estética. O segundo foi nova etapa da organização política da classe operária que ganhou preponderância, no mês de março daquele ano, com a fundação do partido Comunista Brasileiro. O terceiro corresponde à criação do Centro D. Vital, ligado à revista *A ordem*, de orientação católica, que renunciava a renovação espiritual; e, finalmente, a primeira etapa da revolução política tenentista, que em julho de 1922 irrompeu com a rebelião na Fortaleza de Copacabana. Os três elementos que formavam até então o trio no qual se apoiava o sistema político da Primeira República (a grande propriedade cafeeira e de criação, a

economia primário-exportadora e o controle do poder político pela oligarquia rural), juntamente com as transformações que ocorreram a partir de 1920, alteraram as bases do plano estrutural e ideológico. Como observa Ferreira Lima, “a intensa industrialização ocorrida no primeiro pós-guerra não teve apenas repercussões materialistas, porém também ideológicas”. O processo revolucionário dos anos 20 será eficaz com o triunfo da Revolução de 1930 (TRINDADE, 1979, p. 26-30).

O grande legado é a mutação ideológica que tem suas raízes no despertar nacionalista, na revolução estética e na renovação espiritual. E é nesse contexto que *O bailado do Deus morto* fora concebido. Flavio de Carvalho, aliás, em 1932, ano de criação da CAM, participa da Revolução Constitucionalista como capitão-engenheiro.

2.2.2 As máscaras

As máscaras são o elemento central do figurino d'*O bailado do Deus morto*. Dentro da categoria dos adornos de cabeça, Flavio de Carvalho identifica o elemento máscara como um adorno importantíssimo da indumentária que funciona como um alicerce da psique humana.

A máscara tem uma significação psicológica muito mais forte do que se costuma pensar. O traço característico mais importante da máscara é a imobilidade da expressão, e esse traço característico visa à eternização de expressões convenientes ao mundo; é naturalmente um processo de que o homem-ator (,), enfrentando o mundo, lança mão para poder se repousar do efeito de anestesia provocado pela imobilidade (.) Ele precisa (se) mexer, mudar de expressão rapidamente, executar profusões de caretas, dar largas ao demoníaco e ao chistoso que (estão) dentro de si, ser irreverente como a criança e inocente como o selvagem. Só a máscara pode ajudá-lo, só a máscara pode funcionar como um ponto de segurança eficiente, pode ocultar suas inferioridades. Só atrás de uma máscara é que a energia integral do homem tem possibilidades de desabrochar: protegido, como é, por uma expressão standard, a ação do homem demoníaco e técnico atrás da máscara não sofre nenhuma coação do mundo em redor, e ele pode assim rir e chorar e cantar e fazer caretas ao mundo. A máscara funciona como uma fortaleza (CARVALHO, 1953, p. 68).

A máscara é um elemento recorrente no teatro e se confunde com a sua própria história. O uso da máscara como elemento cênico surgiu no teatro grego, por volta do século V a.C. O símbolo do teatro é uma alusão aos dois principais gêneros da época:

a tragédia e a comédia. A primeira tratava de temas referentes à natureza humana, bem como o controle dos deuses sobre o destino dos homens, enquanto a segunda funcionava como um instrumento de crítica à política e à sociedade atenienses. Durante um espetáculo, os atores trocavam de máscara inúmeras vezes, sendo que cada uma delas representava uma emoção ou um estado do personagem. No Japão do século XIV, nasceu o teatro Nô, que também utilizou a máscara como parte da indumentária. Um dos objetivos era não revelar para a plateia as características individuais dos atores. Como as mulheres eram proibidas de atuar, as máscaras femininas eram usadas pelos homens.

Ocultar a real expressão de quem as porta é um ponto recorrente no uso das máscaras. As máscaras de face completa, por exemplo, foram usadas por comandantes japoneses vitoriosos em 1710 para esconder sua expressão durante apresentações cerimoniais, nas quais eram exibidas as cabeças cortadas dos inimigos²⁵.

²⁵ Todas as explicações sobre as máscaras japonesas foram extraídas da exposição *Armaduras de Japón Samurái*, realizada no Centro Cultural la Moneda, em Santiago, de 14 de outubro a 7 de fevereiro de 2016.



Figura 21. **Máscara Sōmem**. Período Edo temprano, 1710.

Aparentar ser outra pessoa e assumir uma nova identidade amplia a função desta peça. As máscaras de face completa, Sōmen, século XVII, eram usadas por guerreiros que se destacavam por sua notável expressividade. Elas são desenhadas para aparentar ser uma pessoa mais velha. Assim como a máscara cor da pele, do Japão do século XVIII, era esmaltada com tom rosado para reproduzir o tom de pele dos europeus.



Figura 22. **Máscara Sōmem.** Período Edo temprano, Século XVII.

Assumir uma nova identidade nem sempre é com o intuito de se esconder, por isso, as máscaras podem ser analisadas como um instrumento que provoca impressão, no sentido de serem extremamente imponentes. De maneira análoga, destacam-se as máscaras do Japão do século XVIII, que fazem parte da armadura tipo Yokohagidó e revelam como a cor e o desenho intimidam e podem ajudar um guerreiro a se destacar no campo de batalha.



Figura 23. **Máscara Sōmem.** Período Edo temprano, Século XVII.

De outra parte, também podem recorrer a representações de animais, a exemplo das máscaras equestres, que “transformam” o cavalo em uma criatura de poderes místicos. Com abertura apenas para os olhos do animal, a peça traz caricaturas de um dragão. Apareceram pela primeira vez no século XVII e foram utilizadas principalmente nos desfiles militares.



Figura 24. **Máscara equestre Bamem.** Período Edo tardío, século XIX.

As máscaras podem atuar também enquanto instrumentos de proteção, como se pode observar nas peças japonesas Menpō (oriundas do período Edo Temprano, século XVIII), que protegem a boca contra ataques de flechas e lanças.



Figura 25. **Máscaras Menpō.** Período Edo Temprano, século XVIII.

A proteção no sentido simbólico é extremamente recorrente na historiografia das máscaras. Elas tanto protegem quanto abarcam o sentido de iluminação, trazendo à cabeça um símbolo que irá guiar os bons pensamentos e impedir os maus. Muitos símbolos que se encontram nas armaduras dos samurais foram inspirados em religiões e filosofias que influenciaram o Japão através dos séculos. O budismo, que

se originou na Índia e depois introduzido no Japão, era adotado pela grande maioria dos samurais. A seguir, ele se encontra representado sob a forma de um ornamento frontal pela entidade budista Fudo Myoo, o protetor dos guerreiros.



Figura 26. **Máscara Menpō**. Período Momoyama, final do século XVI.

Já a presença da máscara na obra “Noire et Blanche”, de Man Ray (1890-1976), alude à perda da identidade, “devolve o corpo ao universo da indistinção, do anônimo” (MOLINA, 1994, p. 44).



Figura 27. **Noire et Blanche**. RAY, Man. 1926.

Em *O bailado do Deus morto*, as máscaras caem com a última queda do pano de boca e marca a morte de Deus que está numa história de afirmação das identidades humanas – efeito que, igualmente, indica o desmascaramento da sociedade. Uma sociedade que precisava compreender e aceitar a realidade brasileira, ao mesmo tempo em que carecia de criar uma unidade nacional que muitos percebiam faltar no país. Embora Plínio Salgado (1895-1975), fundador e chefe da Ação Integralista Brasileira (AIB), se interessasse pelo materialismo histórico, pela tradição do povo brasileiro, seus valores e sua história, ele também se esforçava para unir o catolicismo ao Integralismo. Para ele, Deus e a família eram conceitos centrais para fundamentar o Estado.

O Integralismo proclama que não há direito algum que se sobreponha aos direitos da Nação, limitados estes pelos princípios do Direito Natural baseados em Deus, pois assim esta garantirá eficientemente os direitos dos indivíduos, dos grupos de indivíduos, dos municípios, das províncias, dirimindo contendas, harmonizando interesses (SALGADO, 1933, p. 33).

A postura adotada por Flavio de Carvalho se afasta desta compreensão de Plínio Salgado. A propósito, tal perspectiva já foi abordada neste estudo²⁶, quando o artista apresentou o projeto “A cidade do homem nu”, uma metrópole para o homem do futuro, na qual não haverá Deus, nem propriedade, nem matrimônio.

Outro ponto de análise é a evocação do estilo afro-brasileiro, na medida em que *O bailado* resgata as contribuições africanas e se volta para o cunho lendário e mítico do homem moderno.

Quando os baianos dançam, por exemplo, com suas máscaras, eles se deparam com o modo específico de reelaboração, no Brasil, de convenções estilísticas africanas ligadas à representação naturalista. As máscaras africanas, esculpidas em madeira, sobressaem-se em três formas principais: as que são apostas ao rosto, as que são pousadas no topo da cabeça e as máscaras-elmos – estas recebem a cabeça do portador através da abertura da base e são muitas vezes do tipo “Janus”. Nas máscaras africanas do tipo “Gueledé”, os olhos são representados como um segmento de esfera, sendo a pálpebra superior, via de regra, horizontal e a inferior formando um segmento de círculo, que se aproxima não raras vezes a um triângulo. Os exemplares baianos apresentam precisamente a solução plástica inversa: neles são as pálpebras inferiores que tendem à horizontalidade, ao passo que as superiores são segmentos de círculo tendente ao triângulo (ZANINI, 1983, p. 1015).

A forma das máscaras do artista Flavio na peça *O bailado do Deus morto* são apostas ao rosto, mas, no que se refere ao seu sentido simbólico, se aproximam das máscaras de Gueledé.

²⁶ Cf. p. 40 desta pesquisa.

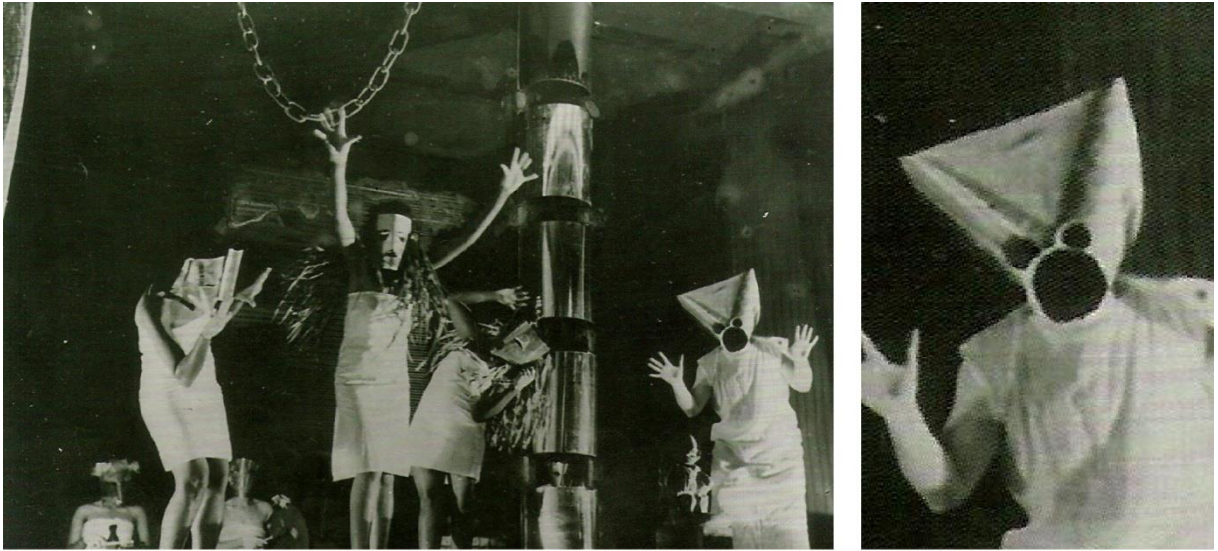


Figura 28. Fotografia da peça *O bailado do Deus morto*. CARVALHO, Flavio. 1933.

Gueledé é uma sociedade secreta feminina cuja finalidade maior é o culto às feiticeiras. Nesse culto, faz-se uma crítica à sociedade e nele só dançam homens vestidos de mulher. Trata-se de uma agremiação aberta a todos aqueles que procurem proteger-se da cólera das feiticeiras. Estas são consideradas as mães ancestrais Lyami Agba (seres terríveis, sempre prontos para atacar os mortais). São, porém, as detentoras da fertilidade dos campos e da fecundidade das mulheres, visto que controlam o fluxo menstrual dessas e a germinação das sementes. Essa ambiguidade que envolve o caráter e as funções das mães ancestrais vincula-se ao fato de que se trata de seres primordiais, arcaicos. Seres que reportam a um universo sem fronteiras nem limites definidos, onde o que conta é a totalidade e não a diferença. Conjugam em si mesmas, portanto, todos os opostos: masculino e feminino, feitiçaria e antifeitiçaria, bem e mal, além de corresponderem também a seres andróginos (ZANINI, 1983, p. 1016).

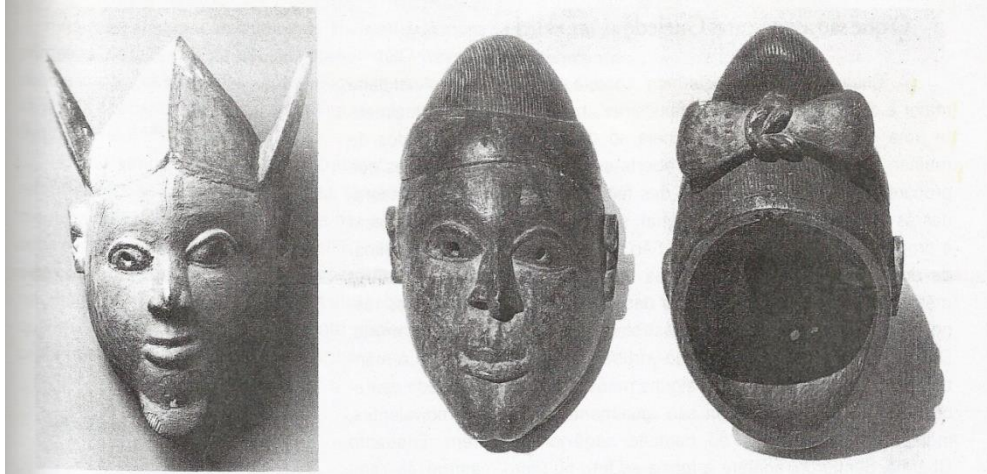


Figura 29. Máscaras Gueledé.

Retomo o conceito de fisiognomonia iniciado neste capítulo para construir um caminho em que as máscaras d’*O bailado do Deus morto* se relacionam às máscaras de Gueledé.

A fisiognomonia não tem por objetivo único a constituição de um saber. Contudo, Cureau de la Chambre (1594-1669) intenciona oferecer por meio dela, e a cada pessoa, um guia de conduta na vida civil, pois, para ele, conhecer todos os caminhos para penetrar a alma equivale a ter um condutor para saber como agir, se defender, evitar falhas e riscos:

É o guia mais seguro que se possa encontrar para conduzir-se na vida civil, e quem quiser servir-se dele poderá evitar mil faltas mil perigos nos quais corre o risco de cair a todo momento [...]. Dificilmente existe uma ação na vida na qual esta arte não seja necessária: a instrução e educação das crianças, a escolha dos servidores, dos amigos, das companhias, nada disto se pode fazer bem sem ele. O guia mostra a ocasião e os momentos favoráveis em que se deve agir, em que se deve falar: ele ensina a maneira como se deve fazê-lo e, se for preciso inspirar uma paixão, um conselho ou um desígnio, ele conhece todos os caminhos que podem fazê-los penetrar na alma. Enfim, se a pessoa deve seguir o conselho do sábio que se defende de conversar com um homem raivoso e invejoso, e de encontrar-se na companhia dos maus, quem pode salvar-nos desses maus encontros senão a Arte de que falamos? (CUREAU apud COURTINE, 2012, p. 404).

Logo, compreender a fisiognomonia como portadora de uma história do olhar sobre o corpo é propor decifrar a linguagem da alma “estampada no exterior”. Ou seja, os olhares que a fisiognomonia lança sobre o corpo constroem uma imagem, uma memória e implicam usos do corpo.

Hans Belting reforça este pensamento de que o corpo é o lugar vital das imagens e recorre a estudos diversos, como o de rituais funerários, para elucidar que o meio fotográfico é uma dessas operações onde ocorre a reencarnação do ausente e se reitera a estranha materialidade do meio, reminescente do corpo, lugar que, não obstante os atuais meios tecnológicos de armazenamento, retém de maneira anacrônica a memória das imagens. Esse lugar da memória, em que se constata o uso primitivo da máscara, é o meio através do qual o defunto, por exemplo, prolonga a sua presença viva no seio da comunidade. E assim, nesse momento, ela deixa de ser ausente e se torna, de certa maneira, viva, presente (BELTING, 2005, p. 70).

Neste sentido, a fisiognomonia, que é a história do olhar sobre o corpo, produz uma imagem, que n' *O bailado do Deus morto* é a máscara que encena uma narração a respeito de seu significado.

A máscara dos personagens d' *O bailado* compendia belamente a simultaneidade, como também a oposição entre ausência e presença que tanto tem caracterizado a maioria das imagens em uso humano. A máscara de Flavio expõe uma face, a face do bem, como as mães ancestrais Lyami, detentoras da fertilidade, da fecundidade e do progresso (nesse caso, o progresso da nação brasileira). Ela expõe uma face permanente que não é tocável, ao mesmo tempo em que esconde uma outra face, a face evocatória de seres terríveis, sempre em cólera e prontos para atacar os mortais. Ela conjuga em si mesma os opostos, o feminino e o masculino, o bem e o mal. Em *O bailado do Deus morto*, no momento em que o Deus é apresentado como morto no fim do segundo ato, as máscaras caem em cena. Nesse instante, o avesso do ser humano é apresentado em suas vísceras, sem medo e sem pudor, posto que Flavio relaciona o medo ao aparecimento de Deus (ou chefe ditador). No roteiro da peça está descrito que o personagem, com voz sombria e triste, grita: a psicanálise matou o Deus!

Em vista disso, pode-se dizer que a própria teoria da psique humana é o que destrói os mitos. E também é ela que neste estudo, por meio da fisiognomonia, salvaguarda a memória desse corpo por meio das máscaras. A máscara que enquanto usada é a segurança do indivíduo, o equilíbrio da psique. Quando retirada, é a memória.

2.3 A cangaceira

A representatividade do artista Flavio de Carvalho na história da arte brasileira e na História do teatro brasileiro, durante alguns anos, caminhou a passos lentos, e quando se perde a memória, sua obra fica em eminente perigo de se desintegrar. Esse fato foi comprovado por uma pesquisa realizada em 2013, pela equipe do Museu da Cidade, responsável pelo acervo Municipal da cidade de São Paulo. Ao longo desse processo, depósitos do Theatro Municipal, salas da Biblioteca Mário de Andrade e alguns fundos de gaveta do Arquivo Histórico revelaram obras que, até então, tinham sido dadas como perdidas – entre elas, 14 figurinos desenvolvidos para o balé *A cangaceira*.

O balé *A cangaceira* teve composição de Camargo Guarnieri e coreografia do húngaro Aurel Millos, sendo a peça criada para o Balé do IV Centenário em comemoração aos 400 anos de São Paulo, em 1954. Os personagens desenvolvidos por Flavio para serem vividos pelos bailarinos se tornaram inesquecíveis com passar do tempo – “são personagens alegóricos, que habitam a cidade ou o campo, e seres mitológicos que habitam no imaginário de cada um” (CANTON, 2004, p. 9). Os desenhos encontrados pertencem, hoje, ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo.



Figura 30. Ilustração do cenário da peça *A cangaceira*. CARVALHO, Flavio. 1953.

“O traje de um personagem brechtiano não é um traje literal. É uma linguagem que a roupa fala com o homem, as memórias, as misérias, as lutas que caíram sobre ele” (BARTHES apud VIANA)²⁷. Assim, o figurino compõe a competência para cada personagem. Em “A burguesa”, Flavio cria mangas bufantes, cintura marcada, quadris acolchoados estilo *New look*²⁸ e saia longa.

²⁷ Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/04/01/para-vestir-a-alma-do-ator/>>. Acesso em: 8 out. 2015.

²⁸ Cf. p. 47 desta pesquisa.



Figura 31. A burguesa. CARVALHO, Flávio. 1953.

A mulher elegante dos anos 1950, período em que a peça foi criada, usava uma silhueta lápis, luvas, batom, maquiagem nos olhos e brincos de pérola. A personagem do “mundo bem apanhado da burguesa” (CANTON, 2004, p. 14), por sua vez, rememora os elementos da silhueta feminina usada entre 1895 e 1904, em que o visual era o ideal da ampulheta: o espartilho impõe ao busto uma linha sinuosa e arqueada; a saia, achatada na cintura, desabrocha em corola no chão; as golas mantêm ereta a cabeça, sobre a qual os chapéus se tornam cada vez mais volumosos e mangas *gigot*²⁹ formam, na parte de cima do braço, um bufante sustentado por telas engomadas ou armações metálicas. A personagem da comédia musical “Gaiety Girl”, de 1895, produzida por George Edwardes, é a personificação da mulher desta época, trazendo em seu figurino elementos semelhantes aos criados por Flavio para “A burguesa”.

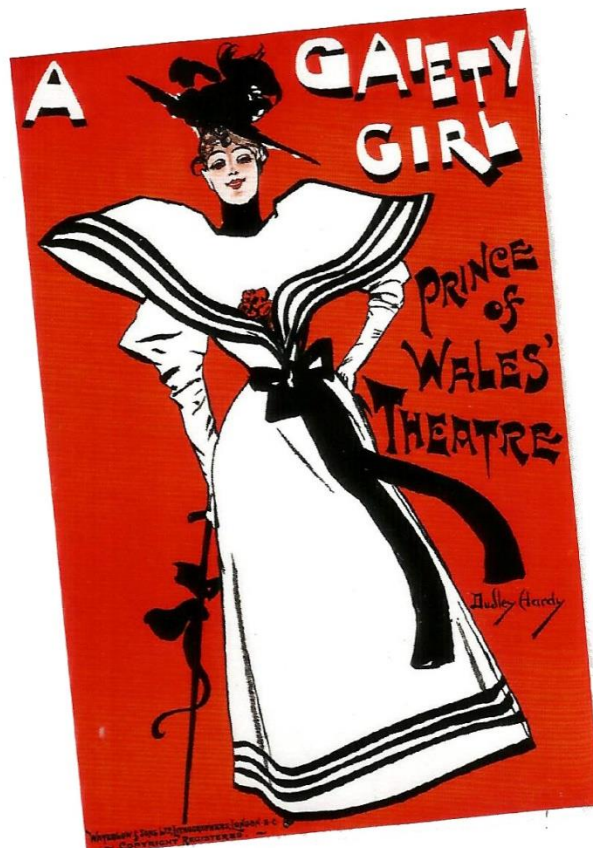


Figura 32. **Gaiety Girl**. 1895.

²⁹ Mangas usadas de 1828 a 1837, sendo que esse tipo voltou à moda entre 1893 e 1899 (BOUCHER, 2010, p. 466).

Na personagem “A professora”, a fração $7/6$ aplicada sobre uma camisa cor pérola é um pleonasmo de sua competência, ao indicar que ela detém, costurado em sua roupa, o saber dos números. A professora não parece ter um visual conservador. Mesmo de cabelos grisalhos, a personagem usa óculos escuros (elemento que, no croqui, indica irreverência) e mangas bufantes, peça que enunciava a mulher ativa e jovem dos anos 1890 e 1900. Como bem diz a escritora sobre o caráter de quem porta este tipo de peça: “Seria emocionante usar um vestido com mangas bufantes... Eu preferia parecer ridícula, se é essa a aparência de todos os outros, a ser a única sem graça e sensata” (MONTGOMERY apud STEVENSON, 2010, p. 70).



Figura 33. **A professora**. CARVALHO, Flavio. 1953.

Em todo caso, a constatação desses figurinos amplia o discurso do artista Flavio, ao tratar, no vestuário, questões inerentes ao sentido simbólico, como bem descreve o engenheiro civil André Carneiro Leão:

A deformação do próprio corpo, a pintura e o adorno com objetos ou partes de animais leva-nos a acreditar que, originariamente, o vestuário tinha mais um sentido mágico ou místico do que propriamente utilitário. Uma função de defesa contra as influências maléficas, uma busca de identificação do homem com animais e seres poderosos e superiores que lhes emprestariam suas características específicas. Acreditavam os primitivos que os grandes inimigos do corpo eram os maus espíritos, que ficavam de tocaia, aguardando a hora de lhes penetrarem pela boca, pelos ouvidos, pelo nariz, pelos olhos, pelo cabelo, pelo sexo. Para proteger essas partes vulneráveis, atravessavam eles penas no nariz e lábios, usavam brincos, colares e pulseiras ornados com pedras, ossos, unhas e dentes de animais, raspavam ou besuntavam os cabelos. Gilberto Freyre (Casa Grande & Senzala) refere-se ao fato de índios brasileiros pintarem-se de vermelho de urucu em ocasiões diversas – cerimônias fúnebres, em doença ou visita, na época da menstruação das mulheres – como medida de profilaxia contra os maus espíritos³⁰.

Nos três figurinos propostos para o ser mitológico, o simbólico é exaltado. Cabeças remetem a cavalo, boi e leão, ambos compõem com longos vestidos na cor laranja, com abertura frontal na cor preta, em formato de coração, e uma abertura em formato de folha que segue a altura do órgão genital frontal.



Figura 34. **Exposição Flavio de Carvalho: a experiência como obra.** OCA. 2014.

³⁰ Informação concedida por André Carneiro Leão, no Seminário de Tropicologia, em 1967, no Recife. VI reunião, Trajo e Trópico. A cópia das atas está no arquivo Wanda Svevo, p. 337.



Figura 35. O ser mitológico. CARVALHO, Flavio. 1953.

As mãos são alongadas, representadas por distendidas tiras de tecido. Como se essas mãos pudessem ligar o personagem a outra dimensão. São amplas como as cotoveleiras dos trajes das universidades no século XIV, em que os médicos usavam uma sobreveste com capuz preso à parte frontal da peça. As mangas se abrem na altura do cotovelo, dando visibilidade a outra manga, mais justa e fechada por botões. Na translação apresentada, enquanto o médico, revestido por estas vestes, examina o paciente, na obra “Anatomia”, ele busca entender os mistérios do homem. Enquanto na personagem “O ser Mitológico” são as vestes que abraçam os contornos do corpo, da alma, na metáfora de abrir a cabeça (como na obra, a seguir) é a amplitude dos membros (mãos e pés) que ergue e conecta o homem aos seus sonhos. Neste sentido, as mãos de tecido dos “Seres Mitológicos” são próteses de conexão com o universo das crenças e mitos.



Figura 36 (à esquerda). **Anatomia**. PÁVIA, Gui de. Século XIV.
Figura 37 (à direita). Detalhe do **Ser Mitológico**. CARVALHO, Flavio. 1953.

Além disso, a abertura e sobreposição dos tecidos laranja e preto – com o movimento da dança, no rodopiar do balé – geravam por meio da própria modelagem uma amplitude de movimento. Flavio diz que o isolamento das pontas do corpo como as mãos, ao mesmo tempo em que gera proteção ao movimento, conduz à ausência de movimento (CARVALHO, 2010, p. 159). Mas, na peça, as amplas mãos mimetizadas por tiras de tecido, reverberam os movimentos do balé. Aliás, o recurso estético ligado ao uso de franjas nas roupas de dança vem do vestido Charleston e Shimmy (1925-1929), época em que as melindrosas usavam franjas nos vestidos a fim de que as tiras vibrassem ao embalo do *jazz*.



Figura 38 (sem título). LEPAPE, George. 1924

Figura 39. **Vestido de veludo com contas douradas.** VOISIN, C. 1925.



Figura 40. **Exposição Flávio de Carvalho: a experiência como obra.** OCA. 2014.

Na década de 30, Flavio de Carvalho exalta ser um artista expressionista também atraído pelo Surrealismo. Ele conviveu com a vanguarda surrealista de Benjamin Péret (1899-1959) e Elzie Houston (1902-1943) neste período. Estas duas linguagens se mesclaram por vezes, sendo que delas ele não se afastou, assumindo uma posição combativa diante das correntes concretas que se firmaram, sobretudo, no início dos anos 1950. A concentração nesses campos da expressão reverberou, inclusive, nos figurinos, com a exploração de uma simbologia de filiação onírica e psicanalítica nas roupas.

Tal questão se acentua quando ele propôs mãos de cabelo para um personagem; mãos presas aos ombros para uma outra personagem chamada de “A feiticeira”; ervas no chapéu e nos ombros do casaco para “O farmacêutico”; e luvas em forma de galhos para “O ser vegetal”, como se pode observar a seguir:

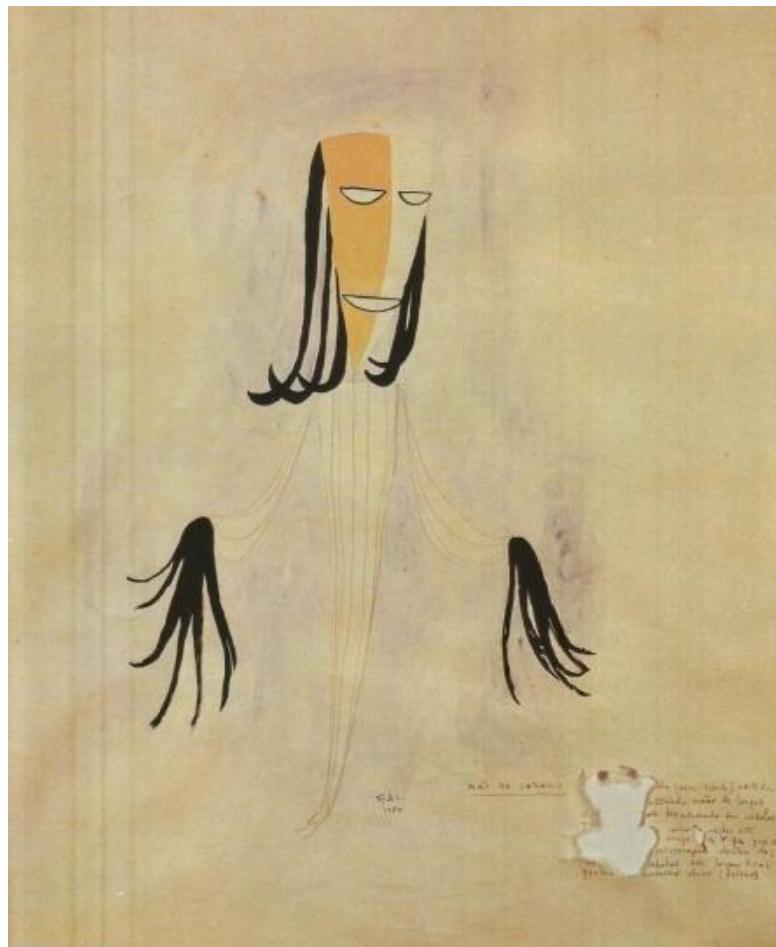


Figura 41. **Mãos de Cabelo**. CARVALHO, Flavio. 1953.



Figura 42. **A feiticeira.** CARVALHO, Flávio. 1953.



Figura 43. O farmacêutico. CARVALHO, Flávio. 1953.

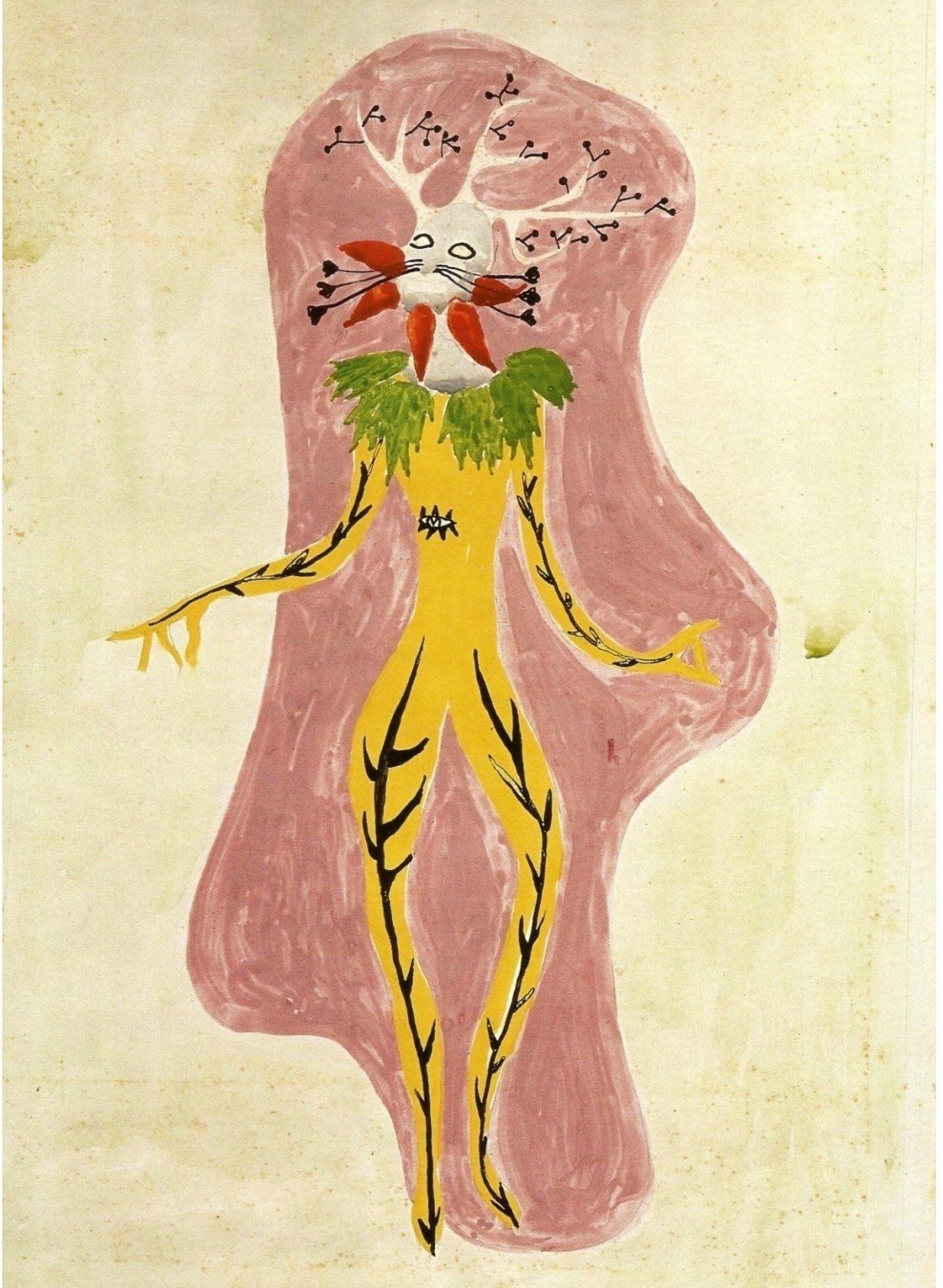


Figura 44. O fantasma da horta. CARVALHO, Flávio. 1953.

À luz dessas considerações, cumpre ainda dizer que os anos 1930 foram marcados pela colaboração entre artistas surrealistas e designers. Não eram apenas pessoas criativas buscando um novo meio de expressão, como na influência da Arte sobre a Moda na virada do século XX, mas uma fascinação mútua. Os artistas surrealistas queriam explorar o inconsciente, fazendo referência às ideologias de Karl Marx (1818-1883) e Sigmund Freud (1856-1939). Além disso, em vez de restringirem suas ideias à pintura, indicavam possibilidades ilimitadas da imaginação a partir de objetos de uso cotidiano, lançando mão de fotografias, mobiliários e roupas. A moda Surrealista foi além das criações da alta costura de Elsa Schiaparelli (1890-1973), alcançando um público mais amplo através das matérias com fotos de roupas e obras de arte. Schiaparelli fazia botões em forma de amendoins, acrobatas e pirulitos, colares de aspirina e, em parceria com Salvador Dalí (1904-1989), juntos criaram o chapéu costeleta de carneiro e o vestido esqueleto.

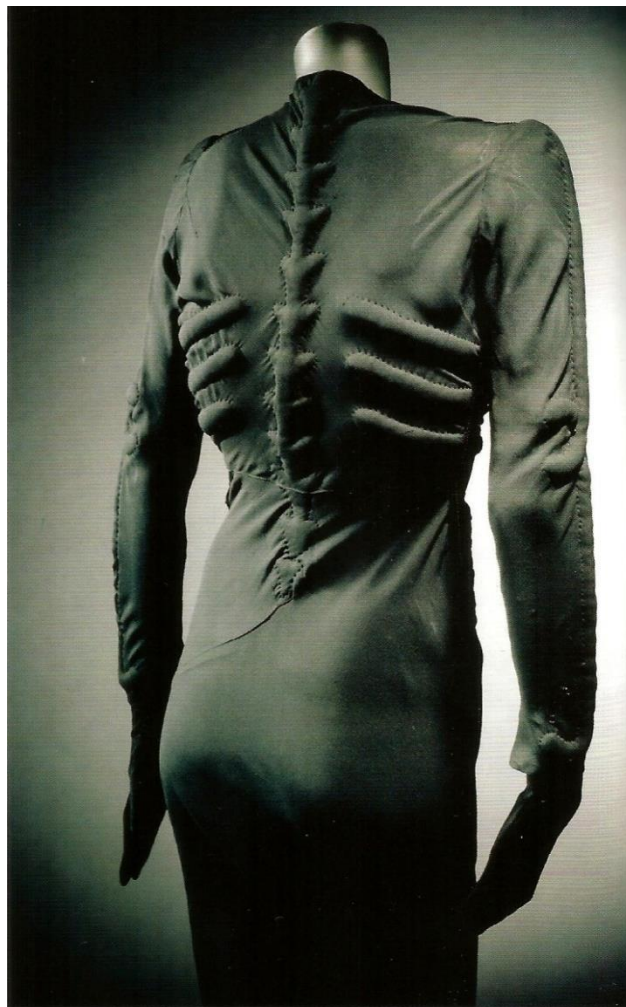


Figura 45. **Vestido esqueleto**. SCHIAPARELLI, Elsa; DALÍ, Salvador. 1938.

Com tais características, para a personagem “A louca”, Flavio de Carvalho incluiu um grande pássaro verde no lugar de seu chapéu no figurino.



Figura 46. **A louca.** CARVALHO, Flavio. 1953.

Em 1940, a chapeleira francesa Madame Suzy desenvolveu o que chamou de “chapéu alado”. Após a queda de Paris na Segunda Guerra Mundial, as mulheres francesas passaram a se expressar usando um estilo de chapéus enormes e elaborados, que zombavam da ocupação nazista. A silhueta denotava uma Paris esmagada, mas ainda dotada de senso de humor e decidida a aparentar uma coragem que beirava o absurdo.



Figura 47. **Chapéu alado.** SUZY, Madame. 1940.

Como quem se apropria do “chapéu alado” de Madame Suzy, Flavio de Carvalho, ao criar um pássaro como acessório de cabeça para a personagem do bailado, remete à alma da chapeleira francesa. Aliás, para o artista, os homens usavam em sua cabeça uma imagem de suas almas e essa imagem tornou-se o chapéu³¹. A esse pensamento, insere a concepção de que “a mulher adotou a imagem do pássaro-alma na cabeça para se igualar ao homem, pois a mulher depreciada e deprimida não tinha o direito de ter alma” (CARVALHO, 2010, p. 225). Nessa perspectiva, no figurino proposto para a personagem “A louca”, Flavio retoma a questão do traje como um elemento revelador da alma – mais especificamente, uma alma que trata e resguarda questões de gênero.

Sylvio Rabello solidifica esse argumento³² quando interpela Flavio sobre a função conhecida do traje que serve de ornamento, pudor, proteção do corpo, e ainda uma função conspícua, honorífica, o traje como nivelador de gênero.

Flavio rebate tal afirmação e ratifica que o seu traje nivela. No entanto, não é sua intenção que o homem se vista como mulher ou vice-versa, pois, na verdade, a história é que aponta para um nivelamento geral entre os sexos.

Para o artista, o traje antes de ser Moda é mutação, e na evolução do homem, em momentos de insegurança, ele se perfaz da roupa como força estruturante de sua psique. Assim como a máscara pode funcionar como um ponto de segurança eficiente, ela pode ocultar também suas inferioridades; o chapéu de pássaros que, tal como em Paris, era usado para sustentar as francesas em um período de guerra, em “A louca” vai corresponder a um índice que demonstra o desejo de colocá-la de igual para igual ao homem.

Em um sentido mais amplo, a fisionomia permite essa análise. É certo que essa arte de conhecer o caráter do indivíduo a partir de suas expressões deixou de participar da racionalidade científica no fim do século XVIII, mas a leitura dos sinais do corpo a partir desse século apropria-se de duas vias divergentes:

Esforçar-se, de um lado, na perspectiva aberta pelos desenvolvimentos da anatomia comparada e pela descoberta do ângulo facial por Camber, para repertoriar as formas de uma linguagem dos crânios que permite a naturalização dos caracteres psíquicos e das classificações sociais que se tornaram necessárias

³¹ Cf. p. 55 desta pesquisa.

³² Indagação feita por Sylvio Rabelo a Flavio de Carvalho, no Seminário de Tropicologia, em 1967, no Recife. VI reunião, Trajo e Trópico. A cópia das atas está no arquivo Wanda Svevo, p. 358.

com o advento de sociedades urbanas, onde as identidades se tornam vagas, onde o anonimato e o cosmopolitismo ganham terreno (COURTINE, 2012, p. 409).

Em contrapartida, podem-se ver na fisionomia humana as expressões sensíveis de uma linguagem individual do sentimento: “em um indivíduo, cada instante tem uma fisionomia, sua expressão” (DIDEROT apud COURTINE, 2012, p. 409). Assim, esse corpo expressivo, cada vez mais, lança mão da indumentária em defesa do corpo físico e mental. E, por isso, a indumentária se altera. Não é que seja uma questão de evolução humana, embora sua linha de raciocínio esteja pautada nela, mas uma questão de transferência de funções. Logicamente, quando me refiro à biologia, quero dizer que os indivíduos da mesma espécie, como os humanos, não são fundidos no mesmo molde, como nos relata o autor de *A origem das espécies* (DARWIN, 2003, p. 57). Nesse sentido, embora os seres humanos afigurem-se com semelhanças que os fazem da mesma espécie, eles não são iguais e tampouco o são suas roupas e o motivo pelo qual as vestem. De todo modo, quando Flavio lança mão das vestes e diz que elas foram usadas e alteradas em momentos históricos por segurança, compreendo que o artista não está se referindo ao significado direto de proteção física do corpo, mas de segurança e equilíbrio psíquico da alma. E esse equilíbrio da alma retoma nos conceitos de evolução humana os princípios de utilidade, de seleção sexual e de órgão rudimentares. Conceitos esses que serão desenvolvidos no capítulo posterior.

3. A ROUPA COMO ÓRGÃO

Apesar de ter perdido a sua cauda cerca de cem milhões de anos atrás no seu antepassado, o homem ainda hoje sente a necessidade de usar uma cauda. A comichão filogenética está sempre presente e de quando em quando na história ele aparece envergando o símbolo de equilíbrio dos seus antepassados. Está sempre estereotipada no seu organismo a presença antiga da cauda e nos momentos de fraqueza, nos momentos de grande perigo ele procura segurança exibindo luxuosamente o atributo do seu passado inferior. No momento de perigo só um passado pode aparecer à tona.

Flavio de Carvalho (2010, p. 61)

Flavio de Carvalho circunscreve seus figurinos e suas *Experiências* sobre a “Moda e o novo homem” em um universo místico e, por vezes, fictício. No entanto, com base nos dois capítulos anteriores, vimos que suas vestes encenam questões sociais, psicológicas e fisiológicas. Desse modo, com a intenção de ampliar o campo de nossa análise, este terceiro capítulo propõe abarcar os domínios da biologia.

De março a novembro de 1956, Flavio publicou no jornal *Diário de São Paulo*, em sua coluna intitulada “Casa, homem, paisagem”, textos sobre a “Moda e o novo homem”.

Identifico em um desses textos, mais precisamente em *A importância da cauda, A comichão filogenética*, o pensamento evolucionista do naturalista Charles Darwin (1809-1882). Proposta que, neste capítulo, clarifica as associações da biologia às reflexões sobre a evolução do vestuário apresentadas por Flavio de Carvalho. Recorro também à teoria do corpo utópico de Michel Foucault (1926-1984), com o empenho de esclarecer o que Walter Zanini descreveu como “as razões subliminares” (ZANINI, 1983, p. 3) do artista. Tais razões, por seus aspectos, conduziram o artista a pensar a roupa como um desabrochar das utopias, fantasmas ou desejos do corpo, projetando-o para outro espaço: o da roupa como órgão, prótese, o que assegura a consciência de Flavio em relação às suas conjecturas sobre a Moda e a Indumentária, e o retira do campo das associações excêntricas.

3.1 Napoleão Bonaparte

Costume is the image of man.

Philippe Séguy (1990, p. 23)

O Metropolitan Museum of Art (MET), apresentou em 1989 a exposição *The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815*. Essa mostra tratava da indumentária do período Napoleônico. Na ocasião, o museu publicou um livro com o mesmo título da exibição. Philippe Séguy, autor de um dos textos deste livro, recorreu à frase “A indumentária é a imagem do Homem” (epigrafada acima, no inglês) para elucidar que a Moda toca a parte mais profunda do ser, estando ela intimamente conectada com o corpo humano que a revela. Às vezes, contudo, a indumentária a oculta.

Flavio de Carvalho parece ter investigado de maneira visceral as vestes de Josefina, mulher de Napoleão I, e através dela ter psicanalisado seu esposo. Mais ainda, no texto *A importância da cauda – A comichão filogenética*, Flavio sugere que o então imperador, apesar dos sucessos militares, se sentia sempre “inseguro” (CARVALHO, 2010, p. 63), e para se sustentar, se manter erguido, ele recorria às vestes, mais precisamente à cauda de Josefina.

O pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825) retratou, na obra em que registra a coroação de Napoleão I e de Josefina, a imponência da cerimônia e a extensão e suntuosidade da cauda do manto da Imperatriz. Vinte e cinco metros de veludo vermelho (FRASER, 2010, p. 175), um peso que exigiu o auxílio das irmãs Bonaparte para que Josefina se movesse.



Figura 48. The coronation of the Emperor Napoleon I and the Crowning of the Empress Joséphine in Notre Dame Cathedral on december 2, 1804. DAVID, Jacques-Louis. 1806.



Figura 49. Fragmento da obra acima

Flavio de Carvalho aponta que a cauda presente no manto de Josefina de Beauharnai (1763-1814) proporcionou uma sensação de equilíbrio à Imperatriz e a Napoleão. Até porque, após o Diretório³³ (1795-1799), descrito por Flavio como um período “inseguro”, era importante produzir uma impressão de estabilidade e superioridade. E o próprio organismo do homem, nesses momentos, atraía a atenção para a ausência da cauda e, em busca por equilíbrio, o conduz ao uso de um substituto de tecido.

Napoleão Bonaparte (1769-1821) foi um líder político francês de tamanha representatividade que, além da tumultuada era da Revolução Francesa, mudou a história da Europa para sempre.

Uma mobilização de massa, decretada em 23 de agosto de 1793, transformou centenas de milhares de cidadãos em soldados. Alguns dias antes do Diretório ser instalado, o governo provisório foi confrontado por uma revolta que, seja dito de passagem, seguia motivada por aspirações da realeza. O capitão Barras ordenou a um jovem general que comandasse essa repressão: Napoleão Bonaparte. Além de esse vivaz militar ter ganhado visibilidade no cerco de Toulon, Barras o promoveu a seu assistente. Foi então que Bonaparte conheceu a amante de Barras, Marie Joseph Rose de Beauharnais, mãe de duas crianças e viúva de um general guilhotinado. Apaixonado por ela e com a bênção de Barras, casaram-se em 9 de março de 1796. Por considerar o nome Rose impróprio, o futuro imperador da França a denominou de Josefina.

Josefina era sete anos mais velha que Napoleão, e a história relata que ela não estava apaixonada por ele, mas acreditava que com o passar dos anos o amor cresceria.

Como presente de casamento, Barras deu o comando do exército da Itália para Napoleão. A estratégia de Napoleão era atacar os exércitos dos inimigos separadamente, a começar pela Sardenha. Fez um tratado de paz que concedeu à França o ducado de Savoy e o condado de Nice, e levou, posteriormente, sua tropa para a Áustria. Embora tenha sofrido derrotas, chegou vitorioso em Milão, onde foi aclamado. Nesse ambiente revolucionário, contabiliza-se uma série de eventos favoráveis para a França, em que Napoleão conquistou territórios.

³³ Regime político adotado pela Primeira República Francesa, de 26 de outubro de 1795 a 9 de novembro de 1799. O poder executivo era composto por cinco membros, denominados Diretores.

Naquele momento a Europa percebeu que um grande líder havia colocado seus pés na história. Em 1789, Napoleão voltou suas atenções para a Inglaterra. Organizou uma expedição para ocupar o Egito e começou um boicote para tirar a Inglaterra do tratado de rota das Índias, maior fonte de riqueza do país Britânico.

Napoleão pleiteava não somente ocupar o Egito, mas estabilizar uma durável presença francesa, propagando os princípios da Revolução. Para complementar sua tropa, ele recrutou cientistas, matemáticos, químicos, mineralogistas, engenheiros, geógrafos, desenhistas, intérpretes, médicos e cirurgiões. Era uma expedição absolutamente secreta.

Militarmente, a expedição para o Egito foi uma grande falha, mas culturalmente³⁴, os três anos de ocupação francesa no Egito tiveram grande impacto. Os egípcios ficaram impressionados com os princípios de igualdade franceses. E, na França, a cultura egípcia teve repercussão. O estilo egípcio foi introduzido na Moda, baseado nas formas e nos motivos de ornamentos (ZIESENISS, 1990, p. 6).

No seu retorno para a França, Napoleão relutantemente deu suporte a um dos cinco membros do diretório, o ex-abade Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836). Sieyès tentou manipular a constituição para adequá-la aos seus próprios interesses e precisava da tropa militar para isso. A Napoleão, que detestava Sieyès, é dada a missão de arrancar o controle da República das mãos dos diretores.

A burguesia e os políticos astutos do Diretório perceberam que o general Bonaparte era o homem certo para consolidar o novo regime. Propuseram-lhe que utilizasse a força do exército para assumir o governo – e assim foi feito. Numa ação eficaz, apesar de tumultuada, Napoleão fechou a Assembleia do Diretório. Ocorrido no dia 18 do mês de brumário do ano VIII, esse golpe marcou o início de um período em que a burguesia veio a consolidar seu poder econômico.

É o início da ditadura Napoleônica, em que os promotores do golpe derrubam o Diretório, criam o consulado e estabelecem um novo regime na França, onde Napoleão assume o cargo de primeiro cônsul. Essa tomada inesperada do poder governamental pela força foi acolhida com entusiasmo pela burguesia, que aspirava à paz, à ordem interna e à normalização das atividades. Os conspiradores do golpe

³⁴ Alguns integrantes do exército napoleônico foram inclusive autorizados a permanecer no Egito após o retorno de Napoleão à França, para estudar a cultura daquele país. Um deles, Jean François Champollion (1790-1832), decifrou a escrita egípcia, ao estudar a pedra de Roseta, que hoje se encontra no Museu Britânico.

não temiam o general Bonaparte, escolhido para liderar o movimento, pois acreditavam que acabariam por reduzir a sua importância.

Após resolver os problemas mais sérios de segurança e finanças, Napoleão anunciou um grande programa de reestruturação da França – de escolas e bibliotecas ao sistema judicial. Um dos primeiros elementos foi o código civil (1804), seguido anos depois por outros códigos, como o penal e o do comércio. Bonaparte reintegrou a Igreja Católica com o papel de religião oficial e criou o banco da França.

De Cônsul ao fim do Império, três artistas trabalharam bem próximos de Napoleão: Pierre Fontaine, Charles Percier e Dominique Vivant-Denon. Os três, claramente, reverenciavam o antigo Império Romano.

A corte foi composta pela família de Napoleão I. Da mesma maneira como ocorrera a *Charles Magne*, Napoleão queria ser coroado pelo Papa. E assim aconteceu: o imperador foi coroado na catedral de Notre Dame, no dia 2 de dezembro de 1804. Com a presença do papa Pio VII e com toda a pompa, Napoleão vestiu um suntuoso manto de veludo vermelho cravejado de abelhas. Alguns meses depois ele também foi coroado rei da Itália em cerimônia em Milão.

A Inglaterra ficou apreensiva com uma possível superioridade naval dos franceses e sua vitória e, por esse motivo, organizou uma terceira coalizão de poderes na Europa. Áustria, Suíça e Rússia juntaram-se à Inglaterra e declararam guerra à França. Napoleão ordenou que sua armada tomasse posição nas margens do rio Danúbio. O movimento foi feito com precisão e parte da armada da Áustria foi pega em Ulm. O restante dos austríacos junto com a armada Russa sofreram uma decisiva derrota em Austerlitz, no dia 1 de dezembro. Essa batalha destruiu definitivamente o Sacro Império Romano, trazendo enormes vantagens para a França e seus aliados, fato que mudou o mapa da política central da Europa.

Sem dar espaço para os prussianos, Napoleão, com a sua armada, ocupou Berlim em 17 de outubro de 1806. Embora o clima terrível tenha sido favorável somente aos russos, após alguns meses, os franceses os derrotaram.

Napoleão e o Czar Alexander se encontraram para discutir um acordo de paz. O tratado pegou metade da Prússia e criou o Kingdom of Westphalia e a Polônia, que, longe da face da Europa, renasceu.

A Inglaterra continuava a ser um inimigo permanente. Contudo, vendo-se incapaz de derrotá-la militarmente, Napoleão declara uma guerra econômica ao comércio dos ingleses e convoca toda a Europa para participar. Portugal se recusou

a fechar os portos para os anglos-saxônios e, por isso, foi invadido pelas tropas francesas. A França também invade a Espanha, da qual seu irmão, José Bonaparte, se torna rei.

A chegada das tropas austríacas à Bavária, em abril de 1809, marca um período de hostilidade.

Napoleão se separa de Josefina e se casa com Maria Luísa, filha do imperador da Áustria, em 1811. Ela lhe dá um filho, o rei de Roma, também conhecido como Napoleão II.



Figura 50. Imperatriz Maria Luísa. FÈVRE, Robert Le. 1812.

A essa altura, Paris já estava modernizada e se tornava a capital da Europa. A campanha russa de 1812 foi o início da derrocada de Napoleão.

Em 1811, logo após a Rússia desrespeitar o bloqueio continental e abrir os portos aos produtos ingleses, Napoleão resolveu invadir e conquistar o imenso território russo. O inverno rigoroso, a tática da “terra arrasada” (que visa a destruir tudo aquilo que se encontra no caminho do inimigo) e a forte resistência das tropas russas impuseram uma imensa derrota aos franceses.

A manobra representou um desastre para o exército francês. Sem saída, as tropas napoleônicas deixaram a cidade sob rigoroso inverno e, desgastadas, quase foram aniquiladas pelos ataques realizados à retaguarda, pelo frio e pela fome. A derrota fortaleceu a Grã-Bretanha e seus aliados.

Arruinado, Napoleão teve de renunciar, em 1814, ao trono francês e, após, foi exilado na Ilha de Elba. Os vitoriosos ocuparam a França, restabeleceram a monarquia dos Bourbons e conduziram ao trono Luís XVIII, irmão do rei guilhotinado em 1793. Ao mesmo tempo, os países vitoriosos decidiram se reunir e traçar os destinos da Europa, organizando-se no Congresso de Viena.

O restabelecimento da monarquia dos Bourbons na França foi seguido do retorno dos nobres que haviam fugido do país no início da Revolução. Ao voltar, os exilados tentaram recuperar os antigos direitos e reaver seus bens, o que gerou grande insatisfação popular.

Ao perceber que o momento era propício para intervir mais uma vez no cenário político, Napoleão fugiu de Elba e, em março de 1815, retomou o poder. O novo governo durou apenas cem dias. Napoleão foi definitivamente vencido pelo militar britânico Arthur Wellesley, Duque de Wellington, na *Batalha de Waterloo*, na Bélgica, em junho de 1815. Dessa vez, os ingleses o enviaram para um local mais distante: a Ilha de Santa Helena, em pleno oceano Atlântico, onde morreu em maio de 1821.

3.1.1 A cauda no Período Napoleônico

O contexto histórico apresentado circunscreve a presença da cauda na indumentária do período Napoleônico, ao equiparar o seu significado ao uso biológico da cauda nos animais. Como se a mesma cauda que proporciona ao macaco um sistema de locomoção e equilíbrio no galho da árvore, ao canguru um tripé para saltar,

sentar e levantar e ao *plateosaurus* um contrapeso sem o qual ele não se mantém de pé houvesse possibilitado também à Josefina uma perfeita sensação de segurança e superioridade, percepções essas tão almejadas por Napoleão (CARVALHO, 2010, p. 63).

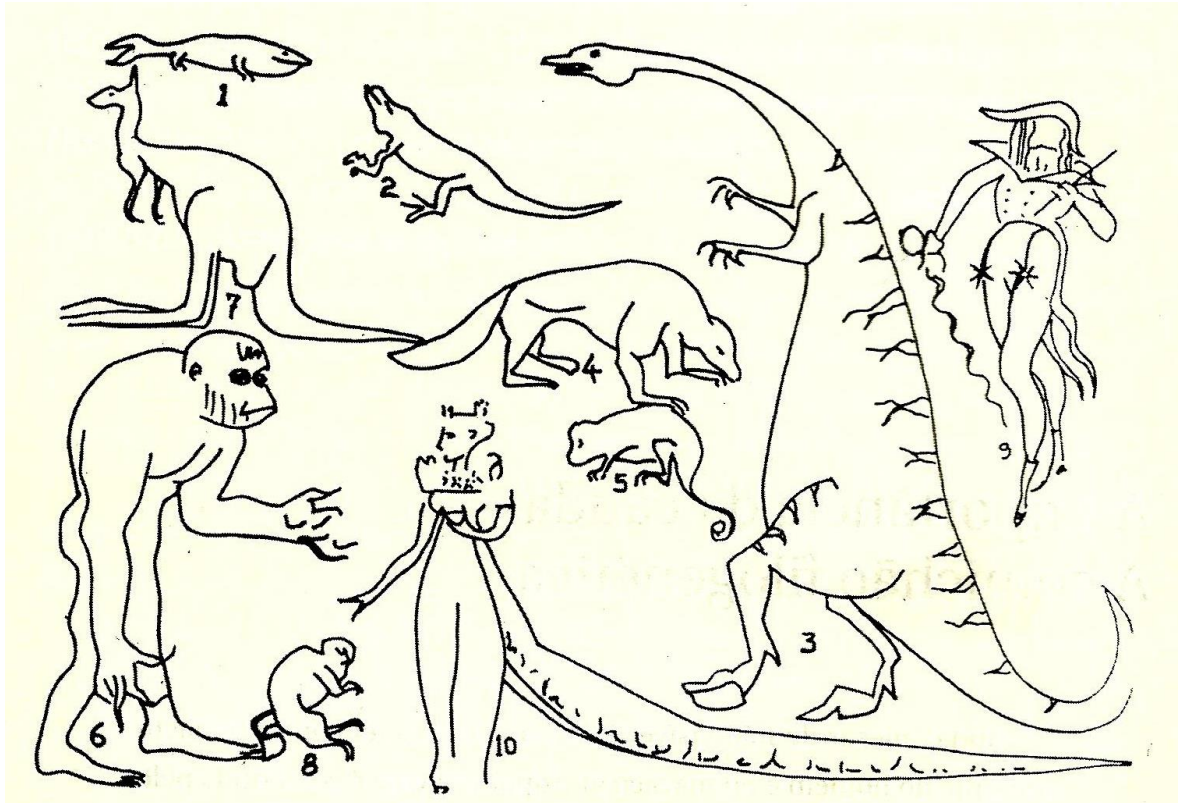


Figura 51. Ilustração para a coluna “Casa, homem, paisagem”. CARVALHO, Flavio. 1956.

Todavia, esse sentimento desejado pelo imperador não se restringia a ele, já que tal referência se ampliava a todas as damas da corte, às quais também era exigido o uso de longas caudas.

Aliás, o traje de corte das mulheres, inaugurado por Josefina nas cerimônias sacras, com o vestido reto e um amplo decote cingido por uma *chérusque*³⁵, bem como o manto de corte com uma longa cauda do *grand* e do *petit costume*, representam uma concepção absolutamente nova³⁶. Além disso, é mencionado que

³⁵ Corruptela do termo gargantilha *à la Ciro*, que, em torno de 1785-87, e depois na época da Revolução, era uma renda aplicada no decote dos vestidos amplamente abertos das mulheres. O nome, sob a pluma das lavadeiras, tornou-se primeiro *chérusse*, depois *chérusque*, e foi dado, à luz do Primeiro Império, à gargantilha aplicada no decote dos trajes de corte (BOUCHER, 2010, p. 460).

³⁶ O fim da corte de Versalhes havia acarretado o retraimento de suas tradições no vestir durante mais de dez anos, enquanto o uso de trajes especiais persistia em todas as outras cortes. Entretanto, quando

por trás dessa aparente ostentação da indumentária de corte, encontramos, depois do Consulado, uma afirmação de poder. O traje sofre “o poder da razão”, inclusive por meio do programa de arte imperial pretendida por Napoleão e traduzida pelos mestres da doutrina oficial, Percier (1764-1838) e Fontaine. Essa noção da época reitera a justificativa de Flavio de Carvalho, ao estabelecer semelhanças do uso da cauda à soberania do imperador, que era atingida pela postura alterosa que o uso desse tipo singular vestimenta propiciava.

Em 1804, o uso da cauda nos vestidos se difundiu de forma significativa, vindo a se tornar de uso generalizado em 1808. Sucessivamente, esse foi o traje adotado em cerimônias de coroação. Um bom exemplo disso pode ser observado na amplitude da cauda utilizada pela rainha Désirée Clary, em 1819, numa cerimônia em que seu esposo Carlos XIV foi coroado como rei da Suécia.



Figura 52. **Vestido de coroação da Rainha Désirée (Clary). 1819.**

De todo modo, vale ressaltar que os vestidos com longas caudas não são restritos às imperatrizes e damas da corte do século XIX, na França. A icônica obra

o traje de corte francês reaparece sob o Império, após um eclipse completo, permanece efetivamente uma extensão do uniforme militar de gala, mas pretende ser, acima de tudo, a realização de um tipo radicalmente novo: o criado por Percier e Fontaine para Napoleão I. Embora se pretendesse a inovação, não passa de um paletó à francesa reciclado, e a capa dos dignitários é exatamente aquela usada no século XVIII pelos cavaleiros do Espírito Santo, reminiscência distante da indumentária da época de Henrique III. Já o traje de corte das mulheres, ao contrário, representa uma concepção absolutamente nova (BOUCHER, 2010, p. 328).

The Arnolfini Portrait retrata um casal burguês do século XV, em que a mulher italiana veste um traje de lã verde, guarnecido com pele de arminho e longa cauda.



Figura 53. **The Arnolfini Portrait.** EYCK, Jan Van. 1434.

Tais registros, portanto, chamam a atenção para a recorrência da cauda como sentido de poder através da história. Em todas as situações levantadas, ela aparece dramaticamente ostentada pela nobreza em períodos que foram precedidos por tragédias públicas – o que implica ressaltar que junto à necessidade de poder encontra-se a reprodução do desejo de proteção.

O seu uso também não se restringe, na história, a mulheres. Encontramos, na mitologia, o Deus Thor usando uma cauda de leão e também o Deus Anúbis e o Deus Azteca Quetzalcatil com um rabo. Esses três exemplos são, de fato, mitológicos. Mas, ainda assim, não se pode deixar de observar uma correlação direta com o *status* de potência e superioridade evocado, pelo fato de eles trazerem o elemento cauda – patente dos animais – incorporado à representação de suas imagens de deuses.

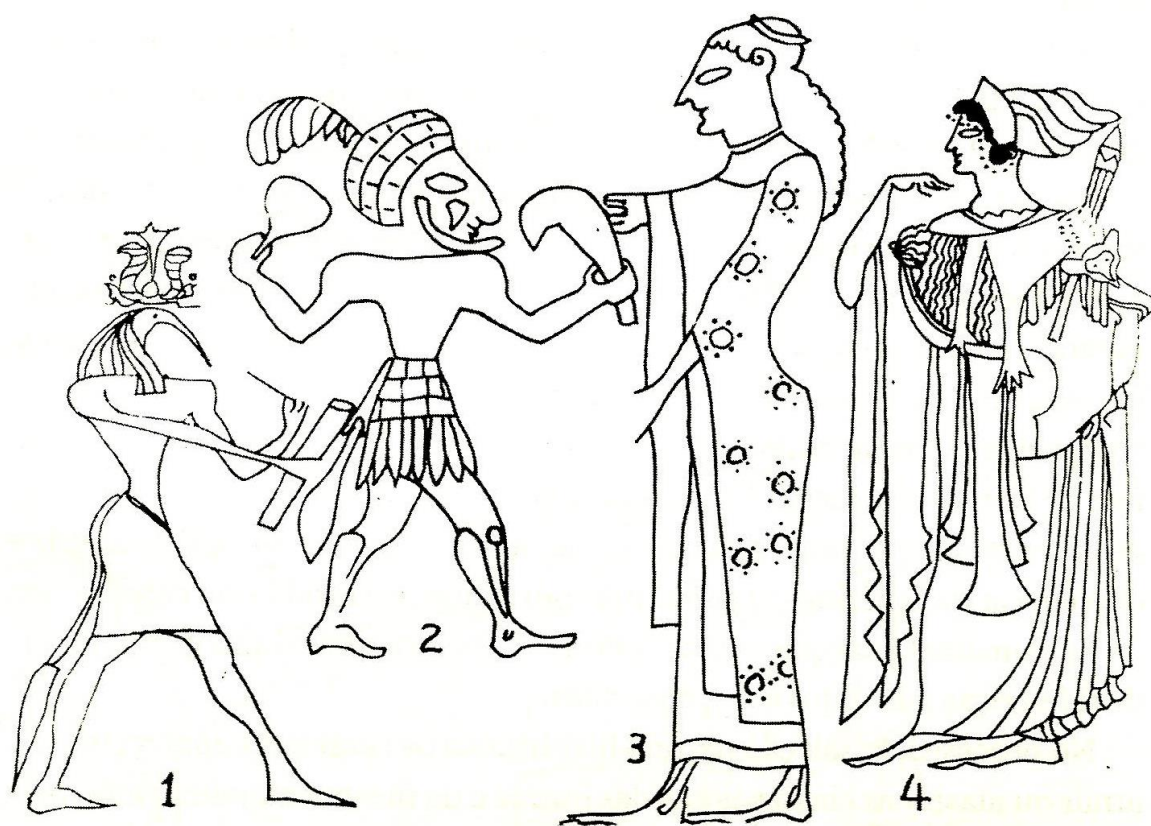


Figura 54. Ilustração para a coluna "Casa, homem, paisagem". CARVALHO, Flavio. 1956.



Figura 55. Ilustração para a coluna “Casa, homem, paisagem”. CARVALHO, Flavio. 1956.

Para além de menções mitológicas, constata-se que a cauda surge muito antes da Idade Média. Tanto que, em exposição no Museu Britânico, a escultura da Deusa Artemis é apresentada segurando uma cauda de tecido com a mão direita. Já o militar egípcio Amenófis usa sobre a canga um mandil ataviado com bordados e ourivesarias. O mandil é o manto utilizado na antiguidade. Manto é uma peça reconhecida até o século XIV como a parte de cima da roupa, geralmente comprida, utilizada exclusivamente pela nobreza. No decorrer da história, também foi empregada na indumentária religiosa. O traje romano traz a toga, a principal roupa de cima que parece ter sido primitivamente curta. Contudo, suas dimensões aumentaram no período da República, o que acarretou certa mudança na maneira de drapear e, por

sua vez, implicou maior volume às peças. Em ambos os padrões, suas extensões são amplas e mimetizam a cauda.



Figura 56 (à esquerda). **Ilustração para a coluna “Casa, homem, paisagem”**. CARVALHO, Flavio. 1956; Figura 57 (à direita). **Augusto**. Século I a.C.

O traje na França, na época Romana, retoma o manto da época carolíngia, período em que tal elemento era colocado sobre a cabeça ou então enrolado no pescoço (BOUCHER, 2010, p. 133). Posteriormente, o manto é resgatado no período Napoleônico. No entanto, ele ressurgiu extremamente longo, assim como a toga usada na República.

Convém registrar que Karl Marx (1818-1883) descreve as estruturas estéticas e a apropriação das roupas em uma análise sobre o poder. O filósofo destaca a

tentativa de líderes em assumir as vestes “autorizadas” de períodos históricos anteriores, de forma a criar uma autoridade no presente.

Se “a tradição de todas as gerações mortas pesa como um pesadelo sobre o cérebro dos vivos”, foi através do despertar dos mortos que as revoluções prévias se legitimaram a si próprias. A revolução tinha, anteriormente, aparecido em “nomes” e “vestes” emprestados: Lutero pôs a “máscara” de São Paulo; a revolução de 1789-1814 se “vestiu”, sucessivamente, como a República Romana e como o Império Romano; Danton, Robespierre, Napoleão “cumpriram a missão de seu tempo em vestes romanas” (BONAPARTE apud STALLYBRASS, 2012, p. 53).

Deste modo, é como se Napoleão Bonaparte, com a intenção de produzir uma imagem segura e imponente, se espelhasse nos signos “vestíveis” dos líderes anteriores, neste caso os romanos, que a seu ver foram bem-sucedidos em suas batalhas.

Já Peter Stallybrass (1949) faz alusão a essas citações de Karl Max e as considera, naturalmente, metáforas, mas metáforas que têm sido historicamente literalizadas. Isto é, os códigos de vestes e a iconografia, tanto da Revolução Francesa quanto do Império Francês, se basearam no código de vestes e na iconografia da República Romana e do Império Romano. Por pouco heroica que seja a sociedade burguesa, em seus primeiros e revolucionários momentos, se veste com a roupagem do passado de forma a se imaginar em termos da grande tragédia histórica (STALLYBRASS, 2012, p. 53).

Essa análise, mais uma vez, remete às hipóteses de Flavio de Carvalho, ao justificar que o aparecimento da cauda nas vestes, embora se faça presente em momentos suntuosos, na maioria das vezes está relacionado a ciclos procedidos por tensão e luta.

Assim, além da cauda de Josefina, o traje de Napoleão em sua cerimônia de coroação apresenta uma cauda homérica em dimensão e ornamentos. Mais ainda, somam-se à extensão da cauda outros elementos simbólicos que contribuem para justapor a ideia de tal vestimenta equivaler a um elemento de robustez, quais sejam o tecido, a cor e os bordados.



Figura 58. **Napoleon I on his Imperial Throne.** INGRES, Jean Auguste Dominique. 1806.

O tecido de veludo utilizado, por si só, já exprime rigidez. A partir de 1808, o uso do mesmo ultrapassou o dos tecidos leves, como cambraias e musselinas. Aliás, esse fato é decorrente do empenho do imperador em revigorar a indústria têxtil da região de Lion, na França.

O vermelho, cor de Napoleão, poderia ser relacionado ao evento ocorrido em 1789, na ocasião em que a Assembleia Constituinte decretou que, em caso de tumultos, fosse colocada uma bandeira vermelha para assinalar a proibição de formação grupos e também advertir que a força pública poderia intervir. De igual modo, o vermelho permite conexão com episódio de 17 de julho 1789, quando cerca de cinquenta franceses foram assassinados e tornados mártires da Revolução. A bandeira vermelha hasteada nesse dia se converteu no emblema do povo oprimido e da revolução em marcha (PASTOUREAU, 2007, p. 42). Mas a realidade é que o uso do manto vermelho exprime orgulho, ambições e um sedento desejo de poder e de imposição aos demais. Assim, mais uma vez Napoleão remete à Roma Imperial e a seus códigos estéticos, época em que a coloração fabricada com substâncias do molusco nativo múrice, encontrado no mar Mediterrâneo, era permitida apenas para o imperador e seus chefes de guerra.

Vale salientar que, longe da civilização europeia, a cor vermelha também é referendada para construir imagens de guerreiros e líderes. Os índios Tupinambás da região do Amazonas, no Brasil, denominados pelos colonizadores portugueses como os povos indígenas hostis que não foram escravizados, usavam um manto de penas vermelhas em cerimônias canibais.



Figura 59. **Manto dos Tupinambás.** Autor desconhecido. Séculos SVI e SVII



Figura 60. **Manto dos Tupinambás.** Autor desconhecido. Séculos SVI e SVII.

O último elemento simbólico presente no manto napoleônico, mas não menos importante, são as abelhas. Bordadas em fios de ouro, as abelhas foram escolhidas por Napoleão para ser um símbolo heráldico que substituísse a flor-de-lis dos Bourbons. Foram usadas não somente no manto, mas em vários elementos estéticos do I Império, desde os sapatos usados por Josefina na coroação, a broches, estofaria e ao próprio emblema do imperador.



Figura 61. Sapatilha usada por Josefina em sua coroação. 1804.



Figura 62. Manto de Napoleão. 1804.

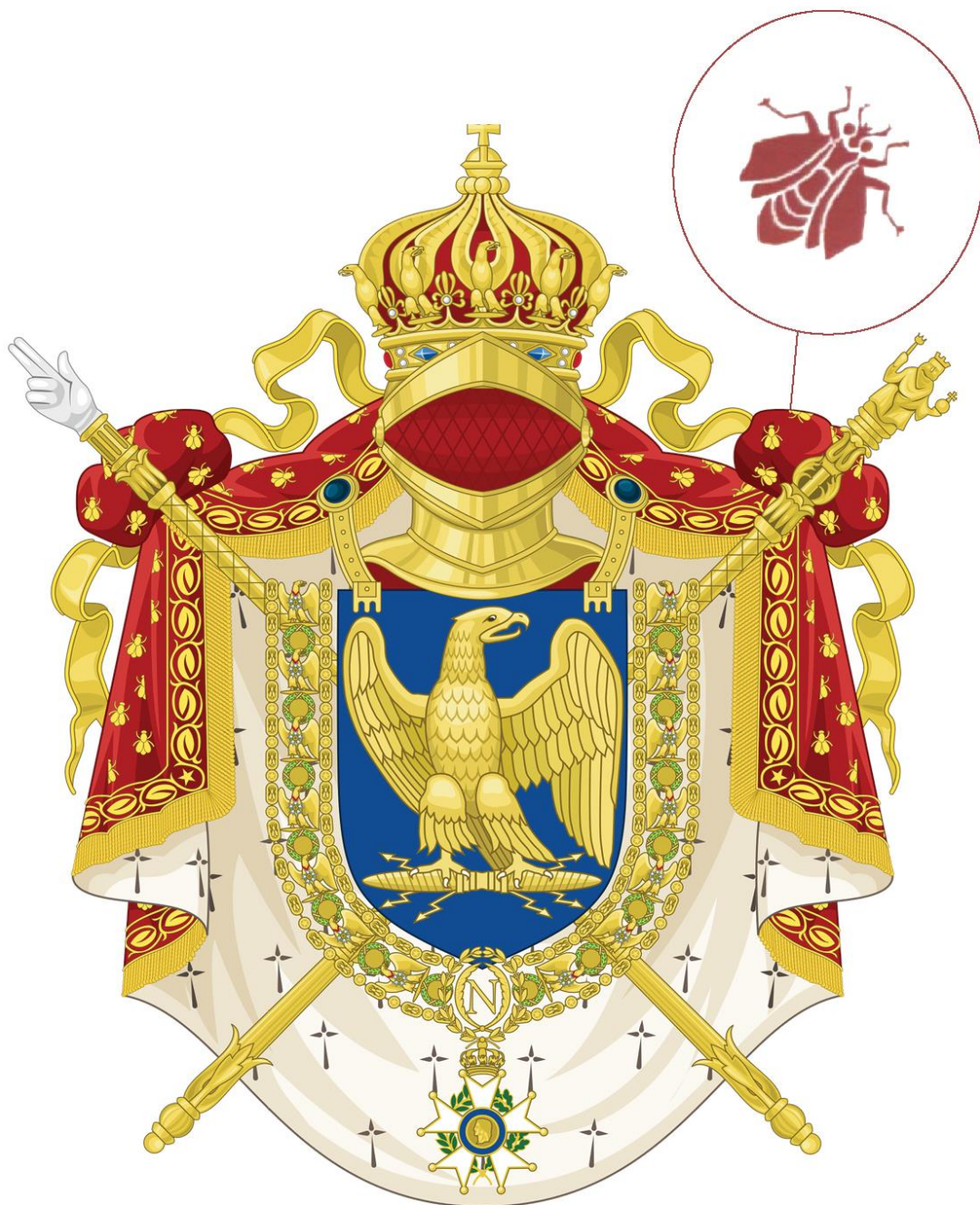


Figura 63. **Emblema do brasão de armas** usado por Napoleão I, de 1804 a 1814.

A história relata que Napoleão escolhe o símbolo da abelha, por reconhecer nela um sentido de imortalidade e ressurreição.

Childerico I (436-482 d.C.), possuidor das honras de um general romano, chefe civil e militar da província romana da Bélgica Secunda, foi um rei merovíngio dos francos salianos, de 457 até sua morte.

A tumba de Childerico I veio a ser descoberta em 1653 por um pedreiro que fazia restauros na igreja de Saint-Brice, localizada na cidade belga de Tournai, onde diversos objetos preciosos foram encontrados, dentre os quais uma espada esplendidamente ornamentada, um bracelete, joias de ouro com granadas incrustadas, moedas de ouro, uma cabeça de touro de ouro e um anel com a inscrição CHILDERICI REGIS (“de Childerico o rei”), o que identificou a tumba. Cerca de 300 abelhas douradas também foram encontradas. O arquiduque Leopoldo Guilherme, governador espanhol dos Países Baixos, publicou a descoberta em latim, e os tesouros foram enviados aos Habsburgos em Viena, que os deu como presente a Luís XIV, que não se impressionou com o mesmo e o armazenou na biblioteca real, que se tornou a Biblioteca Nacional da França durante a Revolução Francesa (SAINTE-MARIE, Anselme de; SAINTE-ROSALIE, Ange de. 1726, p. 8).



Figura 64. Abelhas de Childerico I.

Napoleão soube deste acervo e ficou impressionado com as abelhas de Childerico I. Não só as estabelece como símbolos do Primeiro Império Francês como também ordena que as mesmas fossem bordadas em seu manto de coroação (GUPTA, 2014, p. 43).

Frente ao discorrido, o caráter estético do manto, sua cor, rigidez e a presença das abelhas produzem uma imagem simbólica que reforça a intenção do imperador em parecer seguro, superior e dominador.

3.2 O momento de força

É pelo movimento em defesa do corpo que a indumentária se altera.

Flavio de Carvalho (2010, p. 43)

Flavio de Carvalho aponta que, a partir de desequilíbrios psicológicos, angústias e os mais variados desejos que o nosso sistema fisiológico e biológico não consegue atingir, o homem recorre à indumentária para suprir esse campo de falta e necessidades. Essa é uma das explicações para o surgimento da cauda no vestuário.

Em certa medida, se tivermos em conta a estrutura da física, torna-se possível esclarecer um pouco mais sobre demandas de ordem psicológica que atuam como força motriz e, no contexto em causa, conduzem o homem a valer-se de peças do vestuário em diversos períodos e culturas.

A gangorra é uma máquina simples, composta por uma tábua apoiada, somente no centro, sobre um elemento que permite ela girar em movimento perpendicular, de tal modo que, quando uma das extremidades sofrer a força de um único peso, ela tende a tocar a base, enquanto a outra chegue ao alto. Mas se a tábua da gangorra estiver totalmente centralizada sobre seu apoio (isto é, o pivô), dois pesos dispostos em cada lado da tábua serão iguais ($P_1=P_2$), e se as distâncias entre os pesos e o ponto de apoio forem iguais ($D_1=D_2$), a gangorra tende a ter um equilíbrio horizontal (GUALTER; HELOU; NEWTON, 2014, p. 377).

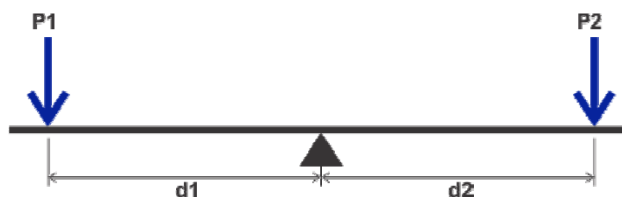


Figura 65. Demonstração de equilíbrio em uma situação $P_1=P_2$ e $D_1=D_2$.

O que provoca o giro na gangorra é a combinação entre o peso aplicado à distância. Na física, esse giro é chamado de “momento de força”. Assim, se mantivermos os pesos dispostos, mas alterarmos a distância entre os mesmos, a tendência de giro será modificada e a tábua deixa de ficar em uma posição paralela para se tornar perpendicular.

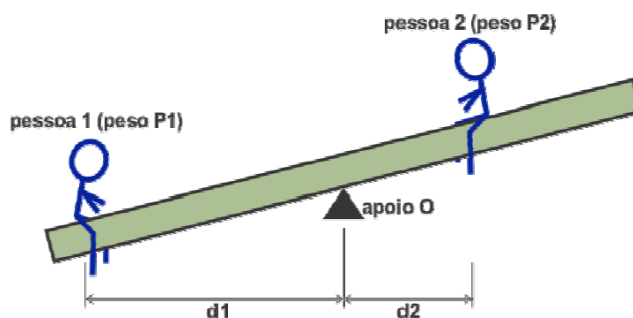


Figura 66. Demonstração de desequilíbrio em uma situação $P_1 < P_2$ e $D_1 > D_2$.

Se colocarmos em uma extremidade da tábua um peso excessivamente superior, equivalente a um elefante, por exemplo, e na outra extremidade uma pessoa, mas mantivermos a mesma distância, a condição de equilíbrio também não será possível.

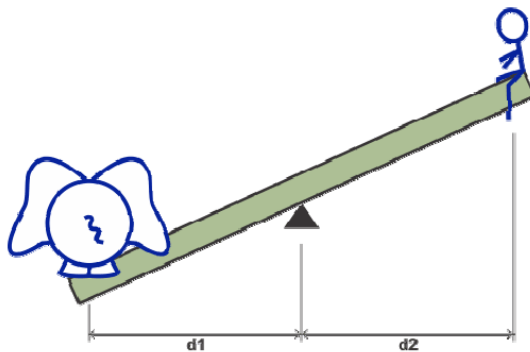


Figura 67. Demonstração de desequilíbrio em uma situação $P_1 > P_2$ e $D_1 < D_2$.

Mas, se mudarmos o centro de apoio para bem próximo do elefante, reduzimos a capacidade de giro da tábua, e se a tábua tiver um comprimento suficiente (cinco vezes maior que a distância do d_1), o equilíbrio entre o elefante e a pessoa será possível novamente.

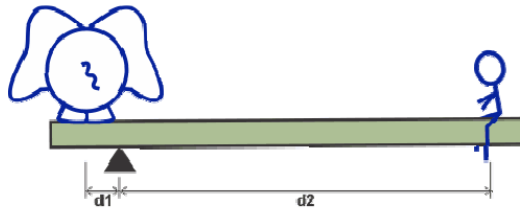


Figura 68. Demonstração de equilíbrio em uma situação $P_1 > P_2$ e $D_1 < D_2$.

O período político que vai do Diretório, passa pela coroação de Napoleão I, e culmina com a sua derrocada se assemelha ao movimento da gangorra. Com a crise iniciada no final do século XVIII, o que pesou de um lado da gangorra foram as consequências da Guerra da Independência dos Estados Unidos; do outro, a dificuldade financeira da França, então multiplicada por uma distância desproporcional, levou a gangorra a tocar o chão. Além disso, soma-se ao movimento de giro uma corrida para o Diretório e, em paralelo, uma ascensão relativamente rápida de Napoleão ao poder. Foram as guerras que muitas vezes deram a vitória para a França, mas, ao mesmo tempo, o que também provocou um sentimento crescente de aversão, fazendo com que outros países, como Inglaterra e Espanha, somassem forças e se aproximassem dela para invadi-la. Mais uma vez, o movimento da gangorra é assim mimetizado, com a França ocupando uma posição desfavorável.

Inquestionável é que o período histórico relatado foi de muita instabilidade e insegurança, com seus altos e baixos. Cabe aqui afirmar que a hipótese de Flavio de Carvalho tem fundamento nas leis da física, pois, a indumentária é evidenciada como elemento de apoio, mais precisamente a cauda do manto, que age como o pivô que sustenta Napoleão de suas inseguranças e rivais declarados. A justificativa de Flavio em relação ao tamanho da cauda também se confirma pela teoria do “momento de força”. Quanto maior a cauda, maior a distância entre Napoleão e seus “inimigos” (forças de embate), que nesse exemplo se localizam no outro extremo da tábua. Assim, mesmo quando as forças contrárias (medos e inimigos do imperador) forem

mais pesadas que o próprio Napoleão, sua extensa cauda o distancia delas, colocando o eixo de apoio mais próximo dos adversários, o que faz gerar o equilíbrio ideal.

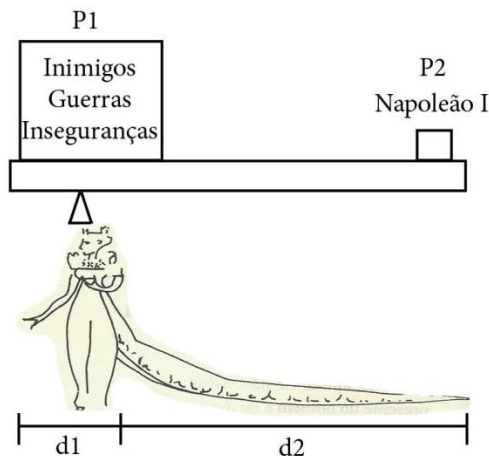


Figura 69. Demonstração de equilíbrio em uma situação $P1 > P2$ e $D1 < D2$.

Por mais que, fisicamente, a cauda do “Manto Napoleônico”, de Josefina e das damas da corte, não seja uma parte biológica do corpo, o que Flavio de Carvalho atribui por meio dela é uma matriz de sentido. Ou seja, o ser humano cria próteses para recuperar partes ou funções perdidas pelo corpo psicológico e biológico. Sejam elas pernas artificiais, braços e o próprio vestuário. Assim, as roupas atuam como órgãos.

O valor do corpo é preponderante em todas as épocas, desde que admitimos como premissa que o traje e o enfeite adotados são para recuperar as partes do corpo depreciadas e aumentar, pelo seu uso, a importância do corpo e conseqüentemente da personalidade. O Traje concede, à personagem que o usa, uma coisa importante: liberdade, liberta-se das suas inferioridades que a aprisionavam, impedindo a sua atuação perante um espectador (CARVALHO, 2010, p. 25).

Esse esclarecimento pode vir das ideias do corpo utópico de Michel Foucault. Inicialmente, ele nos leva a pensar que as utopias nascem contra o corpo, que é o lugar sem recurso ao qual estamos condenados.

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde teríamos um corpo imaginário, belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado. Por meio da compreensão de que a mente projeta esse corpo, ele pode ser eterno. E este corpo luminoso, purificado e incorporeal, é a alma, a mais potente utopia (FOUCAULT, 2013, p. 9).

Mas, justamente por ela ser tão sublime e se apresentar longe de defeitos, intocável, o corpo materializado perde lugar e em virtude da potente utopia chamada alma, o corpo desaparece.

No entanto, o corpo é incansável, possui lugares sem lugar e lugares mais profundos, como a cabeça. E quando adoecemos voltamos para o lugar de origem, que é o próprio corpo. Assim, as utopias nascem do próprio corpo e em seguida talvez retornem contra ele.

O corpo é também um grande ator utópico. As máscaras e tatuagens apoiam no corpo toda uma linguagem enigmática, cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do Deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo.

Mas, o autor menciona que as vestimentas, sejam elas sagradas ou profanas, religiosas ou civis, fazem com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade. Assim, será possível compreender que tudo o que concerne ao corpo – inclusive o vestuário – faz desabrochar as utopias seladas do mesmo.

Foucault conclui que talvez fosse preciso agir como um médico, descer por baixo da vestimenta, pelas vísceras e atingir a própria carne. Só assim, veríamos que o limite é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado.

Em todo caso, compreendo que não é contra si, mas a favor de si, que Flavio de Carvalho se refere à cauda da roupa. Quando o homem atinge sua própria carne, seu interior, o corpo retorna, expurga o seu poder utópico, suas partes e funções depreciadas e o materializa em próteses “vestíveis”.

3.3 A Comichão Filogenética

A cauda, apesar de não visível externamente, se encontra de fato presente no homem e no macaco antropomórfico e é construída pelos mesmos moldes em ambos.

Charles Darwin (1874, p. 88)

O termo Comichão Filogenética, criado por Flavio de Carvalho, refere-se ao desejo por alterações na indumentária em grupos evolutivos. Filogenia é o estudo da relação evolutiva entre grupos de organismos, e o artista o utiliza para analisar as alterações do vestuário.

Sobre a cauda, Flavio de Carvalho se fundamenta nas teorias evolucionistas de Charles Darwin. Quando o artista diz que o Homem não perdeu o hábito, tal qual tinham os antepassados, de se sentir bem com a cauda e o próprio organismo, nos momentos inseguros, sedento por equilíbrio, ele o conduz ao uso de um substituto de tecido. O exemplo mais importante citado por Flavio, Napoleão e Josefina, já foi analisado neste capítulo. No entanto, o uso da cauda e a evocação da teoria da evolução de Charles Darwin apontam, mais uma vez, para a roupa como órgão.

O naturalista se reporta à cauda como um órgão rudimentar, que, embora hoje se mostre insignificante em alguns casos, decerto teve uma alta importância no passado remoto. Depois de ter passado por um processo gradual de evolução e transformação, aperfeiçoando-se lentamente em diferentes seres vivos, inclusive em nossos descendentes ancestrais, esse órgão ainda é transmitido às espécies existentes quase no mesmo estado, apesar de lhes servir muito pouco em nossa época atual.

No embrião de um homem e no de um cachorro, o cóccix aparece de forma muito similar. Contudo, ao passo em que no desenvolvimento do embrião do cachorro a cauda se prolonga, no do homem ela “adormece” ou atrofia.

Isso ocorre porque, em outro exemplo, os homens e os macacos possuem ancestrais em comum, o *Dryopithecus*, gênero de primatas que viveu há 26 milhões de anos. Ambos pertencem ao mesmo gênero, porém, são de espécies diferentes. O *Homo sapiens* não evoluiu dos chimpanzés. O cóccix no homem é uma reminiscência da cauda de seu ancestral que não se desenvolveu, dado que, biologicamente, não tem, *a priori*, utilidade para a espécie humana. Já para os cães, a cauda tem a função

de esconder o cheiro que os identifica e a de abanar os mosquitos (além de cada movimento definir o quanto o cão quer se fazer notar). Mas, até para os cachorros a seleção natural, com o passar dos anos, está reduzindo o tamanho do rabo, tendo em conta que suas funções iniciais se alteraram.

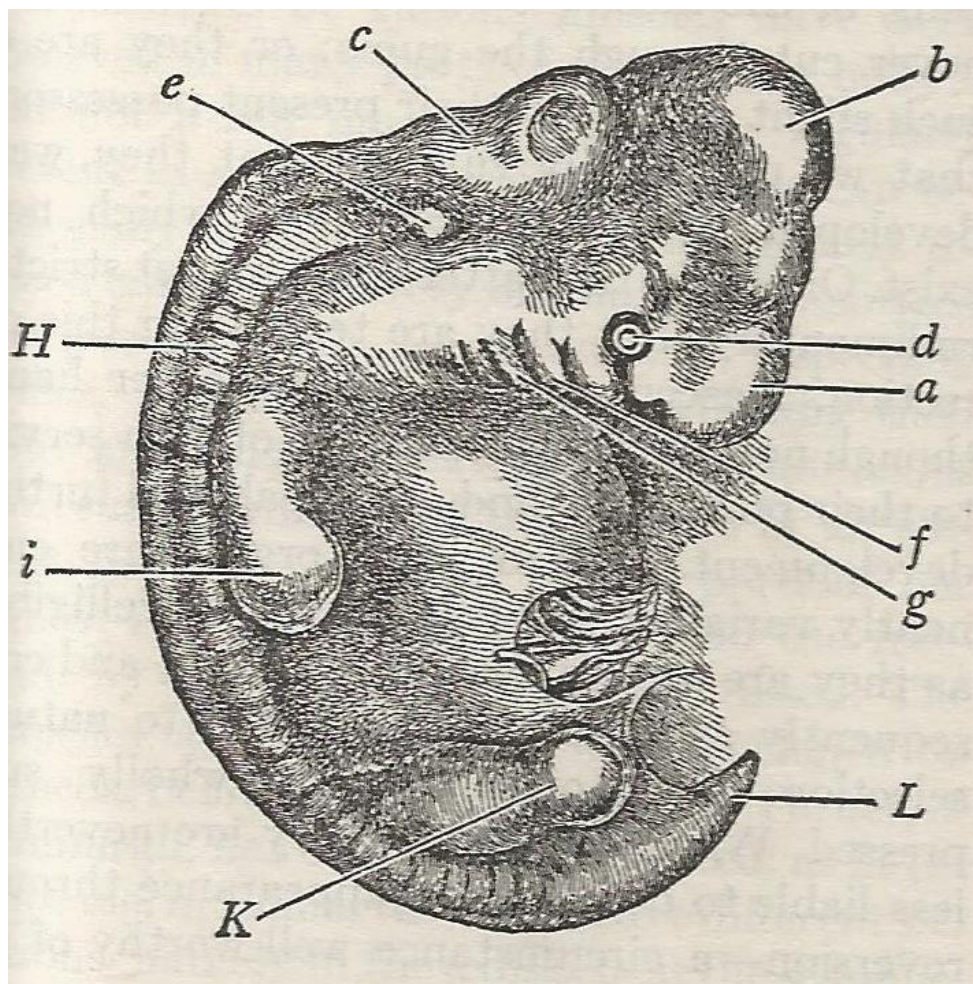


Figura 70. **Embrião de um Humano.** A letra L indica o cóccix.

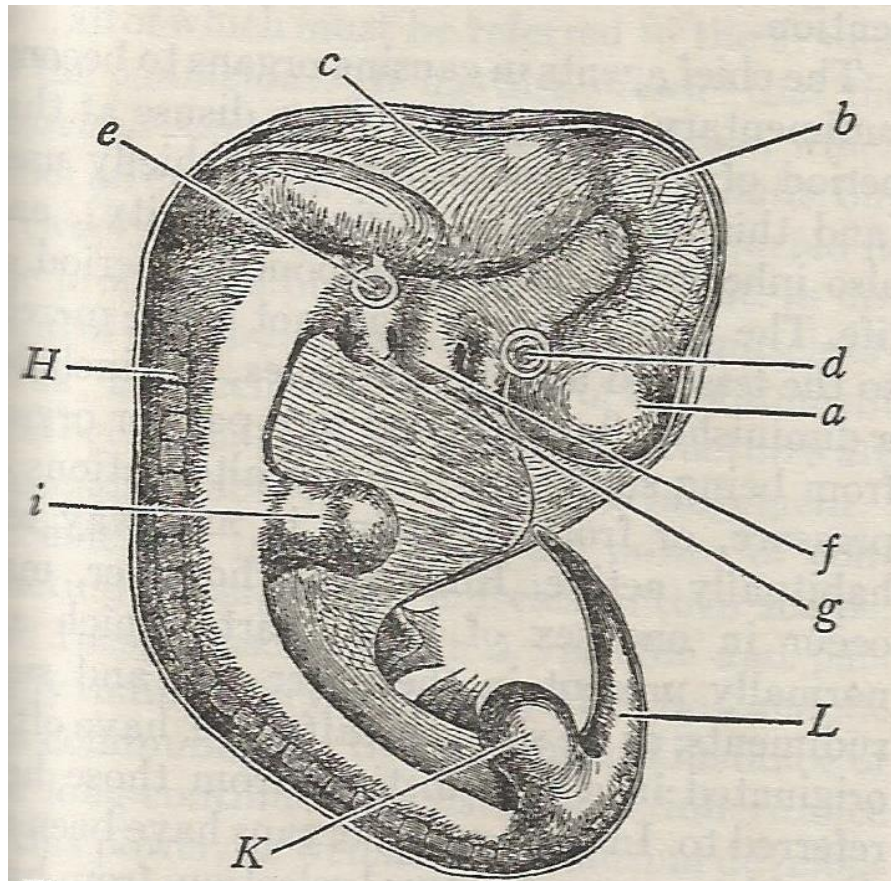


Figura 71. **Embrião de um cachorro.** A letra L indica a cauda.

Outro exemplo é a mama nos homens, que mesmo sem evoluir se faz presente no corpo masculino de forma embrionária. A propósito, cumpre destacar que, em algumas espécies, quando esses órgãos perdem sua função inicial, eles podem também adquirir uma outra serventia.

Isso explica a presença habitual da cauda e dos numerosos usos desse órgão em tantos animais terrestres, cujos pulmões ou bexigas modificadas revelam a origem aquática. No processo de evolução natural, o importante papel que a cauda desempenhava enquanto órgão de locomoção nos animais aquáticos foi modificado para diversos usos, como é o caso do apanha-moscas e do órgão preênsil, tipo de estrutura que permite agarrar alguma coisa em árvores, como a cauda dos macacos, por exemplo (DARWIN, 2010, p. 215).

Isso indica que as conformações produzidas indiretamente, ainda que sem vantagem para a espécie, tendem a se tornarem úteis enquanto condições vitais ou viabilizando a aquisição de outros hábitos.

O contexto parece ser conveniente à hipótese da comichão filogenética de Flavio de Carvalho, pois, da mesma maneira que na evolução humana, cada peça do vestuário tem uma função fisiológica e/ou simbólica (tal qual o caso discorrido por Flavio). Assim como os órgãos, as vestes exercem funções fundamentais para o corpo. Refiro-me, aqui, à noção de corpo utópico discutida por Foucault. Uma vez adoecido, o corpo recorre às próteses “vestíveis” para suprir necessidades. É o que Flavio justifica, por exemplo, com relação ao uso da cauda por Napoleão e Josefina.

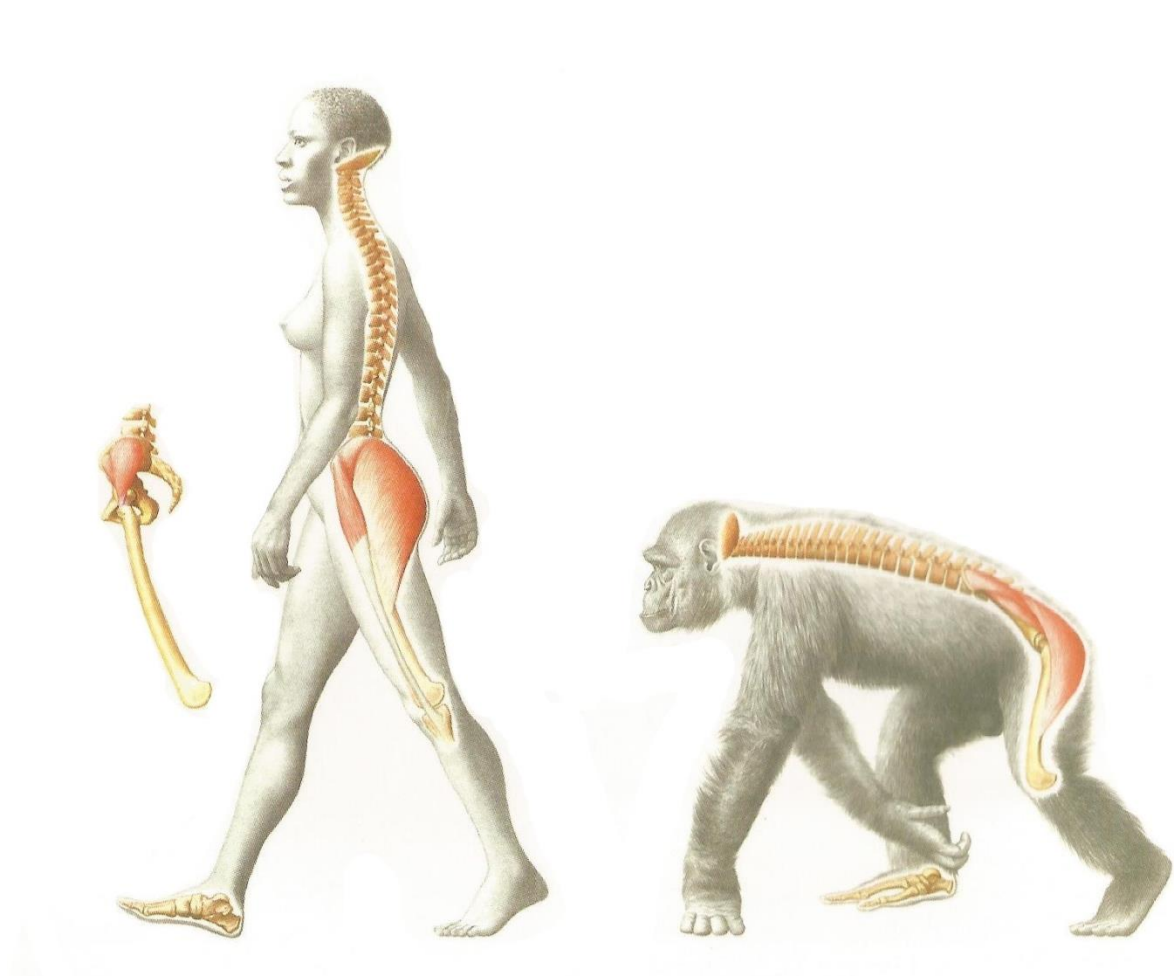


Figura 72. Ilustração da evolução do cóccix.

Com efeito, pode-se afirmar que o homem tem o poder da escolha na evolução, pois, embora a natureza forneça as variações sucessivas, ele as acumula em certas direções que lhes são úteis (DARWIN, 2010, p. 42). Ao escolher, o homem desenvolve uma particularidade qualquer e, além disso, modifica, sem intenção, outras partes do organismo, em virtude das leis misteriosas da correlação, criando, assim, as raças úteis (animais e plantas).

O homem altera e modifica, constantemente, as vestes para o seu usufruto, para que elas respondam às suas necessidades, sejam elas psicológicas ou físicas. Mas isso não quer dizer que todos os elementos do vestuário supram a mesma demanda em relação a pessoas distintas: os anseios são diversos assim como todos os indivíduos, os quais, embora sejam da mesma espécie, não são fundidos pelo mesmo molde. Com base nessas considerações, torna-se evidente que a cauda da roupa – apresentada neste estudo como um órgão “vestível” que tem a finalidade de empoderar e sustentar Napoleão e Josefina – tende a assumir funções adversas na história, dependendo dos respectivos contextos, épocas e locais em que compareçam.

Alguns autores afirmam que os órgãos importantes não variam jamais. Darwin afirma que esses críticos, na verdade, só pesquisam os órgãos que não variam. Ocorre que os seres mais comuns e presentes nos diferentes continentes variam com maior frequência e, sem dúvida, há uma incidência diversa de fatores que contribuem para sua alteração. O mesmo ocorre com as roupas. O seu uso habitual está relacionado à constituição de utopias, sonhos, desejos, anseios e à necessidade de cada indivíduo.

Órgão nenhum se forma com o fim de causar uma dor ou um prejuízo ao seu possuidor. E com precisão se faz ponderar a balança do bem e do mal causados por cada parte. Nesse sentido, notar-se-á que, por fim, cada uma delas será vantajosa. Se, no decorrer dos tempos, nas condições de novas existências, uma parte qualquer venha a se tornar nociva, ela tão logo será modificada; se assim não for, o ser a extinguirá.

Nessa ordem de ideias, pode-se afirmar que a natureza se esforça por nos revelar, por meio dos órgãos rudimentares, bem como pelas conformações embrionárias e homólogas, o seu plano de modificações. Por sua vez, nós replicamos esse modelo de seleção natural no vestuário, mediante o uso e não uso das vestes, a partir das quais empreendemos modos de apropriações e modificações visando à conveniência humana. Em determinados contextos, podem funcionar como uma medida de profilaxia contra maus espíritos, na medida em que se faz uso de ornamentos como elementos de proteção; máscaras, quando desejamos adquirir uma nova *persona*; saias como elemento nivelador de gênero; ou até mesmo caudas e colarinhos para manter a estrutura do corpo equilibrada.

Em seu *Diário de viagem*, Darwin relata inicialmente que os Fuegias suportavam nus, absolutamente nus, um dos climas mais inóspitos e frígidos de que se tem notícia – o da Terra do Fogo, na zona central do Canal Beagle. É uma zona onde chove, venta e neva o ano todo, onde não existe, absolutamente, uma primavera ou um verão com temperatura amena. Como esses homens suportavam esse ambiente sem dispor de vestuário algum, poderíamos supor que não há nenhuma exigência biológica para a vestimenta (DARWIN apud CARVALHO, 1967, 349)³⁷.

No entanto, esses povos descritos por Darwin não sobreviveram por muito tempo, foram extintos no processo de seleção natural. Ou seja, o ser humano na evolução humana precisou se adaptar e fez uso da roupa para sobreviver aos extremos de temperatura e intempéries. Considerando-se a necessidade de sobrevivência – muitas das vezes, de ordem fisiológica –, fez-se indispensável buscar novos tecidos e modelagens para se adequar às mudanças climáticas.

Ocorre que o valor do corpo é preponderante em todas as épocas, e a roupa, responsável por criar maior sensibilidade nesse corpo, também foi instrumento de construção de subjetividades, o que a torna fundamental na relação de alteridade com o mundo. Mas, às vezes, pode ser uma visibilidade apenas aparente ou superficial, uma vez que a roupa também pode encobrir questões.

Irrefutável é que a base catalítica é o corpo. Corpo este que Flavio de Carvalho nos diz que sente, pensa e fala, que traz o erótico, o estético e o ético. Um corpo que caracteriza o vestir como a mais forte influência sobre o homem.

Ele fala da roupa como mutação, como um relato histórico que se altera através dos períodos. Integra a roupa como o elemento fundamental da sobrevivência humana, como órgão essencial para o funcionamento psíquico, físico e biológico do corpo.

³⁷ Seminário de Tropicologia, realizado em 1967, no Recife. VI reunião, Trajo e Trópico. A cópia das atas está no arquivo Wanda Svevo.

CONCLUSÃO

A dinâmica de pesquisa e a escolha de análise das obras do artista Flavio de Carvalho foram feitas para que se construísse um caminho de discurso de suas peças vestimentares. E isso permitiu demonstrar ser o artista um objeto com potencialidades múltiplas de investigação, muito embora seja evidente que ainda há muito o que pesquisar no que se refere ao campo do vestuário, da Moda e das Artes Visuais.

Constatei que foi possível desconstruir a ideia de sequência lógica que se instaurou nos trabalhos do artista. Mediante essa desconstrução, aliás, pude sustentar ser equivocada a ideia de muitos autores e críticos que, após a obra *Experiência nº 2*, insistiram em denominar os trabalhos de Flavio pelos números subsequentes (*Experiência nº 3*, *Experiência nº 4*). Por isso, explorei cada obra como única. Uma obra que se relaciona com as outras obras, que juntas trazem incutidas questões ora semelhantes, ora ímpares, mas que não são, invariavelmente, resultados uma das outras.

O que de fato as conecta não é a ordem histórico-cronológica de criação, mas a essência de que todas, cada uma à sua maneira, evocam o vestuário como sustentáculo do corpo psíquico e físico.

Nesse sentido, o termo *filogenética*, usado por Flavio em texto que analisei no capítulo três, apontou as relações evolutivas como o arcabouço deste estudo. Isso porque a filogenética, também conhecida como a “árvore da vida”, é a representação das relações evolutivas entre várias espécies que possam ter ancestral comum. Dessa forma, nessa árvore, as peças evolutivas são o vestuário. E, nessa perspectiva, a hipótese de que a cauda aparece na história do vestuário em momentos de segurança é legitimada. De maneira análoga, pensamos o *New look*, as máscaras e os chapéus desenvolvidos pelo artista. Cada um à sua maneira, baseado em códigos de vestes e iconografias do passado, foi desenvolvido para criar autoridade no presente. E essa autoridade, que também pode ser lida como potência, atua como alicerce do corpo utópico.

Desvelar os trabalhos do artista pesquisado a partir de uma base multirreferencial – para onde diversos campos de linguagens e ciências convergem e interagem – contribuiu para a desmistificação do caráter pejorativo, místico e excêntrico do mesmo. Isso tem sua origem no fato de que, durante muitos anos e segundo a visão de muitos autores, Flavio de Carvalho foi tratado como intelectual

fantasioso. Mas a presente pesquisa mostrou que as contribuições do artista à arte moderna modificou, inclusive, o próprio conceito de arte e de artista, aproximando a arte ou pelo menos suas ideias da própria vida, além de dialogar com os vários campos do saber.

Sobre suas teorias a respeito da Moda e o novo Homem, o artista diz:

Todas as ideias expostas, todas as conclusões, são tentativas para atingir uma suposta verdade. Algumas das exposições se apresentam de uma maneira aparentemente exagerada – é uma ampliação da vida normal, uma espécie de visão microscópica da vida anímica, fenômeno ilusório e imperceptível a olho nu (CARVALHO, 2010, p. 6).

Em todo caso, no recorte apontado nesta dissertação, pude comprovar que, quando discorre sobre a Moda, o artista se fundamenta na história da indumentária e em outras bases teóricas. Não são relações aleatórias.

Ademais, esta pesquisa objetivou disponibilizar um estudo que contribua para a melhor compreensão da práxis de Flavio de Carvalho.

Dentre os pontos abordados, buscou-se identificar e analisar o papel do artista na interseção entre a história da arte e a dialética da moda. Também houve a intenção de analisar as funções que a cidade e a alteridade desempenham em contextos culturais diferenciados, sendo isso os fatores determinantes na obra do artista e, concomitantemente, na história da arte. De igual valor significativo foi a possibilidade de comprovar, por meio das peças vestíveis do artista, que a roupa é um órgão essencial para o funcionamento psíquico, físico e biológico do corpo.

Por fim, o intenso trabalho de problematizar e pensar tais questões não implica considerá-las, todavia, como discussões resolvidas – o que, se assim o fosse, estabeleceria um contragolpe, uma armadilha para novas convenções –, mas, sim, refletir sobre a narrativa do artista, os centros de interesse e de que maneira elas podem abrir frente às transformações contínuas da produção estética e da plástica vestimentar.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADES, Dawn. **O Dada e o Surrealismo**. Rio de Janeiro: Editora Labor do Brasil, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAITELLO, Norval. **As desimportâncias do Modernismo Brasileiro**. In: A Semana de Arte Moderna: desdobramentos, 1922-1992. São Paulo: Educ editora, 1992. p.25-34.

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1994.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. Lisboa: Edições 70, 1999.

BELTING, Hans. **Por uma antropología da imagem**. Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 6, volume 1, número 8, p.64-75, julho de 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRITO, Ronaldo. **O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)**. In: Experiência Crítica. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

BORNHEIM, Alberto Gerd. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

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

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CANTON, Katia. **Fantasias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CARVALHO, Flávio de. **A Moda e o Novo Homem: Dialética da Moda**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2010.

_____. **A Origem animal de Deus e o Bailado do Deus Morto**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

_____. **Seminário de Tropicologia**, 1967, Recife. VI reunião, Trajo e Trópico. A cópia das atas está no arquivo Wanda Svevo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. p.322-336

CARTA, Patrícia. **Arte na Moda: coleção MASP Rhodia**. In: Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia. São Paulo: MASP, 2015, p.16-87.

CHERRIER, Bernard; TIERCHANT, Hélène. **Ces animaux qui ont marqué l'Histoire. Des abeilles de Childéric aux zêbres du baron de Rothschild**. Paris: Ulmer, 2015.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COURTINE, Jean Jacques. **O Espelho da Alma**. In: História do Corpo 1; Da renascença às Luzes. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012, p.401-410.

DAHER, Carlos Luiz. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo: M.W.M, 1984.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. Porto: Lello & Irmão Editores, 2003.

_____. **The descent of man and selection to relation to sex**. Londres: Murray, 1874.

FRASER, Flora. **Paulina Bonaparte: A Princesa do Prazer**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Seminário de Tropicologia**, 1967, Recife. VI reunião, Trajo e Trópico. A cópia das atas está no arquivo Wanda Svevo. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo. p. 319-321.

FOUCAULT, Carlos Luiz. **O Corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: nº1 Edições, 2013.

GUALTER, José Biscuola; HELOU, Ricardo Doca; NEWTON, Villas Boas. **Física Mecânica**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2014.

GODEFROY, Cécile. **The métier of Simultanism**. In: Sonia Delaunay. Paris: Paris Musées, 2014. p.156-174.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLINO, William. **História do "Bailado do Deus Morto": uma radical modernização do teatro no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Minas Gerais, 2002.

GUERRERO, Inti. **A cidade do homem nu**. São Paulo: MAM, 2010. Catálogo da exposição. p. 7-17.

GUPTA, Rakesh Kumar. **Beekeeping for Poverty Alleviation and Livelihood Secutiry**. Nova York: Springer, 2015.

JIRAT-WASIUTYNSKI, Wojtech. **The balloon as metaphor in the early work of Odilon Redon**. Poland: IRSA S.C 1992.

LADDAGA, Reinaldo. **A estética da emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LEÃO, André Carneiro. **Seminário de Tropicologia**, 1967, Recife. VI reunião, Trajo e Trópico. A cópia das atas está no arquivo Wanda Svevo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. p.337-347.

LEVENTON, Melissa. **Artwear, Fashion and Anti-fashion**. Nova York: Thames & Hudson Inc., 2005.

LUZ, Afonso. **Disponível em:**

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1377356-pesquisa-traz-a-tons-trabalhos-perdidos-do-artista-flavio-de-carvalho.shtml>>. Acesso em 6 de agosto de 2015.

MANET, Édouart. **Impressionism, Fashion and Modernity**. Frase proferida em 1881 e disponível em:

<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/impressionism-fashion-modernity/introduction>>. Acesso em: 6 de agosto de 2015.

MIRANDA, Nicanor. **Flávio de Carvalho, Cenógrafo**. In: 17ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1983.

MOLINA, Maurício. **El cuerpo y sus dobles**. Revista Luna Córnea, México, número 4, p.38-48, 1994.

OSÓRIO, Luiz C. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PASTOUREAU, Michel. **Breve historia de los colores**. Revista Radar, Buenos Aires, p.12, janeiro de 2007. 21/1/2007.

_____. **Green: the history of a color**. Londres: Princeton University Press. 2014.

PLÍNIO, Salgado. **O que é o Integralismo**. São Paulo: Editora das Américas, 1933.

RABELO, Sylvio. **Seminário de Tropicologia**, 1967, Recife. VI reunião, Trajo e Trópico. A cópia das atas está no arquivo Wanda Svevo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. p.358-360.

SAINTE-MARIE, Anselme de; SAINTE-ROSALIE, Ange de. **Histoire de la Maison Royale de France, e des grands officiers de la Couronne**. França: libr. associés 1726.

SANT'ANNA, Patrícia. **Coleção Rodhia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil**. 2010. Tese (Doutorado em História da Arte) - Programa de Pós-graduação em Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SÉGUY, Philippe. **Costume in the Age of Napoleon**. In: **The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815**. Nova York: The Metropolitan Museum of Art/ Harry N. Abrams. INC, 1989. Capítulo I, p.23-118.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

STEVENSON, NJ. **Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

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

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Unicamp, Brasiliense, 1994.

TRINDADE, Héliogio. **Integralismo, o fascismo brasileiro na década de 30**. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

VIANA, Fausto. **Para vestir a alma do ator**. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/04/01/para-vestir-a-alma-do-ator/>>. Acesso em 30 de setembro de 2015.

WALKER, Jearl. **Fundamentos de Física Mecânica**. 9.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

ZANINI, Walter. **A História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZIESENISS, Charles Otto. **France in Transition**. In: The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815. Nova York: The Metropolitan Museum of Art/ Harry N. Abrams. INC, 1989. Introdução, p.6-13.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

NEGREIROS, José de Almada. **K4 acaba de aparecer o quadrado azul**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Lingüísticas**. 2. ed. São Paulo: Editora Edusp, 1998.

BRISSAC, Nelson Peixoto. **Paisagens urbanas**. 4. ed. São Paulo: Senac Editora, 2003.

CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. **Maiakovski Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARVALHO, Flavio. **Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência**. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.

_____. **Os ossos do mundo**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de Artista: o Vestuário na Obra de Arte**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2009.

DURANT, Ariel; Will. **A História da Civilização: a era de Napoleão**. 2.ed. São Paulo: Editora Record, 1988.

FRANÇOIS, Furet; OZOUF, Mona. **Dicionário Crítico da Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 1989.

FREIRE, Cristina. **Hervé Fischer no Mac USP: Arte Sociológica e Conexões**. São Paulo: MAC USP, 2012.

FOUCAULT, Carlos Luiz. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HODGE, Brooke; MEARS, Patricia; SIDLAUSKAS, Susan. **Skin + Bones: parallel practices in fashion and architecture**. New York: Thames & Hudson, 2006.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LUIZ, Edmundo. **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis: 1763-1808**. Brasília: Congresso Nacional, Conselho Editorial, 2000.

MALDONATO, Mauro. **A subversão do ser: identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação.** São Paulo: Editora Peirópolis, 2001.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis.** São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

MONDZAIN, Marie José. **La Mode.** Paris: Ed. Bayard, 2009.

MONNEYRON, Frédéric. **A moda e seus desafios.** São Paulo: Editora Senac, 2007.

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

PANOFSKY, Erwin. **Renaissance and renaissances in western art.** New York: Icon, 1972.

PASTOUREAU, Michel. **Azul, Historia de un color.** Barcelona: Espasa Libros, S.L.U, 2010.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária, séculos XVII-XXVIII.** São Paulo: Editora Senac, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SCHAMA, Simon. **Cidadãos: uma crônica da Revolução Francesa.** São Paulo: Civilização Editora, 2011.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

THORNDIKE, Lynn. **A History of Magic & Experimental Science**, 8 vols. Nova York: Columbia University Press, 1964.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e Arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** São Paulo: Estação das letras, 2009.

FÔLDERS E CATÁLOGOS

Centro Cultural Branco do Brasil e Ministério da Cultura. **Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil.** Rio de Janeiro: CCBB, 2010. Catálogo de exposição.

Centro Cultural La Moneda. **Armaduras de Japón Samurái, colección Ann & Gabriel Barbier - Mueller. Santiago, 2016.** Catálogo de exposição.

Fundação Bial de São Paulo. **17ª Bienal de São Paulo: Flávio de Carvalho**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 1983.

Fundação Calouste Gulbenkian. **Catálogo Raisonné de Amadeo de Souza Cardoso**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

Museu de Arte de São Paulo. **Arte na Moda: coleção MASP Rhodia**. São Paulo, MASP, 2015. Catálogo de exposição.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. **A cidade do homem nu**. São Paulo: MAM, 2010. Catálogo da exposição.

Musée D'Orsay. **L'Impressionism et la Mode**. Paris: Les Éditions du Musée D'Orsay, 2012. Catálogo de exposição.

Museo de la Evolución Humana. Burgos: Junta de Castilla y León, 2010. Catálogo do Museu.

Museo de la Moda. **Was and Seduction em Santiago**. Santiago: Museo de la Moda, 2008. Catálogo de exposição.

Tate Modern. **Sonia Delaunay**. Londres: Tate Publishing, 2014. Catálogo de exposição.

The Metropolitan Museum of Art. **The Age of Napoleon, Costume from Revolution to Empire: 1789-1815**. Nova York: The Metropolitan Museum of Art/ Harry N. Abrams. INC, 1989. Catálogo de exposição.

DISSERTAÇÕES E TESES

FREITAS, Valeska. **Dialética da moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de Santa Catarina, 1997.

GARCIA, Carol. **Moda e identidade no cenário contemporâneo brasileiro: uma análise semiótica das coleções de Ronaldo Fraga**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

VIDEO

A DEUSA branca. Direção: Alfeu França. Produção: Daniela Moreira. Documentário P&B/Color e B&W DCP 30'. Brasil, 2013. Curta sobre a expedição do artista Flávio de Carvalho à região amazônica.

WEBSITES

Art History, disponível em

http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Chirico_Ernst_Magritte_Balthus/CE_MB_strozzi_10_07.htm

Kobe Fashion Museum, disponível em <http://www.feel-kobe.jp/>

Musée de l'Armée, disponível em <http://www.musee-armee.fr/accueil.html>

Museum of Modern Art (MoMA), disponível em

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3716&page_number=33&template_id=1&sort_order=1

The Conversation, disponível em <http://theconversation.com/sublime-design-varvara-stepanovas-unisex-sports-uniform-27587>

Tate Modern, disponível em <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/simultanism>

The National Gallery, disponível em <https://www.nationalgallery.org.uk/>

National Museum of Denmark, disponível em <http://en.natmus.dk/>

ANEXO

I. Texto escrito por Flavio de Carvalho e publicado pelo *Diário de São Paulo* em 1956, na coluna "Casa, homem, paisagem".

A importância da cauda – A comichão filogenética

Apesar de ter perdido a sua cauda de cem milhões de anos atrás no seu antepassado, o homem ainda hoje sente a necessidade de usar uma cauda. A comichão filogenética este sempre presente e de quando em quando na história ele aparece envergando o símbolo de equilíbrio dos seus antepassados. Está sempre estereotipada no seu organismo a presença antiga da cauda e nos momentos de fraqueza, nos momentos de grande período ele procura segurança exibindo luxuosamente o atributo do seu passado inferior.

O homem não perdeu o hábito que tinham os seus antepassados de se sentir bem com a cauda.

É o seu próprio organismo que, nos momentos inseguros, atrai a sua atenção para a ausência da cauda e, sedento por equilíbrio, o conduz ao uso de um substituto de pano.

O "Os coccyx", atual vestígio da cauda, é um guia para as necessidades da moda.

Estranha realidade! A sensação de superioridade e de força é obtida pela volta ao passado antigo, ao passado animal inferior, pelo uso de um ornamento que é atributo de um ser inferior.

Ele procura pois no ser inferior meios de se rejuvenescer, O uso da cauda é mais um demonstrativo da viagem de volta ao princípio da história como processo de rejuvenescimento.

Esta bela reversão a um ser inferior focaliza o papel importante e preponderante da cauda através da vida. A cauda que havia sido o leme da rota do ser vivo, que tinha tanta importância como uma perna, era um piloto ligado ao cérebro.

A cauda que proporciona ao macaco um sistema de locomoção e equilíbrio no galho da árvore, que proporciona ao canguru um tripé para saltar, sentar e levantar, que proporciona ao platesauro um contrapeso sem o qual ele não se manteria em pé, proporciona à imperatriz Josefina, após o inseguro Diretório, uma perfeita sensação

de segurança e superioridade, sensação esta, tão almejada por Napoleão, que, apesar dos seus sucessos militares, se sentia sempre inseguro. Napoleão exigia longas caudas à todas as damas da corte e as admoestava severamente quando as suas ordens não eram cumpridas, Todos esses seres tão diversos e tão diversamente colocados na escala do tempo, tinham as mesmas necessidades de equilíbrio pela cauda.

Cauda é sinônimo de locomoção, é um fator comum do ser móvel e está em todo o organismo vivo submarino ou não que se transporta de um local a outro. O anfíbio "*Ichthyostega*" traz para os brejos devonianos a cauda do peixe que por sua vez é transportada para o réptil que, após entregá-la aos terríveis dinossauros, volta para o mar antigo.

Ao alcançar o dinossauro, em virtude de um crescimento excessivo das pernas traseiras (motivos ignorados), a cauda crescendo de volume e comprimento passa a atuar como contrapeso, promovendo a elevação da parte dianteira do corpo e o atrofiamento das pernas dianteiras que funcionam como braços.

Com o desaparecimento do dinossauro, no começo do Cretáceo, misteriosas e pequenas criaturas que se encontravam refugiados no topo das árvores (amedrontadas pelos terríveis sauros), o que havia sobrado dos primeiros mamíferos derivados do réptil Varanosauo, abandonam a árvore e tomam conta da superfície da terra firme como forma dominante de vida.

Os mamíferos possuem um controle de calor e uma temperatura de corpo constante e podem resistir a variações de clima; o mesmo não acontecia aos dinossauros desaparecidos.

A cauda cujo fim, nos primeiros mamíferos arbóreos, era o de equilíbrio no galho, após a descida da árvore, se modifica lentamente ou desaparece.

Em toda a evolução da vida móvel, submarina, terrestre e aérea, a cauda é fator comum preponderante. No homem, o mais especializado e angustiado de todos os mamíferos, a cauda desaparece, no seu lugar visível, pois o seu antepassado havia descido da árvore para não mais voltar.

A perda exterior da cauda fixa no mamífero homem o desejo permanente de usá-la como ornamento.