

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE

EDUARDO SANTOS VANINI

Flávio de Carvalho e o New Look tropical – a busca pela autenticidade no vestir

Juiz de Fora
2012

EDUARDO SANTOS VANINI

Flávio de Carvalho e o New Look tropical – a busca pela autenticidade no vestir

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte
Orientadora: Prof^a Dr^a Patrícia Moreno

Juiz de Fora
2012

EDUARDO SANTOS VANINI

Flávio de Carvalho e o New Look tropical – a busca pela autenticidade no vestir

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientador:
Profª Drª Patrícia Moreno

Aprovado em ___ / ___ / _____.

BANCA EXAMINADORA

Profº Drº Afonso Celso Carvalho Rodrigues – UFJF

Profª Drª Patrícia Moreno – CES/JF

Profª Drª Priscilla Danielle Gonçalves de Paula - UFJF

À minha avó Odete.

AGRADECIMENTOS

Aos meus avós, Dimas e Odete, que juntamente com minha mãe, Suely Santos, sempre acreditaram nos meus sonhos e proporcionaram que fossem conquistados.

Ao meu namorado Pedro Nogueira, fonte de inspiração e afeto.

Aos meus amigos de todos os lugares, desde bares até ambiente de trabalho. Todos foram importantes nessa empreitada.

À minha orientadora, Patrícia Moreno, que desde a faculdade me apresenta ótimas referências.

Ao genial Flávio de Carvalho, por sua loucura e comprometimento com a arte.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso foi proposto para estudar o discurso por trás da Experiência nº 3 de Flávio de Carvalho, identificando o repertório do artista e a originalidade de sua proposta. Para compreender a ação, foram feitas pesquisas acerca da relação entre arte e corpo, bem como a trajetória de Carvalho, compreendendo suas influências. Também há uma investigação acerca do contexto histórico no qual o artista está inserido.

Palavras chave: Flávio de Carvalho, Moda e Arte, Performance.

ABSTRACT

This work was proposed to study the discourse behind of “Experiência nº3”, by Flávio de Carvalho, identifying the repertoire of the artist and the originality of his proposal. To understand the action research was done about the relation between art and body as well as the trajectory de Carvalho, identifying his influences. There is also a historical investigation into the co-text in which the artist is inserted.

Keywords: Flávio de Carvalho, Fashion and Art, Performance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. OS ANOS 1950 NO BRASIL.....	12
2.1 MODA E COMPORTAMENTO NOS ANOS DOURADOS.....	14
2.2 O NEW LOOK.....	18
3. FLÁVIO DE CARVALHO.....	22
4. CORPO E ARTE.....	28
4.1 A EXPERIÊNCIA	31
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Modelo apresenta exemplar de roupa-ícone da década de 1950.....	19
Figura 02: Desfile Miss Elegante Bangu, em 1956, no Copacabana Palace	p. 20
Figura 03: Flávio de Carvalho apresenta o seu New Look nas ruas de São Paulo em sua “Experiência nº 3”	p. 35
Figura 04: Imagem mostra detalhamento da ideia do artista.....	p. 36

I. Introdução

A data é 18 de outubro de 1956 e a rotina na capital paulista segue seu fluxo normal nas ruas da cidade. De repente, a ação de um irreverente artista plástico quebra o ritmo cotidiano com algo que talvez possa ser considerado com um feito inédito na história da arte brasileira: um homem de cerca de 1,90¹ metro de altura caminha pelas calçadas do Centro de São Paulo, trajando saiote verde pregueado, meia calça arrastão e blusa amarela de náilon com mangas bufantes. Era Flávio de Carvalho que, a cargo de sua “Experiência nº 3”, exibia o *New Look Tropical*.

A intervenção do escritor, artista e arquiteto é um marco no “pensar” da moda no Brasil, sendo, de certa forma, o primeiro encontro entre moda e arte no país. Isso porque o ato era fruto de uma série de 39 artigos, publicados no Diário de S. Paulo, nos quais o artista teceu longas reflexões acerca da vestimenta e da moda. O conteúdo trazia, sobretudo, uma visão crítica sobre como o Brasil reagia ao fenômeno da moda, que ganhava dimensões cada vez maiores.

Tendo essa intervenção como foco, a proposta deste trabalho é investigar o universo de Carvalho e descobrir suas principais críticas e reflexões presentes na “Experiência nº3”. Para isso, serão apresentados a trajetória artística de Carvalho e o contexto da moda no qual ele estava inserido na época. Além disso, visto que, para alguns autores, ele inaugura a arte de ação no Brasil com suas experiências, a presença do corpo nas proposições artísticas será pincelada, para que seja compreendida a legitimação do ato de Carvalho com um trabalho de cunho artístico.

¹ Disponível em <http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/7/textos/201/>, acessado em 20 de julho de 2011, às 01h14

Como base, a pesquisa contará com referências bibliográficas que abrangem desde títulos de estudiosos acerca de moda, corpo e arte até publicações do próprio Flávio de Carvalho, como os títulos “A moda e o novo homem” e “Experiência nº 3”. Jorge Glusberg, com “A arte da performance”; Paul Zumthor, com “Performance, recepção, leitura” e Viviane Matesco, com “Corpo, imagem e representação” fornecem subsídios para a compreensão das diferentes abordagens sofridas pelo corpo humano no universo artístico. Além das obras de Carvalho, o repertório do artista também é apresentado sob a visão de Luiz Camilo Osório, em “Flávio de Carvalho”. Já a compreensão da moda no contexto estudado, fica a cargo de livros como “Roupa de artista”, de Cacilda Teixeira da Costa, e os homônimos “História da moda no Brasil”, sendo um de Gilda Chataingner e outro de João Braga e Luís André do Prado.

O trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro dedica-se a apresentar um panorama do Brasil na década de 1950. O objetivo é que o leitor possa compreender em qual contexto social, político e, claro, de moda as reflexões de Carvalho estão inseridas. No mesmo capítulo, inclusive, abre-se espaço para uma breve explicação sobre o New Look de Dior – um dos principais acontecimentos da moda no período em questão. Embora seja um fenômeno de origem francesa, os impactos no Brasil são múltiplos. Além disso, a explanação é indispensável para que haja embasamento histórico sobre aquilo que dá nome à peça apresentada por Carvalho em sua experiência.

Em seguida, há um capítulo dedicado a Carvalho e a confluência entre sua trajetória individual e artística, levando em conta os conceitos de Gilberto Velho. Nesta parte do trabalho, busca-se compreender as principais referências do artista, de forma a proporcionar uma síntese sobre seu repertório. Na sequência, um novo capítulo destrincha a “Experiência nº 3”, em busca de entender o que está por trás desta ação, em termos de

discurso e idéias. Mas, antes disso, tem-se uma pincelada sobre a relação entre corpo e arte, para que seja compreendido como ele se estabelece como suporte legítimo para a expressão artística ao longo da história.

2. Os anos 1950 no Brasil

No texto “A dupla face de Jano: romantismo e populismo” (2002), a autora Mônica Pimenta Velloso aborda a década de 1950 como um período regido por um clima de euforia, que tem no slogan do governo do presidente Juscelino Kubitschek “cinquenta anos em cinco” uma de suas máximas, marcando uma época de abertura política. A grande meta, claro, era o desenvolvimento econômico, que deveria superar o atraso de tempos obscuros. “Industrialização, urbanização e tecnologia são as palavras de ordem do momento” (2002, p. 122).

Essa “onda” atingiu de maneira generalizada em diferentes camadas e setores da sociedade. No campo das artes e da arquitetura, não foi diferente. Nas produções plásticas e poesia o novo espírito ecoou por meio do concretismo² e do design arrojado. Também começavam a surgir manifestações que podem ser vistas como esboços de famosos movimentos, como Bossa Nova, Cinema Novo, Teatro do Oprimido e música de protesto. E na avaliação de Velloso, toda essa efervescência revela uma busca por novas formas de expressão artística, que fossem capazes de integrar cultura, modernidade e desenvolvimento.

Além do contexto de abertura econômica, encabeçado pela execução de um plano de metas aliado à abertura de capital e ao desenvolvimento da indústria automobilística, o surgimento de um público urbano e a emergência de uma cultura de massa causam profundas mudanças na sociedade brasileira. “Entramos no ‘tempo cultural acelerado’, onde os signos se multiplicam visando o consumo imediato. Começam a ter

² Surgido em 1953, na Europa, inicialmente na música, depois na poesia e, em seguida, nas artes plásticas, defendia a racionalidade e em detrimento do Expressionismo, o acaso e a abstração lírica e aleatória. A proposta era acabar com a distinção entre forma e conteúdo e criar uma nova linguagem.

grande circulação os gibis como O Pato Donald e as fotonovelas tipo Sétimo Céu e Capricho; fazem sucesso as radionovelas e teleteatros” (2002, p. 123) Ainda, como acrescenta a autora, é o auge dos programas de auditório e dos fã-clubes, com as camadas populares buscando, mesmo que simbolicamente, seus canais de participação.

Em tempos de propagação da chamada cultura de massa, mentes pensantes estavam, em outra ponta, tentando tirar o atraso também no que tange o campo cultural. De acordo com Velloso (2002), por meio da arquitetura, de feiras industriais e de exposições, o Brasil se esforçava para estar pareado com grandes nações. A consequência disso é uma explosão de grandes eventos:

Inauguram-se os primeiros salões de propaganda e a Bienal de São Paulo; também são realizadas exposições no exterior destinadas a divulgar a imagem do nosso desenvolvimento. É o chamado "efeito de vitrine", onde se encena a urbanidade, cidade e metrópole. O progresso técnico-científico, erigido em valor supremo, precisa ser exposto, demonstrado, projetado. Assim, a apologia do futuro, coroado pelo êxito da tecnologia, torna-se objeto de inúmeras matérias na imprensa. Vive-se a crença no "progresso indefinido". Em "Você e o mundo futuro", a Revista da Semana publica uma série de artigos onde faz previsões verdadeiramente fantásticas para a década de 1980: um mundo de comunicação interplanetária, onde reinaria o progresso e a harmonia social. (VELLOSO, 2002 p. 124)

Ao mesmo tempo, no meio de toda essa euforia, a classe artística vivencia uma tensão sobre o que seria algo meramente popular e o que seria um trabalho realmente sólido em termos de conteúdo:

Essa visão idealizada do popular requer uma ação também idealizada. Explicando melhor: o popular aparece como matriz de nacionalidade brasileira, uma espécie de espelho capaz de decifrar e/ou refletir sua imagem. Ocorre que essa essência de brasilidade (o povo) está carente de cuidados, mas, se educado e esclarecido pelo saber das elites, poderá adquirir a "boa consciência", alcançando assim a nação a sua autêntica imagem. (...) Nesse contexto, em que o objetivo pedagógico *povo* é idealizado, a educação forçosamente deve sê-lo também. Educar significa, então, entrar em contato com a própria "alma" da nação. (VELLOSO, 2002 p. 130)

A partir dessas abordagens, chega-se a debates que buscam um aprofundamento sobre qual real identidade brasileira. E isso apreço permeado por abordagens acerca do

conceito de povo e nação, cabendo a intelectuais e artistas a busca por esse ser perdido no meio de um país já fortemente influenciado pela cultura de massa. Como explica Velloso, o verdadeiro homem brasileiro chega a ser considerado um ser em extinção. De acordo com ela, é a partir de esforços que colocam o povo na condição de objeto e promovem a documentação dele chega-se ao reconhecimento do que seria a cultura popular brasileira. “Transformada em peça, ela é salva, recolhida, catalogada e observada nos museus e exposições. Assim, essa cultura se converte em uma espécie de objeto mágico, fetiche, pedaço de história a ser contada para as crianças e os curiosos” (2002, p. 132). Há uma idealização do povo pelos intelectuais. E toda essa movimentação está presente na Experiência nº 3 de Flávio de Carvalho, como veremos adiante.

2.1- Moda e comportamento nos anos dourados

Dialogando com as explicações de Velloso, Mary Del Priore, em “História das mulheres no Brasil” (2006), acrescenta que os anos 1950 também guardam um período de ascensão da classe média. Cheio de esperança, o povo assistia a uma onda de industrialização e crescimento urbano, que aparecia acompanhada da abertura de uma série de possibilidades no que diz respeito à educação e formação profissional. “Em geral, ampliaram-se aos brasileiros as possibilidades de acesso à informação, lazer e consumo” (2006, p. 608).

Por outro lado, como observa a autora, enquanto o Brasil acompanhava, de certa maneira, as tendências de modernização internacionais, inclusive, no que dizia

respeito à emancipação feminina, a década ainda foi marcada por uma forte distinção sexual, pautada em valores morais. E a compreensão desse contexto comportamental se faz importante para este trabalho, ao servir como parâmetro para que seja compreendida a ousadia na ação de Flávio de Carvalho.

Na família-modelo dessa época, os homens tinham poder e autoridade sobre as mulheres e eram responsáveis pela pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas, enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (PRIORE, 2006 p. 609)

Fortes propagadoras desses conceitos, as revistas que abordavam temáticas femininas traziam regras de comportamento e sexualidade, aliadas ao que deveria ser a imagem de homem e mulher. No conteúdo, promoviam valores de classe, raça e gênero. No meio desses discurso, ser dona de casa e esposa era difundido como o futuro mais apropriado a uma mulher. Em resumo, a vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica são tidas como atributos exclusivos femininos, enquanto aos homens cabe o papel de iniciativa, participação no mercado de trabalho, além de força e espírito aventureiro.

No campo da moda, os anos 1950 trazem o advento daquilo que seria o início de uma moda essencialmente brasileira. É quando se começa a falar em uma moda nacional ou “feita no Brasil”, como definem os autores João Braga e Luís André do Prado, em “História da moda no Brasil” (2011). Parte desse movimento é consequência do período anterior, que abrigou a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Isso porque os conflitos afetaram a produção têxtil européia, abrindo espaço para entrada dos produtos brasileiros no mercado. Para se ter uma ideia, o Brasil chega a ocupar a segunda posição no ranking mundial em capacidade produtiva. Com a prosperidade, as fábricas se remodelaram,

ampliando a produção em variedade e qualidade. Entretanto, as classes médias e alta continuavam considerando como “chic” a utilização dos materiais e peças importados.

Como esse cenário, Braga e Prado relatam que foi “questão de tempo para que a indústria têxtil chegasse à outra ponta da cadeia – a criação de moda – para atingir seus objetivos” (2011, p. 187). Começam a aparecer, por exemplo, os eventos de moda. Enquanto a classe média seguia copiando modelos de revistas e peças vistas no cinema, que eram produzidos por costureiras, uma elite seguia valorizando a alta moda, o que vai desencadear no surgimento dos primeiros costureiros brasileiros, no decorrer da década. Neste caso, tratam-se de profissionais que se pautavam nas idéias vindas de Paris e ganham força graças ao interesse da indústria têxtil que destacava seus nomes em eventos de moda, buscando uma valorização dos produtos nacionais, até então discriminados.

Como consequência, os costureiros ganham clientela suficiente para que possam abrir seus ateliês, onde atenderão representantes da alta sociedade. Desses espaços, começam a sair, então, modelos exclusivos e caros. Na mesma época, as ruas passam a ganhar butiques que introduzem o prêt-à-porter³ na cultura brasileira. Inicialmente, os modelos vendidos nessas lojas eram trazidos da Europa o que sugere, segundo os autores, o atraso no sistema de moda local. Acerca da explanação, eles completam: “a nascente moda brasileira conviveu, ainda, com uma indústria de confecção em luta para vencer sua incipiência técnica e criativa. Porque também na confecção, por aqui nada se criava, tudo se copiava” (2011, p. 188). Mas, como eles acrescentam, “com jeitinho tropical”, essas “cópias” começam a sofrer adaptações.

Nesse mesmo contexto, o Brasil já convivia com a vida democrática, que sucedeu a ditadura do Estado Novo (1937 -1945). Em 1954, Getúlio Vargas suicida-se,

³ Expressão francesa, surgida no início dos anos 1950, que indica roupa comprada pronta.

sendo o episódio um marco para o início de uma nova fase, marcada por bons momentos para economia nacional, graças à entrada do capital estrangeiro. Mas, apesar do otimismo difundido entre os brasileiros, esse conjunto de transformações custou caro à população, que se viu no meio de uma alta inflação aliada a um enorme endividamento externo.

Essa sensação de prosperidade transformou radicalmente os hábitos dos brasileiros, que ficaram mais consumistas. Até porque, trata-se de um contexto em que o consumo ganhava um grande impulsionador, que conquistava cada vez mais popularidade: os meios de comunicação de massa. Em 1950, era inaugurada, em São Paulo, a TV Tupi, primeiro canal brasileiro. No ano seguinte, a transmissão chegava ao Rio de Janeiro. A classe média foi atingida em cheio. Propagandas passaram a fazer parte da rotina da população criando novos hábitos, desejos e comportamentos.

Com tanta informação, a relação entre os brasileiros e a moda também mudou. “Não era mais possível que a moda continuasse a ser um privilégio de poucas mulheres com condições de pagar por peças únicas. Todas queriam ter acesso à moda”, afirmam Braga e Prado (2011, p. 191), sobre o que definem como uma demanda da recém-consolidada sociedade do consumo. Para dar conta desse cenário, a solução seria a produção de roupas em série. E assim aconteceu:

Iniciava-se um processo que muitos definem como democratização da moda, ou seja, a transposição da moda antes vinculada ao status da produção única e sofisticada para a roupa industrializada - finalmente. A despeito de regras e regulamentos, as casas de haute couture incorporavam a moda-produto, abalando a superioridade da peça única e original perante a cópia (...) O nosso poeta modernista Oswald de Andrade afirmou certa vez: “a massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico”, antevendo que os processos industriais romperiam a distância entre povo e arte. A diferença é que a moda é criação estética, mas também produto, uma arte-produto altamente sedutora. (PRADO E BRAGA, 2011 p. 191)

A evolução é inegável, mas, como fazem questão de frisar os autores, “o Brasil acompanhou esse processo em descompasso” (2011 p. 192). Embora começasse a aparecer

a figura dos criadores de moda, que eram os costureiros, as confecções ainda estavam muito focadas na produção de peças íntimas. Além disso, as que se dedicavam a criação de roupas seguiam o modelo norte-americano de cópia daquilo que era lançado em Paris, quando não copiavam os modelos reproduzidos pelos Estados Unidos, ou seja, faziam uma cópia da cópia.

Começávamos a desvendar as técnicas para produção em série: “o que marcou fundamentalmente a década de 1950 foi o que podemos chamar de consciência da moda”, relatou Rudy Davidsohn, que criou, com a esposa Rita, a confecção Ri-ri-ta, em 1957. Na época, segundo Rudy, “existia roupa, mas não existia moda” – deixando implícito que as poucas confecções existentes não produziam moda própria. (PRADO E BRAGA, 2011 p. 192)

Vale ressaltar que os sistemas de produções ainda era precários, sem que houvesse logísticas bem estabelecidas. As peças eram confeccionadas em estruturas pequenas, consideradas “semiartesanais”. Esses estabelecimentos atendiam às demandas de grandes magazines, não configurando, ainda, a criação de uma marca. Também não havia preocupação em se ter uma imagem de moda.

2.2 – O New Look

Como explica Gilda Chataingner, em “História da moda no Brasil”, a moda da década de 1950 tem a saia como peça ícone. E isso se tornou realidade graças à criação do francês Christian Dior, que traz para a história do vestuário uma invenção revolucionária: o New Look. Trata-se de uma coleção que resgata a silhueta da mulher da Belle Époque, perdido nos anos de guerra, por conta de uma certa masculinização do corpo feminino.

Como descreve Georgina O'Hara Callan, em sua “Enciclopédia da moda” (2007), o termo New Look é atribuído às “saias godês que se abriam como flores a partir de corpetes justos e cinturas bem finas” (2007, p.230). De acordo com ela, as saias chegavam a ter de 13 a 22 metros de tecido e contavam com forros feitos com tules para que ficassem armadas. Os corpetes eram bem justos para que realçassem o busto das mulheres da mesma maneira em que acentuavam a cintura.

O New Look era o extremo oposto das roupas restritas e econômicas impostas pelo racionamento, e o estilo provocou controvérsias em todo o Ocidente. Embora muitas mulheres tenham adotado o estilo, outras se manifestaram contra, lamentando o que consideravam extravagância e artificialidade. Mulheres indignadas com os excessos estilísticos da nova moda organizaram piquetes na maison Dior, e a publicidade resultante tornou o Dior famoso da noite para o dia. O New Look prevaleceu sob várias formas até meados da década de 1950. (PRADO E BRAGA, 2011 p. 192)

O New Look



Figura 01: Modelo apresenta exemplar de roupa-ícone da década de 1950⁴

⁴ Imagem disponível em <http://modaeexcelencia.blogspot.com/2011/08/as-cinco-maiores-revolucoes-da-historia.html>, acessada em 14 de outubro de 2011.

As saias eram mais compridas do que modelos de anos anteriores e se apresentavam pregueadas, franzidas, drapejadas e nescgadas. Junto a essas peças, apareciam, ainda, grandes chapéus e sapatos altos e fechados, além de luvas e jóias. Nas palavras de Braga e Prado, “a exultante coleção correspondia aos desejos de uma mulher mais próspera, que não precisava mais economizar tecidos, ambiciosa por mais consumo e sofisticação” (2011, p. 193). Com os filmes de Hollywood, o New Look se dissemina pelo mundo e vira febre, reposicionando Paris como centro difusor da moda global.

No Brasil, as saias rodadas ganham os salões, acompanhadas de leves adaptações. Segundo Erika Palomino, “felizmente, havia adaptações por conta do calor e dos bondes. O New Look carioca, por exemplo, era mais leve, feito com fustão da tecelagem Nova América e cetim de algodão da Bangu” (2003, p. 75).

O New Look no Brasil



Figura 02: Desfile Miss Elegante Bangu, em 1956, no Copacabana Palace⁵

⁵ Imagem disponível em <http://rjantigo.blogspot.com/2009/07/fabrica-bangu.html>, acessada em 14 de outubro de 2011

Imagens de eventos sociais da época mostram a força arrebatadora com que o New Look de Dior conquistou espaço no armário das brasileiras. Como mostra a imagem acima, a silhueta determinada pelo estilista francês era regra.

3. Flávio de Carvalho

Antes de apresentar a obra de Carvalho, serão expostos, nos próximos parágrafos, pensamentos de alguns autores que destrincham formas de compreensão do repertório dos indivíduos. O objetivo é que essas explanações subsidiem a legitimação do conteúdo por traz da produção do artista. Como defende Gilberto Velho, em “Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea”, as sociedades complexas moderno-contemporâneas aparecem pautadas por uma intensa interação entre segmentos e grupos diferenciados. Há nesses modelos, portanto, uma troca cultural constante, que ganha força por meio de movimentos migratórios, encontros e viagens. E isso, na opinião dele, reflete naquilo que chama de trajetórias individuais.

Os indivíduos modernos nascem e vivem dentro de culturas e tradições particulares, como seus antepassados de todas as épocas e áreas geográficas. Mas, de um modo inédito, estão expostos, são afetados e vivenciam sistemas diferenciados e heterogêneos. Existe uma mobilidade material sem precedentes em sua escala e extensão (2008, p. 39)

Conforme o próprio autor pontua, a formação de identidades consideradas básicas está subordinada a constelações culturais singulares, bem como a conjuntos de símbolos restritos. Portanto, de acordo com ele, a modernidade ocidental está atrelada ao desenvolvimento de ideologias individualistas. E para compreender essa consciência individual, Velho lança mão daquilo que chama de “projeto”, que seria “a conduta organizada para atingir finalidades específicas” (2008, p.40) e da noção de “campo de possibilidades”. Expressão essa definida por ele como “espaço para a formação e implementação de projetos” (2008, p. 40). Por meio da análise combinada desses dois tópicos, é possível, portanto, compreender melhor biografias e trajetórias, as quais podem

ser vistas como “expressões de um quadro histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades” (2008, p.40).

Os projetos individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos. Por isso mesmo são complexos e os indivíduos, em princípio, podem ser portadores de projetos diferentes, até contraditórios. Suas pertinência e relevância serão definidas contextualmente. (2008, p. 46)

Para Velho, as trajetórias dos indivíduos ficam consistentes por meio “do delineamento mais ou menos elaborado de projetos específicos” (2008, p. 46). Dessa forma, a legitimidade de suas realizações está intimamente ligada à interação com demais projetos coletivos ou individuais oriundos da natureza ou vindos da dinâmica do campo de possibilidades.

Para complementar as explicações de Velho, será usado neste trabalho a visão de Nicolas Bourriaud, de que a atividade artística não configura uma essência imutável, “mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais” (2009, p.15). E como ele pontua, o momento que segue a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) traz uma crescente urbanização da experiência artística. E isso se desdobra em uma concepção na qual a obra deixa de ser vista como um espaço a ser percorrido, ganhando contornos de uma duração a ser experimentada, como uma abertura para diálogos ilimitados.

A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse estado de encontro fortuito imposto aos homens (...) em oposição àquela selva densa e sem história do estado de natureza na concepção de Jean-Jacques Rousseau, selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro. Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o encontro entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. (BOURRIAUD, 2009 p. 21)

Na concepção de Bourriaud, a arte pode ser vista como um lugar de produção de uma sociabilidade específica. Por isso, é importante reconsiderar o lugar das obras no sistema global da economia, simbólica ou material, que rege a sociedade contemporânea. “Além de seu caráter comercial ou de seu valor semântico, a obra de arte representa um interstício⁶ social” (2009 p. 21). Para o autor, o interstício é um espaço de relações humanas que possibilita múltiplas formas de troca, independente do sistema vigente. E essa natureza de exposição da arte “cria espaços livres, gera durações com ritmo contrário ao que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas” (2009 p. 23).

É nesse ambiente de busca por novas formas de diálogo entre público e artista que Carvalho está imerso, durante a maturidade de sua produção. Nascido em 10 de agosto de 1899, na cidade de Amparo da Barra Mansa, no Rio de Janeiro, Flávio de Carvalho tem origem em família abastada, o que lhe garantiu uma educação europeia. Passando por Paris e, em seguida, pela Inglaterra, teve uma sólida formação para os padrões da época. Enquanto estava na Inglaterra, além dos estudos de engenharia, Carvalho buscou aulas na King Edward VII School of Fine Arts. Neste contexto estão seus primeiros desenhos, marcados pela *art nouveau*.

Ao formar-se em engenharia, ele retorna ao Brasil logo após a Semana de 22. Sua obra, a partir de então, como defendem alguns autores, acrescenta doses de experimentalismo, associadas à experimentação de antiarte, que não existiam no cenário nacional até a década 1960. Ainda que sua produção seja questionada por estudiosos, é difícil negar a força inventiva que parte de suas criações. Ao abordar o artista, o autor Luiz

⁶ Termo usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista por não obedecerem à lei do lucro.

Camilo Osório menciona uma passagem escrita pela artista Maria Leontina⁷ acerca de Carvalho:

No traço expressionista dinâmico e agressivo, nos retratos de pinceladas explosivas com cores vibrantes de dramática e profunda intenção psicológica, nas experiências e ensaios, Flávio de Carvalho sempre se autorretratou: artista raro e autêntico, o homem polido e irreverente, ser polido com a aparência de Mefistófeles moderno. (OSORIO, 2009 p. 11)

Em sua trajetória artística, Carvalho funcionou como uma “usina de provocações”, sendo a arte para ele, “mais vontade do que representação”, como expões o autor Luiz Camilo Osório. “Era um desenhista de mão-cheia; um engenheiro-calculista apaixonado por Freud, Nietzsche e por todo tipo de aventura de espírito. Do corpo também, diga-se de passagem” (2009, p.7).

Após o flerte inicial com a *art nouveau*, a produção artística de Carvalho vai se aproximar do expressionismo. A corrente, como define Osório, é tomada como “um compromisso e um gesto de afirmação do artista diante da realidade e da possível transformação dessa realidade – tanto do ponto de vista social como do individual” (2009, p. 12). No repertório de Carvalho, o indivíduo é constantemente focado. E esse indivíduo aparece, com frequência, acompanhado de suas emoções originárias. Sentimentos como dor, medo, prazer, alegria e angústia perante vida e morte.

É claro que a experimentação com a subjetividade – o seu contínuo desafio aos parâmetros que regem nossos modos de ser no mundo – impregnava a obra de Flávio de Carvalho, principalmente as suas Experiências, de alto teor político. Fosse discutindo a cidade, problematizando as práticas religiosas, ou mesmo refletindo sobre a moda masculina e o vestuário tropical, uma espécie de micropolítica estava sendo posta a luz do dia. (OSORIO, 2009 p. 12)

Como avalia Osório, em nenhum outro momento do modernismo brasileiro, a natureza corporal da experiência estética e existencial esteve tão evidenciada. Para o estudioso, toda a produção de Carvalho, em qualquer meio expressivo, lança uma busca

⁷ Nascida em São Paulo, Maria Leontina Mendes Franco da Costa viveu entre 1917 e 1984. Teve a obra marcada por influências figurativismo de cunho expressionista e pelo abstrato.

sobre a exteriorização de emoções primitivas, as quais teriam sido suprimidas pelo processo civilizatório.

É em 1927 que Flávio de Carvalho concebe seu primeiro projeto de arquitetura. Realizado em concurso público, o trabalho recebe o título de “Eficácia”, pelo próprio autor. Trata-se de uma proposta para o Palácio do Governo de São Paulo, que, segundo estudiosos, possui referências claramente expressionistas. No projeto, estruturas monumentais, com direito a jogos de luz, apontava a dramaticidade presente no repertório de Carvalho.

Para Osório, “o engenheiro expressionista interessava-se simultaneamente pela tecnologia e pelas pulsões irracionais da alma humana” (2009, p. 15). A poética de Carvalho focava em algo denominado pelo próprio artista como “pesquisa da alma”. Suas produções eram embebidas em pesquisas acerca do “eu” como algo inventado no embate com o outro, por meio da cultura e da história. A arte seria, então, uma possibilidade de experimentação em termos de novos horizontes para sujeito e realidade.

A utopia modernista de criar o “novo homem” não aparece em Flávio de Carvalho como o sinal “construtivista” dos russos ou da Bauhaus, que mantinham os termos de um projeto racionalista. Nesse caso, a ênfase recai sobre um tempo futuro, quando se concretizam os ideais do presente. Nele, fazendo eco à desconstrução antiartística das vanguardas, o que prevalece é a afirmação de um processo artístico, a disseminação de uma potência criativa, que se realiza integralmente no presente. O que lhe dava certamente uma nota original é que, paralelamente à irreverência vanguardista, temos um engenheiro, alguém que jamais abriu mão de uma intervenção concreta na realidade; (OSORIO, 2009 p. 17)

Em 1931, é a vez de Carvalho ganhar as ruas para a Experiência nº 2, que marca a história da arte e da cultura no Brasil, por sua agressividade. Em uma época em que a performance⁸ estava longe de ser consolidada como gênero artístico, o artista apresenta o que poderia ser um ensaio de sua instalação no Brasil. Ele atravessa em sentido

⁸ Isso vai acontecer em meados da década de 1960.

contrário uma procissão de Corpus Christi, vestindo um boné de veludo verde. Como o ato se estabeleceu na ainda provinciana São Paulo de 1931, Carvalho foi quase linchado pela multidão enfurecida por sua audácia. Três meses depois de sua execução, a experiência resultou em um livro que leva o mesmo nome do ato, no qual ele analisa de forma bastante crítica o que foi vivenciado durante aquele momento, com abordagens acerca da relação entre sociedade e crenças. Dedicando a obra a S. Santidade o Papa Pio XI e a S. Eminência D. Duarte Leopoldo, ele faz uma advertência logo no início do livro: “todas as ideias expostas, todas as conclusões, são tentativas para atingir uma suposta verdade” (2001 p.6).

Nos próximos anos, Carvalho segue com sua dedicação acerca do corpo com seu “Teatro da Experiência”, ao qual pertence o “Bailado do deus morto”, de 1933. As produções vinculadas a essa fase do artista eram compostas por ações que estavam ligadas a ação cênica, em detrimento dos textos dramáticos. Além disso, o artista seguia se dedicando a pinturas e desenhos, até chegar a sua “Experiência nº 3”, que será apresentada com mais detalhes no próximo capítulo. Em todo esse período, a negação a convencionalidades e abordagens psicológicas são constantes em seu repertório.

Em 21 de julho de 1973, Gilberto Freyre lamentava, nas páginas do Diário de Pernambuco a morte de Flávio de Carvalho. O artista, na opinião dele, “teve sempre a coragem de ser um destruidor dos para ele tabus de certos para ele mitos, de certas para ele superstições. Era um renovador para quem o Brasil existia com uma originalidade que reclamava (...)” (2010, p. 298). Freyre segue suas explicações considerando que “Carvalho era, dentro de seu ânimo superiormente analítico, um pesquisador ou um investigador, sem deixar de ser criador” (2010, p. 298).

4. Corpo e arte

Nos primeiros parágrafos do livro “A Arte da Performance” (2009), o autor Jorge Glusberg adianta ao leitor que o “corpo humano como sujeito e força motriz do ritual” (2009, p. 11) está conectado aos tempos antigos. Ele sustenta esse pensamento com a constatação de que o pecado original, responsável pela expulsão de Adão e Eva do paraíso, na tradição judaico-cristã, era simbolizado pelos corpos nus dessas que teriam sido as primeiras criaturas a habitar o mundo. Logo em seguida, Glusberg salta no tempo, apresentando a ideia de que, para muitos estudiosos, a “pré-história” de uma arte performática, na qual o corpo é suporte da proposição artística, estaria atrelada a “rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde” (2009, p.12). Ainda, de acordo com ele, mais próximo da produção contemporânea, as origens também estão no Futurismo da Itália, França e Rússia, no Dadaísmo, no Surrealismo e na Bauhaus.

Embora as explicações apresentadas pelo autor estejam focadas em uma investigação sobre as bases da performance como manifestação artística consolidada, sua pesquisa apontará, neste trabalho, a evolução do corpo como instrumento artístico. Entre as ideias defendidas por ele, que muito conversam com os trabalhos de Carvalho, está a constatação de que o homem é o animal mais mutante da era em que está inserido. Isso porque, em detrimento a uma utilização do corpo restrita à sua sobrevivência, ele “construiu um contexto externo relacionado com rituais e cerimônias” (2009, p.100) Para Glusberg, “o corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são

exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo” (2009, p.56).

Investigar o próprio corpo, apresentá-lo nu, dedicar-se a observar suas funções íntimas, investigar suas potencialidades sensoriais, seu perfil moral, significa transgredir um dos principais tabus de nossa sociedade, que regula cuidadosamente, por meio de proibição, a distinção entre o corpo e alma. (GLUSBERG, 2009 p. 100)

Algumas ideias de Glusberg, quando sobrepostas à “Experiência nº 3”, deixam claras as conexões entre o trabalho do brasileiro e o que viria a ser, alguns anos mais tarde, reconhecido como o gênero performance. De acordo com o autor, a utilização do corpo vem se adequando às exigências do meio social e limites impostos por cada organização humana e seus representantes, por meio da história. Sendo assim, a performance seria uma maneira de resgatar a história, “pelo fato de que ao rejeitar o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação vai resgatar as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade” (2009, p. 89). Nada mais pertinente, diante de um trabalho em que o artista investigava um traje adequado para a sociedade da qual fazia parte.

Para a compreensão da obra de Flávio Carvalho, é importante levar em consideração, sobretudo, a efervescência em torno do corpo nos discursos artísticos propostos a partir da segunda metade do século XX, quando “o corpo é focalizado em happenings, ações, performances, experiências sensoriais, fragmentos orgânicos, o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea”, como coloca a autora Viviane Matesco (2009, p.7). Tal noção, segundo ela, desenvolve-se por meio da produção e do discurso crítico artístico em contraposição à idealização do corpo nu, classificado por Matesco como “gênero artístico-metafísico”.

Se no início de do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século essa crise de outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas. Dessa maneira, a arte contemporânea profana a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluídos e de odores. (MATESCO, 2009 p. 7)

Para Matesco, é no Renascimento que é descoberta a consciência de um existir social, em que “o eu sujeito torna-se ‘o espelho do mundo’” (2009, p. 23). É quando é recuperada a experiência da carne voltada para um saber sensível, na qual o homem deixa de ser definido por regras de narração, para ser compreendido por uma apreensão física imediata. Ela prossegue considerando que, a partir do Renascimento, não há somente a vinculação entre “aparência e essência; sem a representação, não é mais possível perceber a vinculação entre ideia e ideado” (2009, p.23). Por conta disso, é natural o posicionamento da pintura como ciência: “trata-se de construir modelos do real para revelar aquilo que sustenta essa aparência” (2009, p.23). Antes disso, não havia representações do corpo individual, como os retratos compreendidos nas épocas posteriores. O nu, por exemplo, tão difundido pelos gregos, não representava um corpo, mas a ideia de homem.

Mais adiante, como relata a autora, já na primeira metade do século XX, o Surrealismo destaca-se nas reflexões sobre o corpo, por apresentá-lo atendendo a uma plástica do desejo em vez de sua forma natural. Matesco cita, ainda, o cubismo ao “desrealizar” por completo a aparência da forma humana, agregando sentido ao próprio processo de transfiguração.

Ao romper com a representação tradicional, o corpo passa a ser compreendido como linguagem pelas diversas vanguardas; o artista se apropria do envelope carnal que se torna resíduo acessório, matéria para tradução. Forma de abstração, pois fala tanto da carne quanto do estado mental de uma sociedade. (MATESCO, 2009 p.40)

A consolidação e refinamento dessas discussões desencadeiam no que Matesco classifica como a afirmação de uma ideologia acerca de um corpo autêntico e libertário, encravada nas décadas de 1960 e 1970, como contribuinte para a construção de um corpo puro, focado na experiência física e cotidiana. “O corpo desempenha papel principal na subversão dos tabus e interditos com a body art: seja como pincel, instrumento de libertação ou suporte de discurso, o corpo foi tratado como objeto, como algo externo e manipulável” (2009, p.7). Embora a autora esteja se referindo a contextos posteriores à apresentação do New Look de Flávio de Carvalho, a consolidação desse pensamento contemporâneo sobre o corpo foi construída através de ecos de pensamentos que já influenciavam o artista paulista.

4.1. A realização

O vestuário brasileiro, desde o início da colonização do território, respeita a configuração de reprodução do modelo europeu, que seguia sendo sinônimo de elegância para as camadas mais ricas. “Uma mulher elegante da época (década de 1810) devia ter tudo importado de Paris, e tudo que não fosse francês deixava de ser imediatamente reconhecido como *chic*”, como conta Palomino (2003, p. 73). Nem a opção de tecidos mais leves e cores mais claras era cogitada. As cores escolhidas eram sempre as mais escuras, assim como a moda parisiense. Uma mulher que saísse sem luvas, por exemplo, era considerada pela sociedade como mal vestida. Estudiosos afirmam que era possível encontrar, nas ruas, pessoas utilizando casacos de pele em pleno verão. E esse

comportamento não poupava nem as crianças, que tinham seu enxoval importado. Mas, ainda que menos expressivo, vale ressaltar que, no início da década de 1900, o quadro já sofria alguma alteração, como mostra a autora:

Como nem sempre as roupas francesas se ajustavam às formas do corpo da mulher brasileira, tornou-se moda também trazer modistas ou costureiras francesas. [...] Data de 1901 a primeira iniciativa de fabricar produtos voltados para o clima brasileiro: sapatos feitos na escócia. A partir daí, começou-se aos poucos a fabricar calçados e roupas também no Brasil. (PALOMINO, 2003, p.74)

Em meio a tantas reproduções, o clima será o grande catalisador na busca por uma identidade na moda brasileira. Na década de 1920, o Recife já propagava pelo país o movimento regionalista, que buscava valorizar a cozinha brasileira, a medicina e a moda, em detrimento da cultura europeia. Mais a frente, aparece o destaque atribuído a elementos do tropicalismo do país pelo movimento modernista do eixo Rio-São Paulo, contexto em que está inserido Flávio de Carvalho.

Já na década de 1940, a Segunda Guerra Mundial aliada ao imperialismo do cinema de Hollywood trazem uma nova mudança: a influência americana na cultura brasileira e, inevitavelmente, na moda. Já neste período, as roupas brasileiras, apesar de continuarem reproduzido modelos de outras sociedades, começam a ser adaptadas para o ambiente local. O New Look, já abordado em capítulos anteriores, criado pelo francês Christian Dior, faz parte deste contexto. Com alta popularidade na década de 1950, esse modelo de vestido feminino é adaptado por conta do calor e dos bondes, e os tecidos usados para sua confecção eram o fustão e o cetim de algodão. E neste caso, não inclui-se, é claro, a “Experiência nº 3” de Carvalho, que aparece em tom de protesto, na mesma década.

Uma das principais bandeiras de Carvalho com esta ação fala exatamente dessa passividade brasileira quanto à forma de se vestir. Como narra Cacilda Teixeira da costa,

desde 1944, Carvalho vinha “pensando a vestimenta como elemento primeiro e nuclear da arte” (2009, p. 51). Segundo ela, o artista estudava história do vestuário e, sobretudo, seu desenvolvimento nos trópicos, com uma abordagem antropológica.

Boa parte das reflexões de Carvalho acerca da moda ganha o público por meio de uma série de 39 artigos, intitulada “A moda e o novo homem”, que foi publicada no Diário de S. Paulo, em 1956. Na mesma época, como relata Cacilda, a vestimenta também era pensada por Gilberto Freyre, no Recife, e por Bardi e Lina Bo Bardi, no Masp, em São Paulo. Bardi, inclusive, chegou a organizar um núcleo de estudo e criação de um estilo de vestir nacional. O ideia, ser criar roupas próprias para os brasileiros, condizentes com o clima e estilo locais, mas “seguindo, na estrutura, as diretrizes europeias” (2009, p. 51).

Foi montado um núcleo para pensar uma moda inspirada no povo: jagunços, cangaceiros. Professores, artistas e artesãos começaram a idealizar roupas confeccionadas em tecidos com padronagens desenhadas por eles mesmos e por nomes conhecidos como Burle Marx (1909-1994) e Carybé (1911-1997), que foram apresentados, já em novembro de 1952, com títulos sugestivos como “carambola”, “bala de coco” e “balaio”. (COSTA 2009, p.52)

Essa movimentação, como acredita a autora, instigou Carvalho às reflexões que desencadearam em seu “desfile” com um novo traje pelas ruas. Para ela, a “Experiência nº3” não só mostra um investimento irônico contra as roupas copiadas da Europa, como uma crítica à “moda brasileira” proposta pelo grupo. Conforme ela especula, apesar da inspiração na visualidade e na cultura brasileiras contida no material produzido, o resultado final era algo mercantil, ainda fortemente atrelado aos sistemas internacionais. Em contrapartida, Carvalho apresentou um projeto próximo ao das vanguardas europeias que mostrava como que “por meio de uma maneira revolucionária de vestir, pudéssemos vislumbrar um novo homem brasileiro, fortalecido em sua identidade” (2009, p.52). Para reforçar sua explanação, Castro apresenta os dizeres de Menotti Del Picchia, reproduzidos na sequência:

E lá saiu mais uma vez o herói-pesquisador [...]. Quanto mais grotesca fosse sua indumentária, mais eloqüente seria o impacto na masa. A passeata caricata de Flávio de Carvalho era uma festa consciente de revolta contra convenções que devem ser superadas. Não creio que vinguem seus modelos: Flávio é um Galileu, não um Dior ou um Fath. Não é um costureiro; é um filósofo. É duro e heróico bater-se contra encruadas convenções. (COSTA 2009, p.52)

Diante de considerações como essa, percebe-se como a obra de Carvalho abre espaço para uma reflexão sobre as contradições existentes em uma transposição sem critérios de conceitos internacionais para o âmbito local, valorizando a independência do criador em relação a mercado e corpo. Discursos como esse, inclusive, voltam à tona, na década seguinte, com consagrados artistas como Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1980), permanecendo até os dias de hoje.

A autora destaca que Carvalho não considerava a roupa como uma necessidade fundamental, visto que “homens sobreviveram por milênios inteiramente nus, tanto em locas quentes como em regiões gélidas, expostos a intempéries” (2009, p. 51). Sendo assim, para ele, o ato de cobrir-se e vestir-se corresponde a outra necessidade, que seria a estabilidade mental.

A constatação da autora é claramente confirmada por Carvalho em um de seus textos em que discute a moda, disponíveis no livro de autoria dele “A moda e o novo homem”. Ele diz que “os povos necessitam da moda para sua estabilidade mental. O equilíbrio do curso da etapa histórica também necessita da moda. A moda funciona como reguladora mental dos povos” (2010, p. 15).

New Look Tropical



Figura 03: Flávio de Carvalho apresenta o seu New Look nas ruas de São Paulo em sua “Experiência n° 3”⁹

⁹ Imagem disponível em <http://www.carbonoquatorze.com.br/versaopaulo/?p=13>, acessada em 16 de outubro de 2011.

O New Look no papel

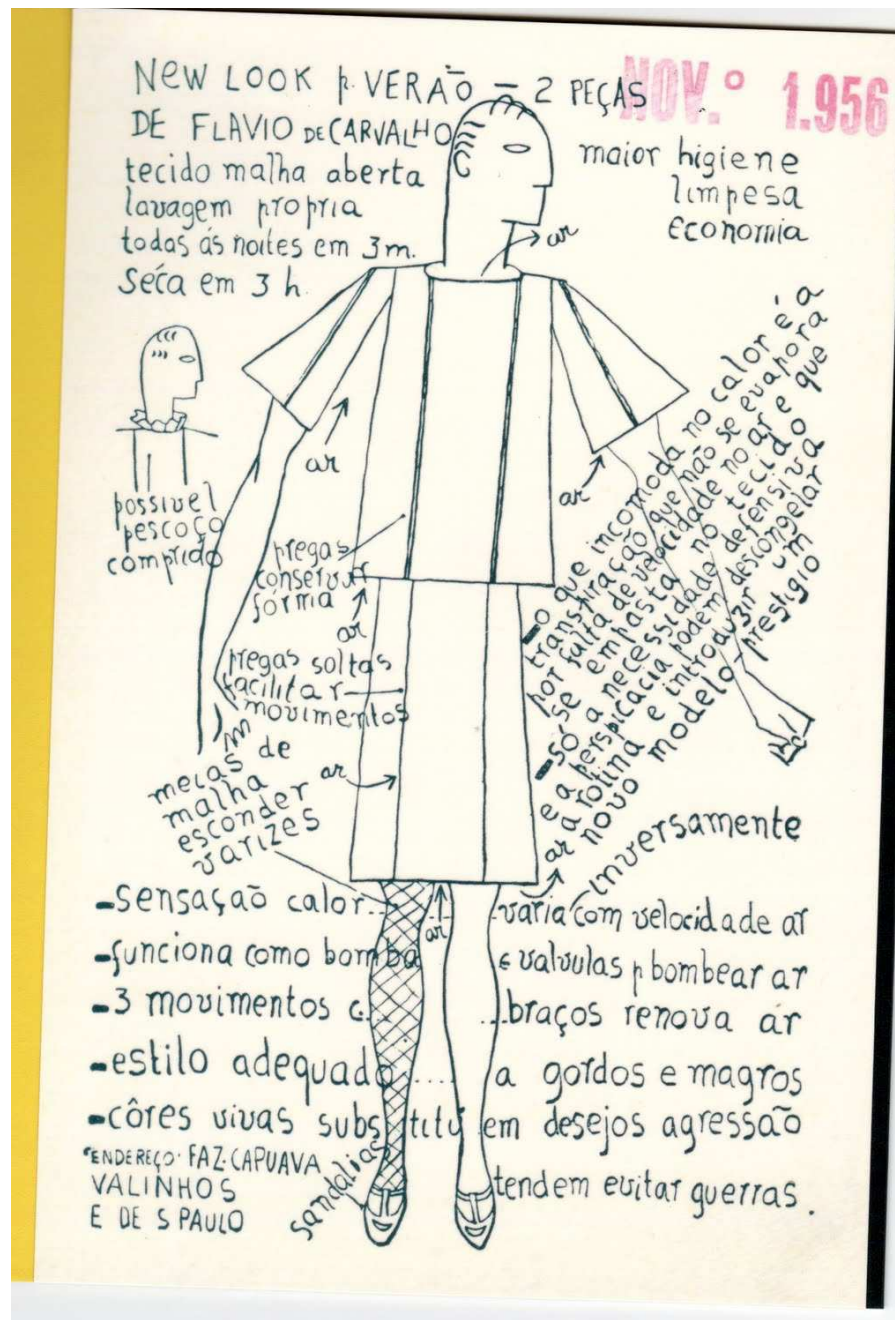


Figura 04: Imagem mostra detalhamento da ideia do artista¹⁰

¹⁰ Imagem disponível em <http://pinksecurityblanket.blogspot.com/2010/04/2x-flavio-de-carvalho.html>, acessada em 16 de outubro de 2011.

Carvalho tinha uma visão peculiarmente detalhista acerca do corpo humano a partir da qual sustentava os significados e funções aos trajes, como mostram as explicações do artista presentes nos textos que antecederam seus desfiles pelas ruas com o New Look. Sua visão sobre a cabeça do homem ilustra com precisão essa característica. Ele diz que essa parte do corpo tinha uma importância dupla, pois serve para agasalhar a alma e permite a entrada e saída da mesma durante o sono. Ainda, como observa, a cabeça possui o orifício do tubo digestivo “por onde entram os alimentos no corpo e contém os aparelhos para ver, cheirar, ouvir e degustar. Tão importante (...) tinha que ser protegida contra os gestos tempestuosos dos semelhantes do homem” (2010, p. 211). A partir dessas considerações, Carvalho passa a justificar a existência de acessórios como capacetes e chapéus.

Também é peculiar a maneira como Flávio de Carvalho atribui as informações por trás da saia. Para ele, essa peça traz uma vedação da parte inferior do corpo humano, da cintura para baixo, que elimina aos olhos “a única diferença apreciável existente entre os dois inimigos, homem e mulher” (2010, p. 169). A peça, inicialmente, constitui uma espécie de tratado de paz entre os gêneros. Mas, com o passar dos anos, a saia passa a ser algo restrito ao público feminino, enquanto os homens têm na calça o modelo ideal. Há, inclusive, na visão do autor, uma alteração no modelo da saia, que aparece apertada, como forma de paralisar a mulher, da cintura para baixo, ao passo que a calça libera o homem. Ora, têm-se então, marcações claras sobre a diferença entre os sexos, regidas por uma sociedade claramente machista. Entretanto, em tom profético, Carvalho vislumbra alterações para esse quadro. “Efetivamente, caminhamos, dia a dia, lentamente, para o domínio da mulher e a calça será, em um futuro próximo, o traje do futuro sexo fraco, o homem” (2010, p. 195)

Ainda dentro da característica de uma visão ampla do vestir, Carvalho também

ênfatiza questões sensoriais e orgânicas do corpo. Ele acredita, por exemplo, que antes da firmação do traje, “não havia contraste sensorial no organismo que se encontrava integrado no fluxo de temperatura” (2010, p. 41). Portanto, para ele, é erro grave considerar que as roupas têm origem na necessidade de proteção contra intempéries e frio. Para ele, o desenvolvimento da indumentária está, na verdade, atrelado a uma hierarquização do corpo:

É pelo movimento em defesa do corpo que a indumentária se altera e é com o advento da confirmação dos simbolismo místico no traje religiosos no século IX que as classes hierárquicas na igreja começam a se distinguir pelo traje e, observa-se, quanto mais alta a classe hierárquica maior o número de peças no traje. Isso significa: quanto mais alta a classe hierárquica, mais isolado torna-se o corpo do mundo exterior. (CARVALHO 2010, p.159)

Vale destacar também que, como pode ser observado em seu repertório, o discurso também aparece marcado por uma ironia descontraída. É o que fica evidente em outro trecho do livro que diz que quando o homem pré-histórico começa a se ornamentar a partir de algas e folhas o objetivo é “confundir sua presença na vegetação para não ser percebido. Não é para se oferecer ao paladar dos animais vegetarianos, como poderiam pensar alguns espíritos masoquistas e nem tão pouco para se proteger contra as intempéries” (2010, p. 43).

Ao falar ao público em uma conferência que integrou o “Seminário de Tropicologia”, organizado por Gilberto Freyre, no Recife, em 1957, Carvalho sintetizou suas explicações acerca da história da indumentária e, ao final, de forma bastante objetiva, explicou sua “Experiência nº3”. Seu discurso foi reproduzido no livro “A moda e o novo homem”. Na ocasião, o artista explicou que sua intenção em projetar um “traje” adequado ao trópico refletia a necessidade de modificação da indumentária, mas também é um “prognóstico feito há 11 anos atrás, de acontecimentos que estão se iniciando hoje” (2010, p. 296). E esse acontecimento está ligado aos estudos do artista acerca da relação entre

roupa e gêneros sexuais, tão presentes em seu repertório. No que diz respeito ao ato que ganhou as ruas de São Paulo, Carvalho afirma tratar-se da demonstração da existência de um nivelamento entre homem e mulher por meio da indumentária, que será possivelmente presenciada em tempos futuros.

Ele também oferece esclarecimentos de ordem técnica, que se apresentam muito ligados à preocupação com a temperatura. Segundo Carvalho, o blusão era provido de válvulas que faziam com que o movimento dos braços permitisse a renovação do ar situado entre o tecido e o corpo. Além disso, a peça era aberta na parte de baixo para que o ar quente subisse e saísse pelo pescoço, garantindo a circulação. Já o movimento das pernas trazia a renovação do ar entre saia e corpo.

Procurei inventar uma indumentária correspondente ao chamado smoking. A gola em redor do pescoço é apenas um substituto do colarinho. Pode ou não ser usada, mas não chega a apertar ou incomodar o pescoço nem impedir a circulação. Tem uma finalidade psicológica, de ponto de apoio, para compensar a inferioridade quando ele anda por aí. Nas pernas eu coloquei uma meia de malha de pescador, que hoje chamam de meia de malha de malha de pescador e que realmente era uma meia de bailarina. A função da meia de pescador era a de esconder as varizes que certas pessoas têm. A sandália é uma sandália comum. Eu não pude aperfeiçoar a sandália nem desenhar uma nova sandália. (CARVALHO 2010, p.296)

Carvalho ainda contou à plateia que, na época da experiência, não havia tecidos apropriados. “Esse modelo é um pré-modelo, por assim dizer” (2010, p. 296). Na visão dele, se a ação acontecesse cerca de dez anos depois, os materiais já possibilitariam um resultado quase perfeito.

5. Considerações Finais

A relação entre o ser humano e as peças que cobrem o seu corpo são muito mais complexas do que possa parecer em um primeiro momento. Investigar o que está por trás dessa conexão requer sensibilidade e apuro histórico. E essas características foram o grande trunfo de Carvalho em seus trabalhos que se dedicam a investigar a temática. O artista mergulhou na história e, de uma maneira ou de outra, encontrou significados bem peculiares para cada item do vestuário humano, em diferentes contextos e sociedades.

Por meio dos estudiosos que dão base a este trabalho, percebeu-se que a atividade artística moderna e contemporânea assume contornos mutantes, que se desdobram em uma concepção na qual a obra saiu do campo meramente contemplativo, para ganhar status de algo a ser, de fato, experimentado, como uma abertura para diálogos ilimitados. E a trajetória de Carvalho teve nessas características pontos que a tornou ainda mais relevante, visto que foi marcada pela exploração de novas linguagens e fontes de ideias.

A partir da ideia da existência de um campo de possibilidades, em que é levado em consideração o espaço em que a obra do artista está inserida, bem como seu repertório, também foi possível compreender a importância dos estudos e proposições de Cravalho, na medida em que ele identificou a inexistência de uma moda genuinamente brasileira. Notou-se que ele foi um dos responsáveis por dar corpo a essa discussão, ainda pouco recorrente na década de 1950, ao denunciá-la ao público. E ele não ficou restrito ao campo das constatações. Carvalho empenhou-se em propor, de fato, uma moda adequada ao Brasil, concluindo uma sólida trajetória acerca da temática, que foi da produção textual ao traje propriamente dito.

Outro ponto alto da produção de Carvalho foi a utilização de uma abordagem psicológica da moda, tornando ainda mais complexo sua investigação sobre a relação entre a vestimenta e o ser humano. O artista “leu”, nas peças, significados que decodificam hábitos e características de uma cultura. E isso foi mais um ponto em que ele parece se antecipar, visto que questionamentos do tipo ainda não eram frequentes no Brasil da década de 1950.

A discussão proposta por esse trabalho buscou contribuir para o reconhecimento da solidez nos estudos de Carvalho, como algo precursor no pensamento de moda brasileira. Por meio de um breve estudo sobre sua trajetória, viu-se o engajamento do artista em refletir a moda de maneira inédita no Brasil, denunciando como o ato de vestir está repleto de significados e pode assumir contornos mais carregados de identidade a um povo. O texto também teve o objetivo de destacar o legado artístico de Carvalho, mostrando sua contribuição para a difusão de novas técnicas e linguagens, como no caso de ele ter sido considerado um dos iniciantes da arte de ação no Brasil, levando-se em consideração que suas experiências puderam ser vistas como um esboço daquilo que seria instituído como performance artística, anos mais tarde.

Bibliografia

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins, 2009.

O'HARA, Georgina. Enciclopédia da Moda. De 1840 à década de 80. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CARVALHO, Flávio de. A moda e o novo homem: dialética da moda / Flávio de Carvalho; [organizado pelo editor e poeta] Sergio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco de Azougue, 2010

CARVALHO, Flávio de. Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CASTILHO, Kathia; GARCIA, Carol. Moda Brasil: fragmentos de um vestir tropical. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2001.

CHATAINGNER, Gilda. História da moda no Brasil. São Paulo: Estação das Letras e CORES, 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Roupas de artista. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Edusp, 2009.

ECO, Umberto; LIVOLSI, Marino; SIGURTA, Renato; ALBERONI, Francesco; DORFLES, Gillo, LOMAZZI, Giorgio. Psicologia do vestir. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

GLUSBERG, Jorge. A arte da Performance. São Paulo: perspectiva, 2009.

GOMES, Laurentino. 1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Editora Planeta, 2007.

GOMES, Ângela Castro (Org.). O Brasil de JK. 2ª.Ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editora, 2009.

OSORIO, Luiz Camillo. Flávio de Carvalho: Luiz Camillo Osório (Coleção espaços da arte brasileira). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PALOMINO, Érika. A moda, 2ª ed. São Paulo: Publifolha, 2003 – (Folha explica).

PRIORE, Mary Del. História das mulheres na Brasil. São Paulo: Comtexto, 2006.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2007.

VELHO, Gilberto. Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea, 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.