UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

BRUNA COSTA NOGUEIRA

A COBRA RI NO SERTÃO:
Considerações sobre o corpo na moda nas convergências entre Guimarães Rosa e Ronaldo Fraga

Campo Grande – MS
2017

BRUNA COSTA NOGUEIRA

A COBRA RI NO SERTÃO:

Considerações sobre o corpo na moda nas convergências entre Guimarães Rosa e Ronaldo Fraga

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof(ª) Dr(ª) Angela Maria Guida.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS

2017

BRUNA COSTA NOGUEIRA

A COBRA RI NO SERTÃO:

Dissertação apresentada como exigência final para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Campo Grande, aprovada pela seguinte Banca Examinadora:

Prof.ª. Dr.ª Angela Maria Guida (Orientadora/Presidente)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Prof.ª Dr.ª Rosana Cristina Zanelatto Santos (Titular)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes (Titular)
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof.ª Dr.ª Patrícia Graciela da Rocha (Suplente)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Prof.ª Dr.ª Ana Paula Gomes Moreira (Suplente)
Universidade de Mogi das Cruzes – UMC

Campo Grande, MS, ____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento maior é para minha orientadora Angela Guida, por me aceitar ‘de segunda mão’ e acreditar nesse trabalho tanto quanto eu. Sua confiança em mim foi fundamental para o processo criativo desse trabalho.

Agradeço aos professores que me formaram até aqui, pois foram eles que criaram em mim a necessidade de estar em sala de aula aprendendo e ensinando.

Obrigada família por sempre respeitar minhas escolhas e nunca reclamar das ausências. Obrigada companheira Aline por cada momento em que você segurou as pontas por mim e fez muito mais que o necessário.

Muito obrigada aos meus amigos, pessoas icônicas e únicas que são grandes inspirações de moda e arte para mim. Agradeço especialmente meu amigo Wellington Furtado – Ton – por cada palavra, risada, abraço e cada cerveja juntos, sem você a jornada seria difícil.

Por fim, agradeço a cada um de vocês que leem este trabalho, pois sem isso ele é apenas mais um amontoado de papéis. Obrigada por seu tempo.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrindo as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – "Meu amor!..."

Guimarães Rosa

Fashion is the art
Designers are the gods
Models play the part of angels in the dark
Which one of you would ever dare to go against
That beauty is a trade and everyone is paid

Fashionista
How do you look?

Jimmy James

RESUMO

Interessa neste trabalho verificar as relações entre moda e as diferentes linguagens artísticas, entre elas a literatura, para assim compreender a moda além de uma visão mercadológica, passando o seu entendimento enquanto uma linguagem que, combinada com outras formas de expressões artísticas, contribui para a expressão do ser e de sua própria singularidade. Como exemplo dessa relação de entrelaçamento entre as expressões artísticas e objetivando demonstrar esses desdobramentos e associações dentro dessas diferentes linguagens, será apresentado o estilista Ronaldo Fraga, que se vale de diversas referências artísticas e literárias em suas coleções. Aqui será abordado com maior dedicação o livro *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e como a narrativa interferiu na coleção do estilista intitulada *A Cobra Ri*, que toma como referência o romance, transformando-o em vestimentas através de um processo de transposição intersemiótica, ou tradução de uma linguagem a outra. Como suporte teórico principal para esta dissertação, buscou-se o diálogo, em especial, com as reflexões acerca da moda engendradas pelo filósofo Lars Svendsen. Ainda se deu a interlocução com Giorgio Agamben e Gilles Lipovetsky, a fim de se pensar questões como o efêmero e o contemporâneo na moda, e nas artes em geral.

Palavras-chave: Moda; Arte; Literatura; Ronaldo Fraga; Guimarães Rosa.

ABSTRACT

It is an interest of this present study to verify the relations between fashion and the various artistic languages, among them, literature, to comprehend fashion beyond a Market point of view, expressing it understandment as a language that combined with others forms of artistic expressions, contribute to the expression of the being e its own singularity. As an example of this netting relation between the artistic expressions and the purpose of showing this unfoldings and co-relations into these different languages, will be presented the fashion designer Ronaldo Fraga, who uses several artistic and literary references in his collections. Here will be approached with a bigger dedication the book *Grande Sertão: Veredas,*by João Guimarães Rosa, and how the narrative have crossed the designers collections named *A Cobra Ri,* that take as reference the romance, turning it into clothes by the process of a intersemiotic transposition, or translation of a language to another. As a theoretical support for this present dissertation, it was sought the dialogue, is especial, with the reflections around fashion engendered by the philosopher Lars Svendsen. Still happened the interlocution with Giorgio Agambem and Gilles Lipovetsky, in order of thinking about issues as the ephemeral and the contemporary in fashion and the arts in general.

Keywords: Fashion; Art; Literature; Ronaldo Fraga; Guimarães Rosa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Amazona ferida 18
Figura 2 – Amazona ferida, proporções 18
Figura 3 – The Martyrdom of Saint Sebastian 20
Figura 4 – Homem Vitruviano, de Leonardo Da Vinci 21
Figura 5 – Mulher se secando após o banho, de Edgar Degas 23
Figura 6 – Struggle, Robert Demachy, 1903 25
Figura 7 – Nude, Edward Weston, 1936 25
Figura 8 – Dançarina no *Rat Mort*, Maurice de Vlaminck, 1906 26
Figura 9 – Nu descendo a escada, n.2, Marcel Duchamp, 1912 26
Figura 10 – Marilyn Monroe 30
Figura 11 – Anúncio de ganho de peso 30
Figura 12 – Twiggy 31
Figura 13 – Anos 80 33
Figura 14 – Anos 90 33
Figura 15 – Made In Heaven, de Jeff Koons 35
Figura 16– Vênus de Willendorf (2000 a.C.) e a modelo Beth Ditto, para Gaultier 39
Figura 17– Punks, Harajuku Girls, Bohos e Sapeurs 41
Figura 18– Sem título (série retratos íntimos), de Fábio Magalhães 48
Figura 19 – Onde moram os devaneios?, de Fábio Magalhães 48
Figura 20 – Coleção Corpo Cru, Inverno 2002, Ronaldo Fraga 51
Figura 21 – Isto não é um cachimbo, de René Magritte 56
Figura 22 – Pintura parietal em Çatal Hüyük 62
Figura 23 – Manto dos índios Pueblo 64
Figura 24 – À direita, gueixa representada no Kabuki; à esquerda, gueixa representada no teatro Noh, ambas vividas por atores do sexo masculino 65
Figura 25 – À esquerda, um bailarino com sua roupa base de trabalho; à direita, bailarino com a caracterização de Rothbarth, no ballet *O lago dos Cisnes* 66
Figura 26 – Gustav Klimt e Emilie Flöge 68
Figura 27 – Desenho da Tuta, feito à mão por Thayaht 69

Figura 28 – Tuta confeccionada....69
Figura 29 – Telefone Lagosta....70
Figura 30 – Vestido Lagosta....70
Figura 31 – Le Violon d'Ingres, de Man Ray....71
Figura 32 – Capa da Vogue, por Man Ray....71
Figura 33 – Coleção inspirada em Roy Lichtenstein e Andy Warhol, de Yves Saint-Laurent....73
Figura 34 – Vestido de papel, Andy Warhol....73
Figura 35 – Vestido Mondrian, de Yves Saint-Laurent....73
Figura 36 – Michelle Olley....78
Figura 37 – Vestido Alexander McQueen....78
Figura 38 – Iris Apfel....79
Figura 39 – Parangolé....81
Figura 40 – Casaco de Bispo do Rosário....82
Figura 41 – Casaco de Bispo do Rosário....82
Figura 42 – Croqui da coleção Cobra Ri....85
Figura 43 – Modelo da coleção Cobra Ri....85
Figura 44 – Croqui da coleção Todo Mundo e Ninguém....86
Figura 45 – Modelos da coleção Todo Mundo e Ninguém....86
Figura 46 – A noite estrelada, de Vincent Van Gogh....93
Figura 47 – Croqui da coleção Cidade Sonâmbula....95
Figura 48 – Modelo da coleção Cidade Sonâmbula....95
Figura 49 – Modelo 1....109
Figura 50 – Modelo 2....109
Figura 51 – Croqui de Ronaldo Fraga....110
Figura 52 – Traje Azul....111
Figura 53 – Traje Marrom....114
Figura 54 – Traje Feminino....116

SUMÁRIO

Introdução 7
1. O corpo físico-filosófico.....12
1.1 A história do corpo 16
1.2 O corpo na moda 27
1.3 O corpo contemporâneo 36
2. Os (des)limites entre arte e moda 53
2.1 A moda na história 61
2.2 Moda e arte em interação 74
3. Da escrita à imagem: uma tradução da obra do estilista Ronaldo Fraga.....88
3.1 João Guimarães Rosa e Ronaldo Fraga: O sertão está por toda parte 96
3.2 A cobra ri 107
Considerações finais.....118
Referências.....122

INTRODUÇÃO

O AMOR NÃO É PARA OS FRACOS
Carpinejar

AMOR É O QUE FICA DEPOIS DO DESESPERO
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DA VINGANÇA.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DA SOLIDÃO.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DAS BRIGAS.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DA BEBEDEIRA
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DA FOFOCA.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DAS DÚVIDAS.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DO ORGULHO.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DOS GRITOS.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DA RAIVA
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DOS ERROS.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DA COBRANÇA.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DO CANSAÇO.
AMOR É O QUE FICA DEPOIS DE IR EMBORA[1]

O Ronaldo é um contador de histórias que usa tecidos. As criações dele não são apenas para vestir, mas para pensar e sentir.

Fabrício Carpinejar

A pesquisa a seguir vem de uma reflexão sobre o ato de vestir. O vestir não passa despercebido, não é aleatório e tampouco aqueles que dizem não se renderem às tendências e imposições da moda simplesmente se dirigem ao guarda-roupa e vestem uma combinação desconexa. As escolhas entre padrões de tecidos, cores e peças utilizadas denotam uma pesquisa prévia sobre si, sobre as peças disponíveis para uso e além disso, denotam uma preocupação de representar por essa extensão, que é o vestuário, a essência do ser.

Discorrer sobre esse tema exigiu uma contextualização sobre as relações humanas com o corpo. No capítulo primeiro da presente dissertação é estabelecida uma "cronologia do corpo" e um entendimento deste para além da matéria física, como objeto carregado da habilidade de ser, intervir, criar, modificar e etc. O corpo na moda é cultuado

[1] Coleção de Ronaldo Fraga inspirada no poema "O amor não é para os fracos", de Fabrício Carpinejar

e tem valor embasado no que é tido por belo. Nesse ponto, o corpo é foco das ações, visando um padrão estético ideal, e as medidas que anteriormente eram tomadas em função da alma, como as dietas no período medieval, são agora feitas em função do corpo. No entanto, mesmo o corpo tendo conseguido transpor a definição de uma exclusiva existência carnal, ele acaba por se fechar nesse conceito por diversas vezes dentro da história da arte e da moda. Ao mesmo tempo em que as vanguardas mudam o foco da representação do corpo e lhe atribuem liberdade, a moda lhe confere a habilidade de representar a individualidade.

Partindo disso, ocorrem manifestações no sistema da moda que passam a forçar os corpos para dentro das fôrmas, e sua capacidade de adequação atua de maneira a fazer de sua representação dentro desse sistema uma completa tomada de poder e, por outro, escravizar a carne que já não pode existir sem se encaixar em algum dos formatos disponíveis. Daí vem a suposta tirania das imposições da moda e seus ciclos que rapidamente causaram, ou melhor, puseram à prova o corpo para que esse constantemente se (re)configurasse de acordo com os padrões estéticos estabelecidos para os períodos históricos relatados, o que termina por demonstrar que o vestir não era a única função atribuída às roupas, já que esta última, ao longo dos anos, acabou por influenciar diretamente a imagem do objeto que a detém, ou seja, o corpo.

Como resultado, investiga-se também a moda para além do mercadológico ou mesmo da simples função de revestir os corpos das pessoas que as vestem. Explica-se então o aspecto que existe por trás da escolha de uma peça, seja esta única ou não, seja uma intenção, um significado, uma expressão vinda não só do sujeito que veste a roupa em si, mas também do criador que idealizou e projetou a peça.

Posteriormente, temos os primeiros entrelaces entre arte e moda, pois entre os teóricos utilizados na pesquisa, há uma constante em relação ao que é arte, que diz respeito a representar a essência das coisas, sejam elas subjetivas como as emoções, intenções ou ideais, sejam elas físicas como objetos e os corpos. Somado a esses aspectos, passamos também a observar a capacidade de interação da moda com outras linguagens e expressões artísticas, tais como a fotografia, pintura e também a literatura, sendo esta última relação utilizada para exemplificar a habilidade de representação e expressividade da moda. A moda como expressão artística, seus limites e as

possibilidades fazem parte de um questionamento maior sobre o que é arte. Como poderíamos dizer se moda pode ou não ser tida como arte se a definição exata desta última nos falta? A fim de compreender como se dá essa relação, se ela é existente ou não, é preciso compreender o que pode ser a arte.

Ao se tentar determinar o que pode ser considerado uma obra de arte, faz-se necessário refletir sobre quais são as características que definem o que é arte e perceber se estas vão além da beleza, do equilíbrio entre proporções e peças utilizadas, ou ainda do renome de quem a fez. A arte pode ser compreendida como uma forma de transformação que auxilia o homem na expressão de seus sentimentos, suas aflições e angústias que, quando postos no âmbito artístico, causam inquietação.

A definição de Tolstói (2007), a meu ver, pode ser uma das que consegue sintetizar o conceito de arte, de forma a associá-la ao que nos afeta, às emoções. Para o autor, a arte é mais um dos instrumentos de comunicação do homem. Ao mesmo tempo em que se representam as emoções, se desperta sentimentos naqueles que são expectadores da expressão do homem. Sendo assim, aquilo que expressa algo pode ser considerado como arte. Se a arte, como defendido por Tolstói, pode ser definida como uma forma que o homem encontrou para comunicar suas emoções, e a moda pode ser vista como uma extensão do ser que é capaz de externar a sua personalidade, é possível afirmar que há uma relação entre ambas, que moda e arte se comunicam e se relacionam, expandindo as possibilidades dessas linguagens e as possibilidades de expressão dos indivíduos.

O estilista escolhido para estabelecer o diálogo entre moda e literatura convergindo para um lugar que podemos chamar de arte foi Ronaldo Fraga. É uma assinatura do estilista brasileiro conferir às peças de vestuário suas próprias reflexões em conjunto com a literatura. Fraga se utiliza da plataforma da moda, mais especificamente das coleções e dos desfiles, para tecer críticas, construindo roupas não só para embelezar aqueles que as usam, mas para instigar debates no que cada um veste. A exemplo disso é possível citar a questão levantada na coleção *Cidade Sonâmbula,* em que o estilista critica as metrópoles e suas alcunhas de cidades que nunca dormem.

No entanto, é na coleção *A Cobra Ri,* de 2006, que está o exemplo utilizado com maior ênfase nesta dissertação, na finalidade de demonstrar que a moda pode também

ser arte. A coleção transpõe para peças de roupas a história narrada no livro *Grande Sertão: Veredas,* de João Guimarães Rosa. Em sua relação com a obra, o processo desenvolvido por Fraga vai além de uma inspiração e chega ao processo de tradução, em que essa nova forma de apreciar *Grande Sertão: Veredas* abre diferentes possibilidades de leitura, criando um elemento que se encontra numa forma de registro diferente daquele que se lê no livro. Com seus tecidos, Ronaldo fraga reconta a história de Riobaldo e Diadorim.

Partindo do caráter de reescritura, é que a obra de Ronaldo Fraga foi abordada, pois ao transcrever uma obra literária para roupas, o estilista converge as linguagens a fim de criar não um desfile ordinário, mas sim um desfile que gera diálogo entre aqueles que ali se encontram e conseguem visualizar os traços dos personagens que estão descritos nas páginas, os quais foram traduzidos nos tecidos, ornamentos e linhas da costura. Ao produzir a coleção *A Cobra Ri,* Fraga apreende parte dos questionamentos levantados acerca do que é arte, da transdisciplinaridade entre diferentes linguagens e a convergência dessas em uma expressão artística que revela as impressões, sentimentos e ideais do estilista acerca da obra de João Guimarães Rosa.

Dentro dessa linha de pensamento, nota-se que os mecanismos da moda têm transcendido o conceito da simples funcionalidade do vestir ou proteger o corpo, assim como também têm transposto a visão única de um segmento industrial, o qual visa a venda e o lucro a partir das peças produzidas. A capacidade de comunicar e expressar da moda tem sido cada vez mais latente quando observamos os grupos sociais, as coleções produzidas e cada pessoa que desfila pelas ruas. As escolhas nada aleatórias de cada um sobre o seu vestuário atestam, por exemplo, que mesmo aqueles que dizem ir em movimento contrário às tendências da moda fazem uso do vestuário para comunicar sua forma de estar no mundo.

A reflexão feita e os aspectos a serem observados sobre o que de fato é arte, e se a moda pode ser compreendida como tal, foram tratados em sequência, além de também investigar e desarranjar, mesmo que minimamente, a visão sobre a tirania absoluta da moda, que desaparece quando a contextualizamos dentro de uma sociedade que todos os dias se curva à moda, às suas intervenções e intenções, seja com a finalidade de ressaltar o corpo, de expressar um sentimento/emoção, de causar estranhamento entre

outros. Foi explorada a capacidade sensorial do ato de vestir e de como essa habilidade converge para a arte quando sai da mente do estilista, que se relaciona diretamente com a arte ao se apropriar de obras para significar suas criações, seja nas estampas ou na forma de criar as silhuetas de suas peças.

1. O CORPO FÍSICO - FILOSÓFICO

Desde o passado mais remoto o corpo não é só a forma do que conhecemos como um ser humano, como tem sido objeto de adoração ou de dor, meio de comunicação, instrumento de integração social ou suporte para rituais. Invólucro do sopro divino para inúmeras religiões é também visto pelos artistas como uma tela em branco pronta para ser modificada.

Suzana Holzmeister

Shivangi Bhardwaj

Ao buscar a etimologia relacionada à palavra *corpo* nos dicionários, visualizamos, em primeira instância, sua origem latina advinda da palavra *Corpu,* definida como “[...] todo objeto material que ocupa um espaço e tem por principais propriedades a impenetrabilidade e a massa” (JAPIASSU; MARCONDES, 2001, p. 44). Uma ideia de corpo como a constituição física dos homens, animais e até mesmo objetos. No entanto, se buscarmos questionar o corpo tomando por base a filosofia, as possibilidades se ampliam, pois o corpo pode ser definido e interpretado das mais diversas maneiras, e

quanto mais profunda for a busca, mais se distanciará de qualquer possibilidade de resposta única do que é corpo. No famoso *Dicionário de filosofia*, Nicola Abbagnano apresenta a visão de corpo baseada na leitura de Aristóteles. “Corpo é o que tem extensão em qualquer direção. E que é ‘divisível em qualquer direção’. Por qualquer direção, Aristóteles entende altura, largura e profundidade: o Corpo que possui estas três dimensões é perfeito na ordem das grandezas” (2007, p. 246). No pensamento aristotélico, um corpo é tudo aquilo que tem três dimensões e pode ser dividido em qualquer uma de suas direções, definição muito próxima à etimológica, que define o corpo como todo e qualquer objeto material que ocupe espaço, possua massa e seja impenetrável. Aparentemente, a principal questão que tange a definição do que é um corpo é sua propriedade táctil e palpável, deixando clara a preferência pelo aspecto ‘físico’ do corpo. É dito que o físico se opõe ao espírito ou à alma, porém se aproxima dos corpos naturais, das substâncias. A princípio, então, o corpo é apenas o que se pode tocar. É a carne do corpo sem sua alma. São os objetos, as pedras e as carcaças dos bichos, massas tridimensionais e impenetráveis.

Em seu blog *Travessia Poética*, Manuel Antônio de Castro argumenta que o corpo vai muito além de uma questão física ou biológica. O corpo, segundo Manuel, é um enigma, é uma questão pela qual se pode pensar as múltiplas possibilidades de existência do humano. Em seu *Dicionário de Poética e Pensamento*[2], Manuel também destaca a relevância de se pensar no corpo para além da visão metafísica, destacando que, como questão, o corpo nos possibilita muito mais do que se tentarmos entendê-lo como mais um entre tantos conceitos existentes. Toda obra de arte é um corpo, logo, a moda pode ser pensada como um corpo, *Grande sertão: veredas* e a coleção *A cobra ri* podem igualmente ser pensados como corpos.

> Pode-se pensar o corpo como conceito ou como questão. E, então, tudo será diferente em relação ao corpo e em nossa relação com ele. No corpo, todas as filosofias, religiões e teorias científicas são aí contidas, incorporadas. Mas quando deixamos o corpo ser, ele se tornará corpo-poesia e corpo-pensamento. O corpo como corpo é sempre insólito, admirável, misterioso, mágico. Deixar o corpo ser corpo, pensar o corpo, eis a questão. Toda obra de arte é um corpo se é obra de arte. Não importa a Musa que a preside. (CASTRO, Corpo 4, s.p.).

[2]Trata-se de um dicionário online. Disponível em: http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Dicion%C3%A1rio_de_Po%C3%A9tica_e_Pensamento. Acesso em: 13 de setembro de 2016.

É possível mencionar diversas referências escritas que, apesar de terem como recurso apenas palavras, tentam, a seu modo, construir e conceituar o que é corpo e de que formas são possíveis explorar suas definições fisiológicas e científicas. Partindo dessas informações, o caminho mais natural do pensamento seria o de direcionar o olhar a uma realidade palpável do corpo, ou seja, à carne, levando a crer que um corpo é apenas algo que se pode ver e, principalmente, tocar. No entanto, o corpo pode ser pensado por meio de uma infinidade de perspectivas, e apesar da existência de diversas possibilidades para abrir seus conceitos, existem duas em especial, às quais devemos atribuir certo destaque.

Na primeira, incorpora-se a definição básica e inicial de que o corpo se resume à matéria física: átomos, moléculas e células em comunhão. Aquilo que se pode ver e tocar. A segunda, utilizada como referência principal neste trabalho, é a de que o corpo é o homem, indivíduo, porém não apenas palpável; é o corpo em sua totalidade de possibilidades e de questionamentos, isto é, um corpo não-metafísico. O corpo é homem e, como tal, “ [...] não é coisa alguma: nem corpo, nem alma; nem matéria nem espírito; nem consciência, nem inconsciência...”(FOGUEL, 2009, p. 37). Ainda de acordo com Foguel (2009), o homem – o corpo – é um oco, um buraco, que vem a ser o que é à medida que faz, que realiza, que age, ou melhor, à medida que vai realizando e agindo, pois o ser é a ação, é dinâmico; ser é corpo, e assim é onde cada ser tem a possibilidade de se promover e se manifestar de acordo com sua personalidade.

Em diálogo com a epígrafe de Holzmeister (2011), é possível pensar que o corpo é um objeto que serve às mais distintas causas: seja dentro da arte, da filosofia ou da representação humana. Pode ser visto sob os mais diversos olhares e significações, levando consigo a responsabilidade de ser a realização final e carregar as marcas e as expressões dos processos artísticos aos quais o artista se sujeita. O corpo é indispensável no estudo das artes e da moda, pois é o suporte sobre o qual ambas se realizam de fato. Não pode haver moda – no quesito vestuário – sem haver corpo; tampouco a arte existe, visto que toda produção artística é ligada a ele de maneira direta ou indireta – toda idealização e todo processo de produção artístico passam em algum momento pelo indivíduo, pelo físico, seja durante a pintura de uma tela, na escolha do tecido para um objeto têxtil, na reflexão para se escrever um catálogo de exposição, na

escrita de um texto literário, na dança ou na performance do artista de rua.

O corpo, além do local em que moda e arte se realizam de maneira latente, também é o local em que a identidade eclode, como um conjunto de atributos e características que distinguem os seres entre si. Dessa maneira, essas linguagens estão como forma de manifestação, em que o corpo é o suporte a abrigar e representar os valores de acordo com o interesse de cada um. O corpo é o manifesto de cada homem. Indo além de sua "[...] estrutura anatômica, de ossos, músculos, articulações e vísceras" (CALFA, 2014, p. 48), e assimilando-o como uma totalidade, ou seja, 'corpo' e 'alma', é onde as demais questões são incorporadas. O corpo não se resume apenas à substância física, à carne, mas é a essência do ser, do fazer artístico, do sentido. É nessa dimensão em que ele se torna suporte para as linguagens artísticas, porém, sem deixar de ser também a carne, o físico que abriga toda a infinidade de possibilidades.

Em sua existência, além do que se pode tocar, o corpo pode ter tantos outros significados e formas de compreensão e interpretação do que de fato é. Pode ainda ser habitado por uma infinidade de outros corpos: um corpo pode ser alma, suporte para representação de individualidade e, também, meramente carne. Os suportes que nele se fixam estabelecem diálogos constantes e em diversos níveis se (re)configuram e se estranham para formar as particularidades. A partir dessa proposta de um corpo para além do físico, um corpo em que a moda, a filosofia, a arte, a literatura e outras linguagens manifestam-se e se fazem visíveis, permeando as formas como cada indivíduo se mostra ao mundo e sendo transmitidas diretamente no corpo – tal qual uma tela, com o auxílio das vestimentas, tatuagens, cores de cabelo, modificações corporais e tantos outros elementos –, que acaba por se pintar, compondo um universo que estabelece suas próprias significações, convenções e acordos a partir do cenário histórico e cultural em que está inserido.

Para falar sobre o corpo, tentarei engendrar um percurso histórico dentro da arte e suas variações, uma vez que o corpo é uma construção e se faz necessário delimitar um ponto de partida para, assim, conseguirmos afirmar e averiguar, por meio de indícios textuais, quais as reflexões sobre o corpo que nos interessam. Nesse aspecto, então, o período pré-histórico da arte, por exemplo, deve ficar de fora deste momento, pois não há consenso em relação às reflexões sobre o corpo nesse período. Temos relatos apenas

de quais eram as formas de representação de alguns desses corpos. De acordo com as pesquisadoras Denise Araújo e Daniele Leoratto, na pré-história valorizava-se a opulência nas formas, principalmente as femininas, mas não do pensamento reflexivo por trás dele, não sendo possível afirmar nem mesmo se essas reflexões, de fato, eram existentes, assim como "[...] nos textos Egípcios, Hititas, Babilônicos e Assírios, e nas civilizações ameríndias - Incas, Maias, Astecas - não existem referências específicas ao corpo" (CECCARELLI, 2011, p.15). Portanto, nosso ponto de partida, na tentativa de uma explicação parcial do corpo na história da arte, é a Grécia Antiga.

1.1 – A história do corpo

Dentro do clássico nas artes plásticas e visuais, começando pela Antiguidade grega, o corpo trilhou seus caminhos, sendo representado como mera existência física, que, de acordo com o filósofo Lars Svendsen (2010), esteve desde então envolvido em um forte dualismo entre corpo, que nesse contexto é algo próximo ao corpo físico, a carne, e alma, que representa algo como o conjunto dos demais elementos que animam esse corpo, algo como sua essência. Especialmente por conta da forte tradição platônica e, posteriormente, da cristã, o corpo físico – que era tantas vezes retratado – tinha relativamente pouca importância, pois a identidade de um homem tinha principalmente a ver com sua alma (SVENDSEN, 2010,p.85). A representação do corpo não o compreendia como uma totalidade de 'corpo e alma', mas sim, separava essas duas realidades, mantendo o corpo físico apenas como a carne, a carapaça do corpo e sua alma como pertencente ao incorpóreo, o não palpável desse ser.

E mais: o corpo grego deveria ser por excelência um conjunto belo. Segundo Umberto Eco (2014), na Grécia Antiga (figura 1), por exemplo, o corpo era concebido de forma a representar o belo, obedecendo e se submetendo aos cânones ligados às definições de beleza estabelecidas naquele período, no qual, de acordo com Svendsen (2010, p.84), o corpo era submetido até mesmo a um consumo moderado e restrito de alimentos, pois essa postura era indicativa de autocontrole do indivíduo. Corpo e intelecto foram separados, dependendo inteiramente das relações de simetria e composições quase matemáticas para então conseguir o status de beleza contemplativa ideal, já que

“Todas as partes de um corpo devem adaptar-se reciprocamente, segundo relações proporcionais no sentido geométrico: A está para B, assim como B está para C.” (ECO,2014, p.74).

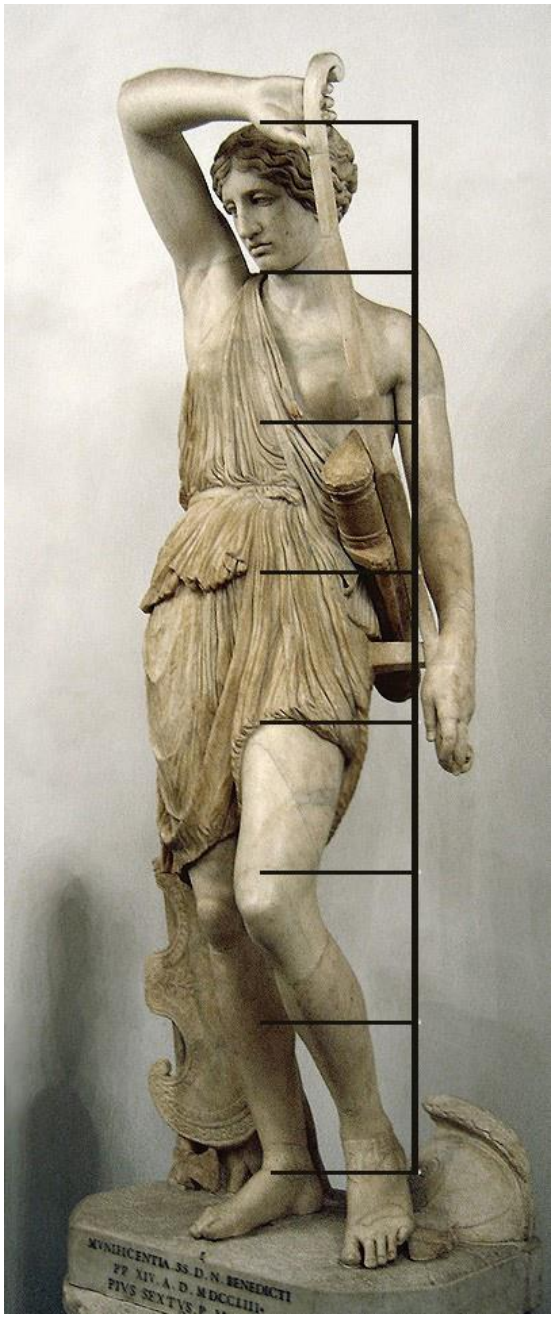
Na imagem da *Amazona ferida* (figura 1) é possível encontrar a proporção citada por Eco, onde A está para B, e B proporcionalmente está para C, quando analisamos as medidas da Amazona e como seu corpo obedece a essas regras, que também estão presentes nos chamados Cânone de Policleto e Cânone de Lisipo. O cânone de Lisipo resulta em corpos mais altos e magros quando usados em representações artísticas, com oito cabeças de altura. Já o cânone de Policleto usa entre sete cabeças e sete cabeças e meia de altura, e proporciona figuras mais baixas e de corpo mais robusto, como a Amazona.

No cânone de Policleto, o corpo feminino, além de ter em sua altura total o tamanho aproximado de sete cabeças, medidas pela cabeça do indivíduo a ser retratado, tem outras proporções a seguir, por exemplo: a altura do topo do cabeça até o umbigo deve ser de três cabeças, divididas entre a cabeça, mais uma altura igual que vai do queixo até o peito e outra indo do peito até o umbigo. Assim como do umbigo ao quadril, do quadril até metade das coxas, da metade das coxas até o joelho, do joelho até metade da panturrilha e da panturrilha até os dedos dos pés, deve ter uma cabeça de tamanho em cada um desses espaços. A cabeça também tem suas proporções dentro do cânone, sendo dividida horizontalmente em quatro partes, em que a primeira vai da parte do cabelo até o início da testa, a segunda começa na linha dos cabelos, na testa, e vai até o meio dos olhos. A terceira vai do meio dos olhos até o final do nariz, e a última vai do nariz até o final do queixo. Os olhos ficam no centro do rosto, e entre eles deve haver o espaço de um olho, assim como a boca deve ter o mesmo tamanho da distância entre os seus centros, enquanto o nariz e as orelhas ficam alinhados na face, com o mesmo tamanho, o que é possível observar na figura 2, em que a *Amazona ferida* tem suas proporções apontadas.

Figura 1 – *Amazona ferida*

Fonte: DURANDO, Furio. *A Grécia Antiga*, p. 135.

Figura 2 – *Amazona ferida*, proporções



Fonte: DURANDO, Furio. *A Grécia antiga*, p. 135.

Já no período medieval, ainda segundo Eco (2014), em razão do cunho religioso da arte, o corpo e a alma batalhavam, fazendo com que não houvesse um equilíbrio entre as duas partes, pois, para que o espírito pudesse florescer e atingir seu potencial máximo, era necessário que o corpo se submetesse ao intelecto, sendo negligenciado e desvalorizado. Assim, novamente, o corpo passava por privações e jejuns, com a finalidade de indicar que o espírito era mais forte que a carne e, apesar do sofrimento ser do corpo, essas práticas eram voltadas mais ao espírito que se alojava neste corpo (SVENDSEN,2011).

Para os historiadores Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006), a relação com o corpo no período medieval poderia ser sintetizada na série:

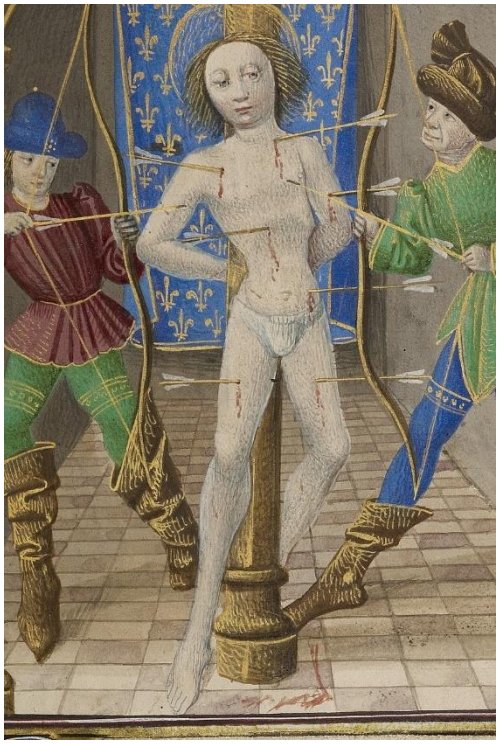
> Mulher diabolizada; sexualidade controlada; trabalho manual depreciado; homossexualidade no princípio condenada, depois tolerada e enfim banida; riso e gesticulação reprovados; máscaras, maquiagem e travestimentos condenados... O corpo é considerado a prisão e o veneno da alma (LE GOFF; TRUONG, 2006, p.37).

O corpo medieval era atravessado por essa batalha, estando entre a repressão e a exaltação, a humilhação e a veneração. Uma forma de explicitar isso, ainda segundo os autores, se dá na dualidade da figura do cadáver, que, novamente, segundo Le Goff e Truong (2006), era ao mesmo tempo matéria pútrida e asquerosa, retrato da morte resultante da ira de Deus e também um corpo venerável, com os túmulos dos santos e suas relíquias corporais – pedaços de ossos, cabelos e invólucros com sangue.

Observando o corpo medieval na figura 3, é possível perceber o quanto ele está permeado pela questão de sagrado e profano da carne. No quadro é retratado o momento em que São Sebastião é flechado e morto por soldados que o perseguiam, e na representação do santo, seu corpo está contido, seu sofrimento está reprimido mesmo no momento da morte. O santo não tem nenhuma expressão, seja de dor, angústia ou algum prazer, tampouco os soldados aparentam qualquer satisfação ou não pela empreitada concluída, e essa forma de representação é indício da repressão medieval em torno da gesticulação e da expressão do corpo (LE GOFF; TRUONG, 2006). Entretanto, o corpo do santo não é visto com nojo e desprezo, como um cadáver comum

do período, e sim como um corpo glorificado, que consegue para si a adoração e a redenção, pois as doenças e a morte eram vistas como formas de purificação de si próprio e dos seus fiéis (Le Goff e Truong 2006).

Figura 3 –*The Martyrdom of Saint Sebastian*, about 1466-1470, Master of Jacques of Luxembourg.The J. Paul Getty Museum



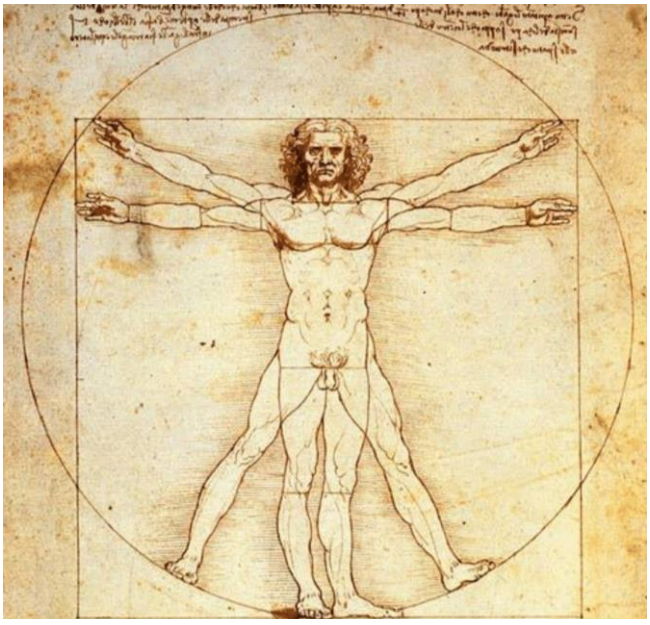
Fonte: http://thegetty.tumblr.com/post/61042370558/transistoradio-andrea-mantegna-st-sebastian. Acesso em: 28 de maio de 2016.

Mesmo a arte conseguindo se emancipar gradativamente de seu cunho religioso após o período medieval, a dualidade entre o que é de caráter físico e não físico do corpo ainda perdurou por mais tempo. Porém, com a chegada da Renascença, segundo Ceccarelli (2011), tem início um processo de reabilitação, surgindo assim o chamado corpo moderno, e sua anatomia e atributos físicos não são mais associados às forças ocultas e seres imaginários.

O corpo passa, então, a um status quase maquínico, em que tudo trabalha de maneira organizada e coordenada para seu funcionamento. *O Homem Vitruviano* (figura 4), de Leonardo da Vinci, é a representação de como o corpo era compreendido no período da Renascença, pois foi nesse momento em que o homem passou a se interessar mais pelo funcionamento das coisas, incluindo os corpos, para assim conseguir representações mais fiéis, como é possível encontrar nas dissecações desenhadas também por ele.

Mesmo ainda sofrendo alguma influência religiosa, começava uma mudança na forma de pensamento, em que o homem deixava de ser coadjuvante e assumia uma posição central da própria história. As verdades instauradas até então passam a ser questionadas e o corpo passa a ser fonte de beleza e realização, uma grande mudança do lugar anterior, medieval, ocupado pelo corpo.

Figura 4 – *Homem Vitruviano,* de Leonardo da Vinci



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_vitruviano.
Acesso em: 28 de maio de 2016.

Com os períodos que se seguem, deixa-se um tanto ao largo a dualidade entre corpo e alma, em que a alma era superior ao corpo, e chegamos ao primeiro momento dentro da história da arte em que o corpo passa a ocupar esse lugar. A partir da

Renascença, o corpo está cada vez mais ancorado na vestimenta e nos artifícios da moda, pois esses elementos estão ligados ao físico e não à alma. Para Suzana Avelar (2011), a moda como a conhecemos começa a despontar no século XV, ainda durante a Renascença, e passa a se projetar com maior força no período rococó[3]. Nesse momento, o corpo começa a se construir em sua concepção como um suporte e, do ponto de vista da arte, passa a determinar mais do que apenas a carne. Mesmo havendo pensadores que discutam esse corpo para além do físico, como Voltaire (1684-1778), a representação e o pensamento maior dentro das artes como um todo ainda é o do físico, do aspecto palpável de um corpo, sua carne.

Como demonstra Svendsen (2011), as roupas podem ser compreendidas como uma espécie de disfarce, que têm o poder de esconder o corpo ou a verdadeira natureza de alguém. Por mais que a representação do corpo na arte ainda esteja diretamente ligada a suas formas e propriedades físicas, nesse período é possível notar que há alguma autonomia na forma de como se quer apresentar esse corpo aos demais, podendo esconder ou simular uma 'natureza' diferente do real, uma vez que "[...] cada vez mais, no entanto, o corpo assumiu uma posição central no tocante à configuração de identidade" (SVENDSEN, 2011, p. 85).

Ainda segundo o autor:

> Ele [o corpo] parece ser algo plástico que pode mudar constantemente para se adequar as novas normas à medida que elas emergem. É tentador dizer que o corpo trocou de lugar com a consciência. [...] procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuação imediata dele. É também por isso que elas são tão importantes para nós: são as coisas mais próximas de nosso corpo. (SVENDSEN, 2011, p. 85-86).

A associação da moda ao corpo colabora para que ele seja reescrito, dado que, de alguma forma, ele passa a conter também a essência de um indivíduo, o que anteriormente era função exclusiva da alma. Então, a dualidade entre essas existências passa a enfraquecer, juntamente com o domínio da igreja no âmbito artístico, que vem diminuindo desde a renascença. Tal fato se acentua com a chegada da modernidade, que traz consigo as vanguardas artísticas, as quais evocam novas formas de pensar

[3]É frequente o uso de adornos, perucas, maquiagem e demais artifícios diversos da moda durante o período Rococó (FOGG, 2013, p.109-113).

diversas questões relativas à visão de mundo, que durante longos séculos havia sido imposta.

Com a chegada do Impressionismo (figura 5) por volta do ano de 1870, como nos relata o historiador Stephen Farthing (2010), a primeira de uma onda de vanguardas questionadoras dos cânones instaurados na arte, tem enorme importância no modo como o corpo passará a ser representado e principalmente pensado do século XX em diante:

> Eles [os artistas impressionistas] se propunham a criar imagens da vida moderna tal como as viam, capturando a impressão do momento que passa e seus efeitos fugazes de luz. [...] Em vez de criar superfícies lisas em que as pinceladas eram fundidas até a invisibilidade, os impressionistas usavam cores intensas e ousadas e pinceladas soltas. Tão pioneiros na temática quanto na técnica, eles saiam de seus estúdios para observar o mundo ao redor e pintavam o que viam: paisagens de Paris, bailarinas amarrando a sapatilha, lavadeiras trabalhando – cenas que, na época, eram consideradas radicais e até impróprias. (FARTHING,2010, p.316)

Figura 5 –*Mulher se secando após o banho,* de Edgar Degas

Fonte: *Tudo sobre arte*, p. 327.

Observando a pintura acima (figura 5), *Mulher se secando após o banho*, de

autoria do impressionista Edgar Degas, é possível notar uma libertação mútua, tanto da arte quanto do corpo em si. A técnica e a temática alimentam a liberdade do corpo para além de sua existência puramente física, suscitando a possibilidade de pensamento por trás do corpo representado. A mulher se secando, por exemplo, já não retrata as batalhas entre corpo e alma, nem tampouco se apoia com tanta firmeza nos cânones ou até mesmo na representação figurativa, como em períodos anteriores dentro da história, mas sim traz novas possibilidades de reflexões sobre a arte, a representação, o olhar e o corpo em si, que se mostra mais espontâneo e naturalmente integrado com o espaço ao redor, em relação às representações anteriores.

Outro acontecimento essencial para o pensamento do corpo do século XX em diante é o surgimento e ascensão da fotografia logo no início do mesmo século. A princípio, ainda de acordo com Farthing (2010), a fotografia tentava copiar o que se via nas pinturas impressionistas, cunhando até um termo para isso, o *pictorialismo* (figura 6), e somente no ano de 1932, com a fundação do grupo f/64[4], é que as fotografias passam a buscar representações do modo mais realista possível (figura 7). Paralelamente a isso, desde 1900, o primeiro modelo de câmera fotográfica portátil, a *Kodak Brownie*, está no mercado, tornando a fotografia acessível a uma parte maior da população e, com isso, liberando a pintura de seu papel de ser a grande retratista dentre as artes (FARTHING, 2010). A partir deste momento, sempre que se fosse retratar algo ou alguém de maneira mais próxima ao real, também se podia contar com a fotografia. Ao invés de pintar um retrato, seria mais barato e prático ser fotografado, sem contar que a fotografia era novidade, o que aumentava ainda mais o interesse do público. Como a fotografia faz agora as vezes de retratista em massa, devido às suas características de fácil produção, a pintura, a escultura e as gravuras, por exemplo, estão livres para se dedicar às novas formas de representações e reflexões, como é possível notar nas produções das vanguardas subsequentes ao Impressionismo, como por exemplo o fauvismo (figura 8) e o cubismo (figura 9).

O movimento fauvista se interessava em estudar as cores e formas, assim como as movimentações e a expressão pictórica dos artistas. Os temas retratados eram leves

[4] Um coletivo de fotógrafos fundado no ano de 1932 na cidade de São Francisco, cujo objetivo era se opor ao pictorialismo. Seus integrantes eram os fotógrafos Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwars, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke e Edward Weston. (FARTHING, 2010, p,357).

e não buscavam um debate crítico tão ativamente. Os fauvistas refletiam sobre como seria possível criar arte sem ligação com o intelecto ou com sentimentos enraizados em seu autor, mas sim valorizando o gesto, a pureza da cor e a fruição do momento. Já o cubismo utilizava formas geométricas, em maioria cilindros e cubos, para retratar corpos e formas. O movimento rompeu com o estilo de representação que prezava pela perfeição das formas e buscava o realismo e encontrou um novo modo de reflexão sobre o corpo, em que era possível um mesmo objeto ou indivíduo ser visto ou representado de todos os ângulos simultaneamente. Ambos movimentos artísticos tiveram sua existência facilitada por conta do advento da fotografia, pois assim a pintura pôde se dedicar a novas formas de pesquisar a representação sem se preocupar tanto em retratar os momentos solenes, os reis, as guerras e afins para constar na história.

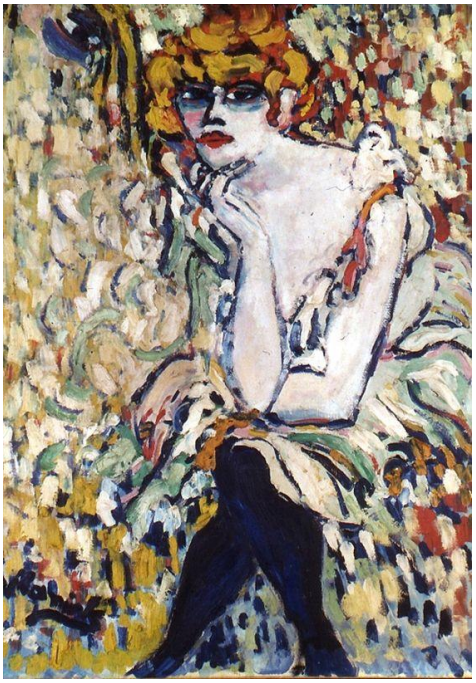
Figura 6 – *Struggle*, Robert Demachy,1903

Fonte: http://pt.encydia.com/es/Pictorialismo. Acesso em: 28 de maio de 2016.

Figura 7 – *Nude*, Edward Weston, 1936

Fonte: http://edward-weston.com/edward-weston/. Acesso em: 28 de maio de 2016.

Figura 8 – *Dançarina no Rat Mort*, Maurice de Vlaminck, 1906.



Fonte: *Tudo sobre arte*, p.391.

Figura 9 – *Nu descendo a escada, n.2*, Marcel Duchamp, 1912

Fonte: *Tudo sobre arte*, p.371

Com diversos movimentos de vanguardas artísticas, o pensamento crítico e as representações do corpo começaram a adotar uma abordagem que leva em conta o corpo em sua completude – algo que se difere da concepção de que corpo e alma são instâncias separadas, contemplando o corpo como uma existência complexa, formada de físico e não físico. Nesse sentido, para Maria Ignez de Souza Calfa (2014):

> O corpo é a morada do ser: o lugar em que vigora a ação, o agir do ser, como um pensar-sentir: linguagem. Como tal morada, corpo é plenamente linguagem: força e caminho de realização, de manifestação, de singularização, para além de um meio de expressão, de representação, de simbologia, de comunicação. (CALFA, 2014, p.47-48)

Nessa abordagem do corpo como uma linguagem completa por si só, defendida pela autora e possível de se averiguar na representação do corpo desde as vanguardas até a arte contemporânea, em que além de ser a inspiração, também assume o papel de protagonista dentro das questões artísticas, é que a moda pode ser colocada em jogo na

questão arte-corpo-moda. A partir desse momento, após o surgimento das vanguardas, o corpo se equilibra entre sujeito e objeto, no tocante às artes, estando em uma linha muito tênue entre ser o corpo que pensa e executa a arte, e ainda ser o corpo que atua e acolhe essa arte.

1.2 O corpo na moda

Por volta de 1870, enquanto a vanguarda impressionista se consolidava, a moda dava passos decisivos em direção à compreensão do corpo como um suporte artístico. Para a historiadora Silvana Holzmeister (2014), é aproximadamente no início do século XX que o corpo passa a ser cultuado e transformado em elemento de estratégia e de ritual social. O corpo passa a adquirir valor pautado no belo e no erótico. Novamente, o conceito de belo se faz presente na discussão e, para a autora, ele é o estar em sintonia com parâmetros institucionalizados pela sociedade de consumo, na intenção de corresponder ao padrão estabelecido; é nesse momento que o corpo vira suporte, objeto e, como tal, é passível de posse e de manipulação. Como dito anteriormente, a moda colabora para reescrever o corpo, agregando identidade a ele e, em algumas vezes, a reescrita do corpo por meio da moda se dá de maneira bem literal.

Os espartilhos e os sapatos de salto, comuns no início do século XX, por exemplo, são peças do vestuário que têm o poder de deformar a anatomia, reescrever o físico, acentuando determinadas partes ou escondendo outras, de maneira permanente ou não. De acordo com Svendsen (2011), é também nesse período que as dietas são usadas pela primeira vez com o objetivo de perder peso, na finalidade de se adequar no padrão de corpo vigente, já que “[...] estavam relacionadas com a regulação do consumo de alimentos, de tal modo que disso resultasse um corpo idealizado, esbelto” (SVENDSEN, 2011, p.84), nada tendo a ver com as dietas medievais, que tinham por intenção punir o corpo e enaltecer a alma. Porém, não deixavam o lado ‘espiritual’ totalmente de fora, visto que a obesidade, por exemplo, era vista como um indicador de qualidades morais inferiores, como preguiça, gula e falta de vontade, novamente segundo Svendsen (2011).

O corpo, agora, é o centro; tudo que se faz é em nome dele e não mais em nome da alma. Sobre a moldagem do corpo, a privação de alimento e as medidas extremas

tomadas em relação a ele, é necessário pontuar que eram todas centradas em moldar o corpo diretamente e não em moldar a alma e por consequência atingir o corpo. Assim, essa tendência só se intensifica daí em diante. Segundo Oscar Wilde, “Para ser realmente medieval, a pessoa não deveria ter corpo. Para ser realmente moderna, não deveria ter alma” (WILDE *apud* SVENDSEN, 2011, p.85).

Mesmo o corpo transcendendo a existência carnal, ele acaba se fechando nessa concepção por diversas vezes dentro da história da arte e da moda. Ao mesmo tempo em que as vanguardas mudam o foco da representação do corpo e lhe atribuem liberdade, a moda lhe atribui identidade, função anteriormente conferida à alma do indivíduo. Com isso, tem início um movimento quase que forçado dos corpos para dentro das fôrmas e dos padrões, no qual sua capacidade física de adequação e mudanças passam a atuar de forma ambígua dentro do sistema da moda: por um lado, fazendo de sua representação uma completa tomada de poder, e por outra, a completa escravização da carne.

Os padrões corporais, que até então mudavam a cada cinquenta ou cem anos de maneira gradativa, a partir dos anos 1900, passam a mudar de forma abrupta a cada década, quando muito. Por exemplo, na primeira década do século XX, como pontua Svendsen (2011), o corpo mantinha o aspecto de ampulheta, com cintura fina – devido ao espartilho e às dietas –, seios projetados para a frente e ancas projetadas para trás, o que, na década seguinte, é substituído por um corpo mais geometrizado e muito mais magro, que posteriormente, na década de 1930, dará lugar a clavículas aparentes e músculos distintos, até então o corpo ideal mais magro dentro de toda a história relatada das artes e da moda.

Pouco adiante, entre meados da década de 1940 e início da década de 1950, como pontua a crítica e historiadora Marnie Fogg (2014), se tem a chegada de um período icônico, em que toda a austeridade da segunda guerra mundial, findada em 1945, dará ao corpo um novo recorte em sua forma física e psíquica. Os recursos limitados durante os seis anos da guerra mundial e após o seu término afetaram a produção dos mais diversos itens: desde roupas e calçados até o mais essencial de todos, os alimentos. As mulheres eram a força de trabalho do período, saindo de suas ocupações como donas de casa e enfrentando extensas jornadas de trabalho em fábricas para suprir as

demandas da guerra. A moda acompanhou esse novo ritmo, simplificando-se, tomando cores mais sóbrias, levando uma filosofia chamada de “improviso e remendo”, como menciona Fogg (2014, p.283), em que os luxos eram dispensados e a moda era feita com as cores e materiais que os estilistas e as costureiras tivessem em mãos, o que resulta, então, na chegada de um novo padrão corporal.

Com a escassez de alimentos e o excesso de trabalho, os corpos femininos tornam-se magros e calejados, porém a representação do período não era próxima dos corpos que de fato havia. Consolida-se, então, o modelo corporal das *Pin Ups* ou *Sweater Girls*: mulheres curvilíneas e voluptuosas, com cinturas finas, quadris proeminentes e seios arredondados (FOGG,2014). Como pode o padrão corporal estar tão distante dos corpos reais? Um dos maiores ícones de beleza e sensualidade do período, a atriz Marilyn Monroe (figura 10), ostentava um manequim 44 e um corpo saudável e rechonchudo. Como conquistar esse corpo num período de escassez de recursos? Uma mulher de corpo mais curvilíneo e de feições delicadas demonstrava algo pouco provável no cenário do pós-guerra, uma mulher que não precisasse trabalhar ou passar por uma série de privações, não tendo mãos calejadas nem aparência cansada, o que corroborava para um modelo completamente deslocado da realidade do período. De acordo com Fogg (2014), muito da construção desse novo padrão de corpo se apoiou no cinema hollywoodiano, nas revistas, tais como a *Harper’s Bazaar* e a *Playboy,* e em seus exageros luxuosos, bem distantes da realidade vigente.

Esse exemplo demonstra o que Svendsen afirma sobre os padrões de corpo e seu deslocamento de realidade:

> O corpo se torna algo que estará sempre aquém do objetivo. O ideal muda constantemente, em geral tornando-se mais extremo, de modo que alguém que acaso consiga um corpo ideal logo ficará aquém do próximo. [...] Desse modo, a norma se transforma em pura ficção, mas nem por isso perde sua função normativa. (SVENDSEN, 2011, p. 94).

Figura 10 – Marilyn Monroe.

Fonte:
https://br.pinterest.com/msangieh/pretty-women/.
Acesso em: 3 de junho de 2016.

Figura 11 – Anúncio de ganho de peso

Fonte:http://solcanafitness.com/the-enlightened-hedonist-6/. Acesso em:
3 de junho de 2016.

Já na década de1960, mais uma transformação cai sobre os corpos, com a descoberta da modelo Lesley Hornby ou, como é mais conhecida, Twiggy (figura 12), com apenas 15 anos, pesando 42 quilos e medindo 1,67. O meio da moda tentava se adequar a esse padrão, pois a modelo representava a imagem da década, com a magreza e o frescor da juventude dos anos 1960, já que a moda acabava de passar por uma adequação significativa, que foi a criação de roupas, calçados e acessórios voltados para o público adolescente (STEVENSON, 2011). Anteriormente, a moda era dividida apenas entre infantil e adulto, e com o surgimento da novidade, que era voltada aos adolescentes, até a moda adulta desfrutou de suas referências. Foi o auge do visual 'lolita', com corpos andróginos, infantilizados e sexualizados (MARTINEZ, 2009), quebrando com o padrão curvilíneo e sensual anterior.

Figura 12- Twiggy

Fonte: http://www.luispellegrini.com.br/corpo-de-mulher-o-ideal-da-beleza-feminina-nos-ultimos-100-anos/06-twiggy/. Acesso em: 28 de junho de 2016.

Chegando à década de 1970, a moda rejeita as criações feitas em tecidos futuristas inspirados pela corrida espacial da década anterior, e passa a preferir peças

feitas à mão, por estilistas que priorizem fazer coleções menores (FOGG,2014). O surgimento do movimento *Hippie* tem impacto na sociedade, pois como viviam fora do sistema convencional, ajudaram a criar um desejo de livre expressão nos demais indivíduos, o que afetou a moda, a arte, a música e a mídia. “A contracultura se apropriou de todos eles e, com o tempo, infiltrou-se na cultura predominante” (FOGG,2014, p. 386). O corpo nos anos 1970 é contrário ao da década anterior, sendo atlético e bronzeado, sem exageros, para que conserve uma aparência saudável e natural. Já os cabelos crescem livres, sem cortes muitos definidos, e a cantora Farrah Fawcett é um dos ícones de beleza feminina do período.

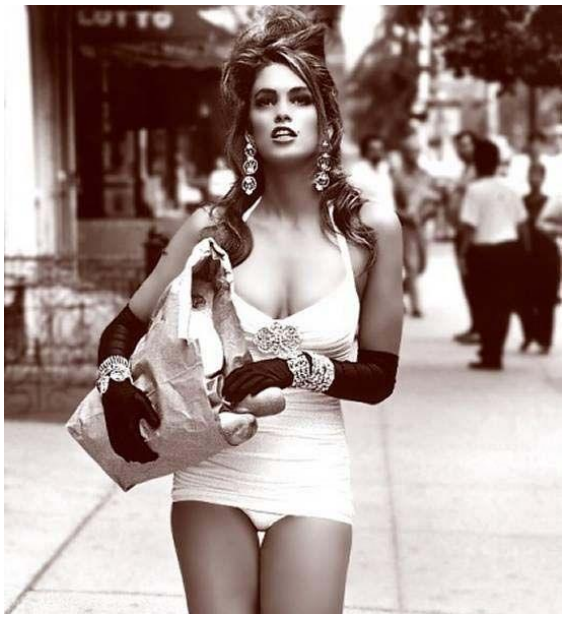
Chegam-se aos anos 1980 (figura 13). A busca pelo corpo perfeito passa ao status de obsessão, com as dietas e as rotinas de exercícios tidas como as mais rígidas dentro da história da moda, assim como o *boom* de cirurgias plásticas, de acordo com Fogg (2014). Nesse momento, segundo Araújo e Leoratto (2011), o corpo se reafirma como um definidor do sujeito, pois passa a ser visto como um diferenciador social, sendo analisado e fortemente apreciado como uma alegoria ao status, assim como nos anos 1950, mas agora com o corpo torneado, bronzeado e saudável; o que foge a esse padrão é considerado grotesco.

Na contramão da busca pela imagem perfeita, os anos 1990 (figura 14) tentaram valorizar os excluídos pelo padrão vigente, trazendo como ideais de beleza a androginia, o exotismo do corpo e a magreza anoréxica. O visual era chocante quando contrastado com o da década anterior, como afirma Holzmeister (2014, p.118), pois “[...] a heroína [droga alucinógena] e o visual de seus usuários influenciaram os fotógrafos de moda. Nascia assim o *Heroin-chic*: magreza absoluta, olhos pintados de preto e cabelos frisados”; as tatuagens e piercing também se tornam mais comuns e reforçam a ideia do corpo como um campo de expressão do indivíduo. O belo e o feio se confundiam na moda dos anos 1990, que, ao mesmo tempo em que seduzia, causava pavor. É o auge do feio e do antinatural na moda. Como afirma Svendsen, é um ideal reservado ao período contemporâneo:

> Um ideal de beleza bastante exclusivo de nossa época são ossos aparentes. Até a primeira Guerra Mundial, todos os ideais de beleza exigiam que o corpo tivesse gordura e músculos suficientes para que o esqueleto permanecesse oculto sob eles. Costelas e ossos dos quadris visíveis sempre foram considerados

> “antinaturais” e feios. A ideologia da beleza opera normalmente com uma ideia de algo “natural”, mas o corpo “natural” é, histórica e socialmente falando, uma entidade extremamente variável. (SVENDSEN, 2011, p. 97).

Figura 13 – Anos 80



Fonte: http://niteostyle.tumblr.com/post/20125852847/cindy-crawford. Acesso em: 18 de junho de 2016.

Figura 14 – Anos 90

Fonte: http://dothehotpants.com/2012/05/22/garbage/. Acesso em: 18 de junho de 2016.

Se a vida é um concurso de beleza, como afirmou o estilista Thierry Mugler (SVENDSEN, 2011), nos resta ter nascido num período em que o padrão de beleza corresponda às nossas características naturais, pois, do contrário, a saída é apertar, suar, esconder e reconfigurar-se de todas as maneiras possíveis, a fim de corresponder aos padrões da moda vigente e com isso realizar o seu ideal principal enquanto mercado, que é vesti-la.

De acordo com Holzmeister (2014), é também a partir dos anos 1990 que a moda e a arte contemporânea se aproximam, pois nesse período os estilistas, os fotógrafos e os demais profissionais de moda passam a ver o corpo como um elemento da construção, não mais um cabide. O corpo passa a ser visto como um componente ativo nos processos da moda. A fotografia de moda, por exemplo, não tem interesse apenas em vender a

roupa, mas em vender um conceito, um *life style*, e com isso se torna uma alegoria. Se fez necessário um entendimento do todo na moda, e não apenas o sentido plástico da roupa. O corpo passou a ocupar um lugar de destaque por ter sido o veículo de expressão utilizado, e em vez da tradicional visão de 'cabide para as roupas', passou a ser visto como componente a mais no processo de criação e de comunicação.

Os movimentos de transição ocorridos entre a década de 1950 e 1960, e posteriormente entre as décadas de 1980 e 1990, demonstram a maneira como o corpo tem de se transformar em tão pouco tempo. O corpo foi do manequim 44 aos 46 quilos em uma década, e depois foi do saudável à anorexia em igual período. Uma constante na moda é a de que as roupas e os calçados não devem ser ajustadas aos corpos, mas sim eles devem ser adaptados a essas peças, como dito pela estilista Elsa Schiaparelli[5] (SVENDSEN,2010), e com essas transições abruptas de padrões corpóreos, essa afirmação fica explícita. No passado as roupas eram costuradas sob encomenda para cada cliente pelas costureiras e alfaiates, levando em conta suas medidas e particularidades físicas. Posteriormente, com a modernização dos sistemas de produção, as roupas passaram a ser fabricadas em grande escala, com formas e padrões de tamanho pré-concebidos. A partir desse momento, já não eram mais as roupas que se moldavam à medida do corpo, e sim os corpos deveriam se adequar para vestir as roupas ofertadas pela moda. Como as roupas passaram a fazer parte de um esquema ainda maior de comércio, em que o lucro era o grande interesse, e quanto mais peças eram produzidas, mais deveriam ser vendidas, nem sempre os corpos 'reais' caberiam dentro dos tamanhos e modelagens confeccionados. Portanto, era necessário que os corpos passassem a se adequar às roupas e às tendências de moda, para assim fortalecer as vendas do setor, mantendo a moda em corpos selecionados, para aqueles que conseguiram se moldar a ele.

Essa transição e a busca por um padrão inatingível costumam ser as principais pautas relacionadas ao corpo nos estudos relativos à moda. Essa abordagem explicita, de certa forma, a falta de reflexão sobre a complexidade do que é o corpo, suas

[5] Elsa Schiaparelli foi uma importante estilista italiana que concentrava suas criações em torno da moda conceitual, sendo um dos maiores nomes dessa vertente dentro da moda. A estilista agregava elementos surrealistas em suas criações, e foi a primeira a realizar uma coleção temática. Além de Salvador Dalí, também trabalhou com os artistas Jean Cocteau e Jean Bérard.

possibilidades e o que ele representa. No momento em que falta reflexão, o corpo se volta para seu aspecto primário da carne, na tentativa de suscitar debate. O caminho inverso não é realizado; não se pensa primeiro na completude do corpo para que depois isso se reflita no corpo físico. Inicialmente, se detém no corpo físico para depois extrapolá-lo, tentando criar explicações compatíveis com o corpo enquanto coisa completa.

A rotatividade e os ciclos são movimentos naturais dentro da moda e, em relação ao corpo, agem como uma vanguarda artística que, para se fundar, precisa se distanciar e repudiar o momento passado. A virada do milênio traz a negação do padrão anterior e a aclamação de seu oposto: os aspectos de saúde e as formas torneadas exuberantes dos anos 1980 retornam um pouco mais comedidas, pois a anorexia e o bizarro continuam a coexistir na moda, e isso se deve também à relação da moda com a arte contemporânea, que nos anos 1990 vivia um momento de profusão do *freak,* do erótico e do bizarro em suas obras. Artistas como Jeff Koons (figura 15) apresentavam trabalhos polêmicos que podem ter influenciado, assim como tantos outros, as produções de moda do período.

Figura 15– *Made in Heaven*, deJeff Koons.

Fonte:
https://br.pinterest.com/pin/308285536975518523/.
Acesso em: 30 de junho de 2016.

O movimento ligado à beleza dos corpos, principalmente o feminino, em cada período da história da moda, está, em geral, em forte oposição a seu período anterior e

a todos os demais, o que pode ser apreendido na fala de Svendsen (2010):

> Em todos os períodos, é claro, há vários tipos de semblantes, mas somente um será escolhido pelo gosto de certo período como sua imagem ideal de felicidade e beleza, enquanto todos os demais fazem o possível para copiá-lo; com a ajuda da moda e de costureiros, até os feios conseguem se aproximar do ideal. Mas há alguns rostos que nunca o conseguem, rostos nascidos para uma estranha distinção própria, expressando resolutamente o ideal de beleza esplêndido e banido de um período anterior. (SVENDSEN,2010, p. 91).

1.3 – O corpo contemporâneo

O corpo se reinventa continuamente, seja em sua própria silhueta ou por meio das intervenções das vestimentas, cabelos e maquiagens. Nesse sentido, a socióloga Gilda de Mello e Souza (1987) cria uma explicação possível para o fato de o corpo feminino ser o mais fortemente representado, e também cobrado, dentro do sistema da moda, colocando como uma espécie de carta de alforria feminina, por meio da qual a mulher consegue contestar as amarras da sociedade e se expressar:

> Abandonada a si mesma, a mulher aplicou aquela curiosidade desassossegada de se encontrar, que o ócio acentuava, no interesse pela moda. Enquanto ao companheiro a sociedade permitia a realização integral da individualidade na profissão, nas ciências ou nas artes, a ela negava interesses de outro tipo além dos ligados à casa, aos filhos e a sua pessoa. Era como se não tivesse um cérebro, como se o exercício da inteligência tornasse duro os seus traços e lhe empanasse o brilho da virtude. Tendo a moda seu único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. (SOUZA, 1987, p. 99-100).

Essa relação entre as mulheres e as vestimentas, assim como a moda de uma maneira geral, se desdobra desde o século XIX e está diretamente ligada à negação dos direitos das mulheres sobre si próprias e do conhecimento do mundo exterior a suas casas. A moda trouxe a possibilidade da (re)invenção, veio como um meio pelo qual a expressão e a singularidade feminina poderiam fluir, entretanto, como todo movimento que tenta subverter a ordem ‘natural’ das coisas, que, nas palavras da historiadora Maria Alice Ximenes (2011), era o de que a mulher deveria possuir boas maneiras e se vestir adequadamente, de forma a produzir uma promoção pessoal e agregar valores morais desejáveis à figura do marido, promovendo-o em situações sociais (XIMENES, 2011). A

mulher representava “[...] um patrimônio, um capital simbólico” (XIMENES, 2011, p. 40) do marido. Assim sendo, a moda não poderia conquistar as mulheres sem um preço a ser pago, e dentre os desdobramentos desse pagamento por tentar se expressar e não mais carregar as qualidades de acessório do marido, é possível observar todas as formas de transformações dolorosas acorridas ao corpo feminino durante essa caminhada: espartilhos, sapatos de salto, adequações do corpo às vestimentas, as cirurgias plásticas, os alisamentos capilares e uma grande infinidade de procedimentos que demonstram essa inquietação das representações, a constante busca por mudanças, por novidades e por si próprias. Como afirma Ximenes (2011), os ciclos e as mudanças de coleção dentro do mercado da moda foram iniciados a partir desta pluralidade de interpretações dadas a cada vestimenta, num movimento de cópia e inovação feito pelas mulheres, em que o uso que cada uma delas fazia de sua vestimenta era tomado como uma possível referência para todas as outras desse grupo.

Essa representação majoritariamente feminina dentro da moda perdura até a contemporaneidade, e não tem sinais de enfraquecimento. É fácil observar o apelo ao público feminino na publicidade de uma série de produtos, que vão de roupas e acessórios até clinicas de estética que prometem o tão sonhado ‘corpo ideal’.

As questões relativas ao corpo e sua representação no momento contemporâneo encontram solo fértil no mercado de consumo, o pilar principal que mantém a moda, e gera muitos questionamentos relativos aos processos de adequação aos quais o indivíduo inserido neste universo deve se sujeitar para tornar legítima a sua permanência, como, por exemplo, a necessidade que o mercado cria no grande público por cirurgias plásticas, alisamentos capilares, bronzeamentos e clareamentos de pele, ou a quase obrigatoriedade de dieta para se manter dentro do sistema.

A moda e suas reflexões – ou ausência delas – em relação ao corpo acabam permeando outras linguagens e áreas do conhecimento humano, o que é possível notar por meio das expectativas a respeito dos padrões corporais instaurados em diversos segmentos além da moda, como filmes, telenovelas, comerciais e campanhas publicitárias, que acabam por naturalizar aos indivíduos esses padrões inapreensíveis. Não é esperado apenas dos modelos o padrão irreal, haja vista que ele já atinge a todos, de uma maneira que não é mais possível ignorar a moda quando se trata de tentar

compreender a contemporaneidade. A moda se misturou à arte, assunto que abordaremos com mais afinco posteriormente, e também se fundiu ao corpo. Quando discorremos sobre moda, não é apenas à roupa – o seu ícone mais forte – que nos referimos; trata-se de um sistema complexo que consegue envolver até a completa ausência de vestimenta, pois, como afirma Svendsen (2010), a nudez dialoga com a roupa que, apesar de não estar presente, é evocada a expressar ideias. A roupa está ligada ao corpo mesmo quando um indivíduo está nu, seja pelas deformações causadas por determinadas peças de vestimenta e seu uso contínuo, como espartilhos, sutiãs e calcinhas, ou apenas pelo fato de que quando nos encontramos nus, como defende Giorgio Agamben (2009), nos sentimos incompletos, visto que a nudez não é mais considerada um estado natural humano. Mesmo nas obras de arte em que o nu é representado, é possível notar que as peças de vestuário aparecem de maneira invisível, delineando cinturas, levantando seios e encolhendo barrigas.

> As roupas reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma expressão diferente. Isto se aplica não só ao corpo vestido, mas também ao despido – ou, mais precisamente, o corpo despido está sempre também vestido... O revestimento visual do corpo nu com roupas invisíveis que o moldam não se aplica apenas a representações artísticas, mas também a experiência real. (SVENDSEN,2010, p. 87).

Feita essa cronologia de como o corpo se encaminhou dentro da história da moda até chegar na contemporaneidade, o que ainda pode ser dito dentro deste ciclo que, de tempos em tempos, os padrões mudam, retornando a anteriores ou negando-os? Há outra forma de abordá-lo ou os questionamentos dentro de todo o sistema da moda estão pautados na carne e nada mais, esquecendo-se das demais questões que compõem o que é corpo? No presente momento, em que já não cabem as definições de senso comum, a abordagem do corpo no âmbito das representações artísticas – e por consequência, na moda – tem se transformado novamente, e dessa vez não apenas com os apertões nas cinturas ou com um novo padrão de modelos a serem retratados nas esculturas e pinturas, mas questionando o conceito estático dos momentos anteriores, de corpo físico, e se abrindo às possibilidades de um corpo ser material, imaterial, físico e filosófico, de forma que muitos corpos possam coexistir em um só.

Após caminhar pelas representações do corpo através da história e notar que os

padrões se repetem, se negam e se reafirmam num ciclo aparentemente sem fim, o que resta ao corpo na arte contemporânea? É possível que agora, como há cada vez menos possibilidades de representações artísticas em que o corpo físico recebe uma reflexão ‘inédita’ – sem ter passado por processos de pastiche, paródia e intertexto de um modo geral –, tenha chegado a hora de acontecer uma fusão entre o corpo ‘físico’ e o corpo ‘mental’, como uma única forma de expressão do corpo, do ser e de gerar novas reflexões no âmbito artístico.

Um ciclo se fechou na representação do corpo dentro das artes, pois um dos primeiros padrões corporais cultuados na história humana, a *Vênus de Willendorf*, se repete hoje na contemporaneidade, com o fomento da chamada moda *Plus size*, e se consolida nas passarelas da moda dita tradicional com o estilista Jean Paul Gaultier (2015), por exemplo, apresentando em seu desfile a cantora Beth Ditto como modelo (figura 16). De certa forma um ‘ciclo das vênus’, que passa por diversos níveis, por diversos padrões e representações do corpo, e acaba retornando a seus primórdios, deixando a impressão de que se esgotou a capacidade de representação inédita, e que a partir desse momento, o corpo, enquanto existência física, será a cópia de algum período de representação anterior.

Figura 16 – *Vênus de Willendorf* (2000 a.C.) e a modelo Beth Ditto para Gaultier (2015)

Fontes:http://gabinetedehistoria.blogspot.com.br/2014/06/do-mundo-pagao-ao-mundo-cristao.html e https://br.pinterest.com/pin/59954238759830425/
Acesso em: 2 de agosto de 2016.

O filósofo Gilles Lipovetsky (2014) afirma a questão comercial da moda e sua pressão sobre os corpos e seus padrões para enquadrar os indivíduos, pois a moda espera ser acatada e assimilada por todos, se impondo em maior ou menor grau a cada um dos seres, que fundamentalmente querem caber nesse ideal e se assemelhar àqueles outros que são considerados superiores e prestigiados, sejam eles os modelos ou as celebridades de todo tipo.

Segundo o autor, a questão mimética da moda funciona em dois níveis: de um lado encontram-se os que são conformados convictos com o sistema e vestem o que a moda dita, sem se valer do direito de escolher o que os representa de maneira mais concisa e expressar sua originalidade de maneira mais liberta. Esses são os acompanhantes fiéis da tendência, que fazem qualquer esforço, físico ou mental, para 'caber' em uma determinada moda. Do outro lado há aqueles que tendem a fazer adaptações dentro do sistema da moda; são parcialmente fiéis às tendências lançadas, porém necessitam adaptar a moda, tanto a seus corpos quanto a suas personalidades, para, assim, se manterem no sistema. Nesse segundo nível de mimetismo dentro da moda, se encaixam as expressões das tribos urbanas e das chamadas *It Girls*[6], por exemplo. São indivíduos que, mesmo acomodados com o sistema de comprar e vestir peças prontas e não exclusivas, conseguem tecer reflexões sobre a moda e seu espaço enquanto forma de expressão de si próprios (LIPOVETSKY, 2014).

Cada indivíduo, de acordo com suas vivências, encontra uma maneira de se relacionar com a moda, e nesses caminhos existem as mais diversas possibilidades, que vão desde a completa adequação aos padrões vigentes, como os que optam por mudar cores de cabelo, pele, tamanhos de manequim para que seus corpos se encaixem melhor em uma determinada tendência, até os indivíduos que apresentam a mais completa rejeição às tendências momentâneas, podendo pautar suas escolhas em momentos anteriores da moda, ou baseando-se ao máximo em sua própria percepção do que é a moda e o vestir, acreditando estar fora do caminho traçado pelo mercado.

Com essa abertura, a moda estabelecida pelo mercado cede lugar a combinações complexas, resultantes da recusa e/ou da adoção dessas novidades, como é possível

[6]*Itgirl* é um termo utilizado para se referir a mulheres, geralmente muito jovens, que, mesmo sem querer, criam tendências, despertam o interesse das pessoas em relação ao seu modo de vestir, de andar, pensar ou ser.

observar nos diversos movimentos de subcultura dentro da moda, que são “um conjunto significativo de práticas e de representações que distinguem um grupo de indivíduos de outro. [...]se compõe de várias facetas, por exemplo, de roupas reconhecíveis, gostos musicais específicos e uma maneira particular de se expressar. ” (GODART, 2010, p, 33), como por exemplo os *Punks*[7], *Harajuku Girls*[8], *Bohos*[9] e *Sapeurs*[10], apresentados na figura 17.

Figura 17 – *Punks*, *Harajuku Girls*, *Bohos* e *Sapeurs*

Fontes: https://coolhype.files.wordpress.com/2010/11/estilo-punk.jpg
https://br.pinterest.com/pin/484559241137852807/
http://www.buzznet.com/2014/02/fashion-spotlight-vanessa-hudgens/
http://www.npr.org/sections/pictureshow/2013/05/07/181704510/the-surprising-sartorial-culture-of-congolese-sapeurs. Acesso em: 2 de agosto de 2016.

[7] Tribo urbana surgida no final dos anos 1970, que preza por visuais simples e sarcásticos, com aparência agressiva e que sirvam para subverter a cultura vigente.
[8] Harajuku é o nome popular de uma região na cidade de Tóquio em que jovens com roupas extravagantes e artistas de rua se reúnem desde os anos 1990, na área se concentram diversas boutiques de moda independentes e conceituais.
[9] Surgido no ano de 2003, seu nome é a junção das palavras *Bohemian* e *SoHo* (bairro da cidade de Nova Iorque) se inspira no movimento hippie, folk e em grupos étnicos norte-americanos.
[10] Tribo urbana surgida no Congo no ano de 1960, em que os homens se vestem de maneira elegante e luxuosa, e levam essa tendência de moda como um estilo de vida.

A moda é coletiva e, ao mesmo tempo, deve ser única a cada um, portanto, passa longe de ser a dominadora tirana tão falada, como nomeia Lipovetsky, e sim uma das linguagens capazes de “exprimir o indivíduo livre, solto, criador, e também seu correspondente doutro lado, o êxtase frívolo do eu” (LIPOVETSKY, 2014, p.54). É possível apreender que a moda, em sua essência, é contrária a essas acusações de tirania, pois é em seu cerne libertadora, uma vez que é possível escolher dentre as opções disponíveis e combiná-las ao modo de cada um, pois há continuamente a possibilidade de novas nuances, entretons, formatos e cores em sua apresentação. Essa é uma característica própria da moda, de impor um padrão para o todo e, ao mesmo tempo, deixar espaço para a manifestação do gosto pessoal, pois é preciso ser igual aos outros, mas não completamente igual a eles. É necessário seguir a corrente, mas ressignificando a moda segundo a sua própria individualidade, sua própria persona.

Para Frédéric Godard (2010, p.36), “Ao escolher as roupas e os acessórios, os indivíduos reafirmam constantemente sua inclusão ou sua não inclusão em certos grupos sociais, culturais, religiosos, políticos ou ainda profissionais.” Com isso, está posta a oportunidade de escolha do indivíduo entre as possibilidades ofertadas pelo sistema da moda. Ele deverá fazer suas escolhas com a moda, mas para que isso aconteça, é necessário conhecer o sistema e compreender que existem ‘fugas’ desse modo conhecido, o da modelo magra ao extremo, cabelos padronizados e mesmo estilo de vida para todos. Concordando ou não com a moda, o indivíduo está sujeito a ela e às suas idealizações, e em algum momento é impactado por isso. Até mesmo os que são anti-moda acabam por declarar a força dela:

> A antimoda assume a moda como referência e tenta derrubá-la. [...] um dos principais limites da antimoda é que, ao se definir unicamente como uma reação à moda, ela é, de fato, absorvida por ela. Outro limite refere-se ao fato de que nas sociedades contemporâneas complexas em que várias modas e subculturas podem coexistir, a antimoda perde seu sentido quando se dilui. A antimoda oferece uma ilustração impressionante dos mecanismos de imitação e de diferenciação que se encontram no cerne da moda. É uma forma de diferenciação extrema que não refuta a imitação: antes de derrubá-la, nutre-se dela. (GODART, 2010, p.32.)

No poema de Carlos Drummond Andrade, intitulado “Igual-desigual”, o poeta discorre sobre a dualidade dos indivíduos e das coisas, que são todas iguais e, ao mesmo, tempo diferentes:

Igual-Desigual
Eu desconfiava:
todas as histórias em quadrinho são iguais.
Todos os filmes norte-americanos são iguais.
Todos os filmes de todos os países são iguais.
Todos os best-sellers são iguais
Todos os campeonatos nacionais e internacionais de futebol são iguais.
Todos os partidos políticos
são iguais.
Todas as mulheres que andam na moda
são iguais.
Todos os sonetos, gazéis, virelais, sextinas e rondós são iguais
e todos, todos
os poemas em verso livre são enfadonhamente iguais.

Todas as guerras do mundo são iguais.
Todas as fomes são iguais.
Todos os amores, iguais iguais iguais.
Iguais todos os rompimentos.
A morte é igualíssima.
Todas as criações da natureza são iguais.
Todas as acções, cruéis, piedosas ou indiferentes, são iguais.
Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa.
Ninguém é igual a ninguém.
Todo o ser humano é um estranho
ímpar. (DRUMMOND, 2002, p. 77, grifo meu).

Quando o poeta afirma que todos os jogos de futebol, histórias em quadrinhos, fomes e guerras do mundo são iguais, compreendemos: uma guerra é devastadora, um jogo de futebol obedecerá às mesmas regras ou não será futebol, as histórias em quadrinho estarão em um mesmo formato, pois essa é a característica que as define. Ainda, na fala do poeta, “todas as mulheres que andam na moda são iguais” e todos os poemas são “enfadonhamente iguais”. Essas afirmações são cruciais para a reflexão de como a moda torna todos os indivíduos iguais e, ao mesmo tempo, pode dar espaço para que cada um seja diferente e único. Drummond finaliza o poema ponderando suas próprias afirmações anteriores, dizendo que: “Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa. Ninguém é igual a ninguém, todo o ser humano é um estranho ímpar”. Desse modo, é possível associar essa afirmação à declaração de que as mulheres e todos os que andam na moda são iguais, e diferentes. Cada ser é único, e faz de sua relação com a moda uma forma de se comunicar com o mundo, de expressar suas particularidades. Nessas possibilidades da moda é que cada um necessita trabalhar

o que é imposto pelo coletivo, e transformá-lo em sua forma de expressão, na qual o corpo se mostra e fala. O corpo está carregado da identidade de cada ser, pois é nela, segundo o filósofo Samon Noyama (2014), que as coisas subsistem, imperam e são perpetuadas através do tempo; a identidade está diretamente ligada à expressão da individualidade do ser.

Isso está diretamente ligado às competências da moda. Em nenhum outro momento as possibilidades foram tão gigantescas quanto na contemporaneidade, momento em que a produção de moda é abundante, os padrões de corpos são mais flexíveis, e as possibilidades de aceitação ou negação das tendências são infinitas. A arte e a moda se valem desses artifícios do corpo para (re)formar em si próprias o pensamento sobre o corpo. A arte, por sua vez, já contém a moda em sua essência, pois no momento contemporâneo, cada vez mais as questões artísticas e estéticas estão ligadas às vivências cotidianas, tal como os modos de vestir.

Para a pesquisadora Kátia Canton (2009), a arte lança na contemporaneidade seu olhar sobre o corpo de forma a provocar e estimular os sentidos, a fim de tirar o condicionamento do pensamento pré-estabelecido, buscando desaprender os conceitos até então explorados e atribuídos aos 'objetos' e suscitar um olhar curioso, livre de barreiras e pré-conceitos. É também dessa maneira, segundo Avelar (2009), que alguns estilistas fazem suas experimentações: por meio do choque, do desconforto e da transgressão da própria indústria da moda, como, por exemplo, o desfile *A Costura do Invisível*[11], do estilista brasileiro Jun Nakao. Nele, o estilista apresenta ao público uma sucessão de 15 trajes confeccionados minuciosamente com papel, oferecendo aos espectadores um novo leque de percepções sobre a moda e suas possibilidades. O estilista utiliza o elemento surpresa em seu fazer artístico, revelando pouco sobre as composições e os materiais usados para a coleção, até que, por fim, sua criação desorienta o público e desconstrói aquilo que costumeiramente é posto ante aos olhos dos consumidores e apreciadores da moda. Ao final do desfile, todos os trajes são destruídos; mais de 700 horas de trabalho de toda a equipe de costura/arte e meia tonelada de papel utilizada para dar vida às obras foram despedaçadas, deixando a

[11]Desfile realizado no ano 2004, no São Paulo Fashion Week, principal semana de moda do país, disponível na integra em: https://www.youtube.com/watch?v=5cLrpVuNtPI. Acesso em: 20 de janeiro de 2017.

crítica, os especialistas, os modelos e o público atônitos. Aclamado como um dos desfiles do século pelo Museu *Galliera* de Paris e eleito como o desfile da década pelos organizadores do São Paulo *Fashion Week*, *A Costura do Invisível* atinge um feito raro na moda: ser lembrado.

O desfile conseguiu mexer com as percepções do que é a moda, e partindo de sua destruição física, abriu espaço para que ocorra uma desconstrução conceitual na maneira de pensar e consumi-la. Nakao brinca com os espectadores, na medida em que existe uma necessidade de atribuir sentido àquilo que se vê. E em meio às urgências da moda e suas tendências de durações tão curtas, busca falar de coisas que não podem ser vistas. Mas como atribuir sentido ao invisível? O desfile oferece então mais uma possibilidade de inclusão, que é a da vestimenta e da moda no âmbito de obra de arte, visto que pode ser definido como a dimensão em que a arte acontece, em que o diálogo com essas obras de arte nos convida a superar os conceitos e as representações engessadas (FERRAZ, 2014), assim como desestabiliza um pré-conceito sobre a arte, que diz respeito à sua ‘sacralidade’: a arte, enquanto obra do ser humano também pode ser destruída.

Partindo do que diz Agamben (2009), um dos fatores mais relevantes dentro desta discussão é o tempo e sua (des)continuidade, como as coisas estão programadas para sair de moda alguns instantes após sua criação. Por outro lado, estabelecer uma relação entre moda e tempo cronológico pode resultar em uma interpretação equivocada, visto que existe grande dificuldade em definir o que é ‘tempo’ e o que é ‘agora’ dentro da moda. Seria o agora o momento em que o estilista idealiza o traço ou o momento em que a equipe de costura confecciona o primeiro molde? Ou ainda, quando a coleção é apresentada em seu desfile? E quanto ao tempo da moda, seria medido por meio da duração de suas vendas ou por quanto tempo esteve nas páginas das revistas especializadas? Essa é a complexidade do tempo dentro da moda, fazendo com que a lembrança se torne um bem precioso, já que o estar na moda é inapreensível, pois no momento em que o sujeito pronuncia e afirma estar na moda, ele já está fora dela. No entanto, a lembrança será sempre atual: estando ou não entre os mais vendidos ou vestindo as celebridades, ser lembrado e referenciado é um marco dentro do circuito e da história da moda.

O corpo passa, então, a ser pensado além do conceito de uma tela que aguarda pela intervenção do artista ou de outro sujeito. Na arte contemporânea, o corpo é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, uma mistura que pode simbolizar a coexistência entre corpo e alma; é a identidade aparente, o suporte para a alma. E com isso, de acordo com Canton (2009), é que surge a expressão “Corpo Artista”, cunhada por Christine Greiner, em que a obra contida nesse corpo tem o potencial de desestabilizar esses antigos padrões e certezas dos cânones.

Para a estilista Nadezda Lamanova, “[...] a arte deve estar presente em todos os âmbitos da vida cotidiana, deve desenvolver o gosto e o sentido artístico do povo. A vestimenta representa um dos meios mais idôneos para essa finalidade. ” (LAMANOVA *apud* AVELAR,2009, p.116).

Os elementos típicos da moda, como penteados, cosméticos e vestimentas, dão a cada indivíduo uma quantidade ilimitada de possibilidades e combinações, a fim de se expressar, e que vão aumentando na medida em que colocamos nessa mesma lista os exercícios físicos, as tatuagens e os piercings, disparando ainda mais em possibilidades quando falamos em modificações corporais extremas e cirurgias plásticas. Porém, esses elementos devem ser observados como possibilidades de expressão do indivíduo sobre seu próprio corpo, e não como práticas dolosas que a moda impõe com a finalidade de conseguir o padrão corpóreo ‘ideal’. Como bem explicita Svendsen (2010), não deixa de ser uma escolha baseada num processo de internalização de diversas normas sociais, mas ainda assim é uma escolha: a livre escolha de se submeter ao bisturi do cirurgião ou de substituir a gordura corporal por músculos. Esses elementos também não devem ser vistos apenas como estágios a serem conquistados a fim de adquirir o ideal do que é belo, mas sobretudo possibilidades de adequação do corpo ao gosto e à individualidade.

Como exemplo disso, é possível citar Eva Tiamat Baphomet Medusa[12], uma mulher transexual de 55 anos que vem se submetendo a uma série de cirurgias e procedimentos de *body art,* tais como retirada cirúrgica das orelhas e de partes do nariz, bifurcação da língua, pintura dos olhos e implantes de chifres, assim como tatuagens por toda a face, no intuito de se tornar um dragão. E também a performer Orlan, que em sua

[12]Disponível em: https://estilo.catracalivre.com.br/comportamento/mulher-trans-retira-as-orelhas-e-o-nariz-para-ficar-parecida-com-dragao/. Acesso em: 3 de fevereiro de 2017.

obra *Reincarnation of Saint-Orlan* (*Reencarnação de Santa Orlan*, em tradução livre), se submete a diversas cirurgias plásticas, refazendo partes de seu corpo de acordo com corpos de obras famosas dentro da história da arte, como o queixo de *Vênus*, de Boticelli, e os olhos de *Europa*, de Boucher (Svendsen,2010, p.92). Partindo desses exemplos, é possível ver as modificações do corpo como manifestação de individualidade e também de arte. Canton (2009) dá uma série de outros exemplos, a fim de ampliar a visão do corpo na arte contemporânea, do "corpo artista":

> A iraniana Shirin Neshat escreveu em seu corpo uma história de discriminação da mulher no islã. A italiana Vanessa Beecroft cria padrões de mulheres nuas em série, provocando o olhar do outro em relação à própria objetificação do corpo feminino. O norte-americano Matthew Barney cria uma mitologia pessoal em que os corpos se transformam em uma mistura de personagens mitológicos, cyborgs celtas, em uma série de operações simbólicas realizadas corporalmente. Ron Mueck, na Inglaterra, replica corpos humanos reforçando neles particularidades que chegam a causar estranhamento. Marc Quinn, também pertencente à nova geração britânica, cria estranhas imagens com o próprio corpo – como um autorretrato feito com seu sangue, retirado e congelado para depois ser esculpido e mantido refrigerado. No mármore, Quinn realizou uma série de esculturas fitas a partir de corpos com alguma deformidade física. Spencer Tunick, outro nome referencial da arte contemporânea, convoca milhares de pessoas nuas que, juntas, compõe uma verdadeira tapeçaria humana, preenchendo e ressaltando espaços físicos: trava-se aí um diálogo entre civilização e natureza, arquitetura e organicidade. A sérvia Marina Abramovic, um dos principais nomes da performance contemporânea mundial, usa seu corpo para, incitar debates sobre sexualidade, dor, vida, longevidade e cultura. (CANTON,2009, p. 10-11).

A partir desses exemplos de representações e usos do corpo na arte, é possível concluir que o pensamento principal do corpo como carne, como aquilo que se pode tocar, vem sendo re-significado. No momento, surge uma infinidade de possibilidades para esse corpo, vinculadas à arte, ao gosto e à individualidade. O corpo é um dos componentes que mais assumiu valores e simbologias no contemporâneo, podendo ser interpretado como carne, como tela em branco, como expressão da identidade e diversas outras formas. O ponto principal é que o corpo na arte se expandiu para além de si mesmo – do conjunto formado por cabeça, tronco e membros que costumeiramente era a sua representação –, e pode ser interpretado de diversas maneiras, como mostraram os exemplos anteriores, voltando até mesmo às representações do corpo em sua essência visceral, tais como os amontoados de carnes, vistos nas obras do artista plástico Fábio Magalhães. O artista tem como temática para suas obras "[...] metáforas criadas a partir

de pulsões, das condições psíquicas e substratos de um imaginário pessoal, até chegar a um estado de Imagem/Corpo."[13] (Imagens 18 e 19).

Figura 18 – Sem título (série retratos íntimos), de Fábio Magalhães. 2013.

Fonte: http://fabiomagalhaes.com.br/portifolio/retratos-intimos/. Acesso em: 22 de junho de 2016.

Figura 19 – *Onde moram os devaneios?* de Fábio Magalhães. 2013.

Fonte: http://fabiomagalhaes.com.br/portifolio/retratos-intimos/. Acesso em: 22 de junho de 2016.

Ao analisar as obras de Fábio Magalhães, é possível demonstrar essa abertura do momento contemporâneo da arte em relação à representação do corpo, pois ainda é viável estabelecer relações com períodos anteriores da arte, como no poema "Uma Carniça", de Charles Baudelaire, que pode ser posto em diálogo com obras pintadas com mais de cem anos de distância de sua criação:

> Recorda-te do objeto que vimos, Ó graça
> Por belo estio matinal,
> Na curva do caminho uma infame carcaça
> Num leito que era um carrascal.

[13] Disponível em: http://fabiomagalhaes.com.br/. Acesso em: 12 de fevereiro de 2017.

Suas pernas para o ar, tal mulher luxuriosa,
Suando venenos e clarões,
Abriam de feição cínica e preguiçosa
O ventre todo exalações.

Resplandecia o sol sobre esta cousa impura
Por ver se a comia bem
E ao cêntuplo volvia à grandiosa natura
O que ela em si sempre contém.

E o céu olhava do alto a carniça que assombra
Como uma flor desabrochar.
A fedentina era tão forte e sobre a alfombra
Creste que fosses desmaiar.

Moscas vinham zumbir sobre este ventre pútrido
Donde saíam batalhões
Negros de larvas a escorrer — espesso líquido
Ao largo dos vivos rasgões.

E tudo isto descia e subia, qual vaga,
Ou se atirava, cintilando;
E dir-se-ia que o corpo, inflado de aura vaga,
Vivia se multiplicando.

E este universo dava a mais estranha música
— Água a correr, brisa ligeira,
Ou grão que o joeirador com movimento rítmico
Vai agitando em sua joeira.

Apagava-se a forma e era coisa sonhada,
Um esboço lento a chegar
E que o artista completa na tela olvidada
Somente por se recordar.

Uma cadela atrás do rochedo tão preto
Nos olhava de olhar irado
Para logo depois apanhar do esqueleto
O naco que havia deixado
— E no entanto serás igual a esta torpeza,
Igual a esta hórrida infecção
Tu, sol de meu olhar e minha natureza,
Tu, meu anjo e minha paixão.

Isso mesmo serás, rainha das graciosas,
Aos derradeiros sacramentos
Quando fores sob a erva e as florações carnosas
Mofar só entre os ossamentos.

Minha beleza, então dirás à bicharia
Que há de roer-te o coração,
Que eu a forma guardei e a essência de harmonia
Do amor em decomposição.(BAUDELAIRE, 1984, p.25).

A voz do poema descreve a carcaça, os seres que dela se alimentam e todo o

ambiente ao redor para chegar a sua constatação: de que um dia a mulher amada e bela, “Tu, meu anjo e minha paixão”, também será uma carcaça, um corpo morto. Em alguns trechos do poema, é possível perceber uma relação quase explícita com as obras de Fábio Magalhães, como se ambas as obras pertencessem a um mesmo momento e pudessem ser apreciadas em conjunto. Nos versos em que Baudelaire apresenta a carcaça, com “Suas pernas para o ar, tal mulher luxuriosa”, é possível associá-la à obra *Onde moram os devaneios?* (Figura 19), de Magalhães, em que se vê uma figura com torso humano e membros inferiores do que aparenta ser um boi. A figura está lascivamente deitada e com as pernas esfoladas em carne viva, levantadas, tal como uma mulher luxuriosa, tal como a carcaça. E ainda, quando o poeta narra a respeito da carcaça: “Apagava-se a forma e era coisa sonhada,/Um esboço lento a chegar/ E que o artista completa na tela olvidada/ Somente por se recordar”, é possível pensar na obra *Sem título (série retratos íntimos)* (Figura 18), também de Fábio Magalhães, em que se vê um saco emaranhado de vísceras e órgãos, em que toda a forma do corpo é acabada e há apenas um esboço, partes que podem recordar a forma desse corpo, tal qual a carcaça já em processo avançado de apodrecimento.

Tanto as telas de Magalhães quanto o poema de Baudelaire podem firmar um diálogo entre passado e presente, tão comum à contemporaneidade da arte, e também podem alcançar uma das questões essenciais do corpo, que é a sua morte, retomando o cerne do poema, que é a eminente morte de todos os corpos que vivem, e a impossibilidade de escapar a essa decomposição.

Outro momento em que a mortalidade do corpo, ou seu apagamento, está em evidência, tanto na moda quanto na arte, se dá no desfile *Corpo Cru* (Figura 20), de autoria do estilista Ronaldo Fraga. No desfile, o estilista questiona a relação do corpo com a roupa, e supõe que a ambição da vestimenta já não é mais cobrir os corpos ou ser sustentada por eles, mas conquistar uma ilusória independência:

> O que o mundo de hoje menos precisa é de mais um desfile ou mais uma lista de tendências de moda. Acreditando nisso, agarro-me cada vez mais àquela face da moda que é a que mais me alimenta – que se revela quando ela cumpre o papel de espelho e documenta a cara do tempo por onde passa. Só assim essa religião, mídia ou sei lá o quê, justifica sua existência e poder. Uma crise como essa (set/2001 – jan/2002) vem para cobrar a função das coisas, e na moda discute a relação do corpo com a roupa. Essa coleção imagina o dia em que o

> corpo cansado de ser subjugado pela roupa a abandona à própria sorte, deixando no ar o dilema de qual modelo seguir quando o corpo não existe, ou de que corpo perseguir quando o modelo não existe. As roupas saboreiam a ilusão de poder viver mais que o corpo que as sustenta. (FRAGA, 2015, p.256).

Figura 20 – Coleção *Corpo Cru*, Inverno 2002, de Ronaldo Fraga.

Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/inverno-2002-rtw/ronaldo-fraga/3570/. Acesso em: 7 de agosto de 2016.

O estilista não usa modelos convencionais em seu desfile; ele opta por apresentar as roupas todas vestidas em silhuetas humanas cortadas em papelão, e os calçados vêm em pernas solitárias de manequins, como que simulando um corpo que é composto apenas por uma perna independente e flutuante. No discurso do estilista e em toda a apresentação visual do desfile, é possível notar o forte diálogo em torno da liberdade da moda em relação a suas próprias regras. Fica explícito o desejo do estilista em extrapolar esses limites, o que ele faz colocando a moda para fora do corpo, questionando o modelo e essa relação de padrões que se retroalimentam entre roupa e corpo. Quando a

vestimenta é impulsionada para fora, é necessário observar em quais outros suportes a roupa irá se fixar a partir de então, e refletir sobre o que a roupa acaba se tornando. Um dos lugares onde a vestimenta passa a se fixar, após vivenciar essa independência do corpo, são os espaços onde a arte está fixada.

Desse modo, o corpo na contemporaneidade se encontra em um momento de multiplicidade, no qual o indivíduo pode optar – dentro do possível – por se render ou não ao mercado da moda e suas supostas tiranias, ou se valer de todas as formas de contracultura desse sistema, com a finalidade de agregar sobre seu corpo elementos que demonstrem as suas particularidades. Nessa perspectiva, o artista também pode se valer das mais variadas definições de corpo, a fim de construir suas obras. O maior diferencial, no entanto, do momento contemporâneo da arte e sua relação com a representação do corpo, é o seu pensamento crítico e sua liberdade. O corpo pode ser moldado, deixado de lado, se contrapor à alma, ser exaltado como nos tempos helênicos, ter seus ossos aparentes ou genuinamente ser pensado como uma forma sublime, morada do ser em sua pura forma de linguagem. Na contemporaneidade, sua representação é ampla e variável, podendo obedecer a vários cânones e a nenhum, podendo apresentar-se nas mais belas formas, de proporções áureas, até a mais pútrida carcaça.

Essa relação entre corpo e arte será mais bem discutida no segundo capítulo, em que o debate será em torno dos limites da relação arte e moda. Para isso, busquei exemplos nas artes visuais, no teatro, na literatura e em outras manifestações que fazem da arte um modelo de moda, ou que fazem da moda uma forma de arte.

2.OS (DES)LIMITES ENTRE ARTE E MODA

Quão difícil é perceber a dimensão sagrada da arte em uma época marcada por tão estreito subjetivismo caracterizado pela conversão das coisas às determinações do homem!

Antônio Máximo Ferraz.

Lee Alexander McQueen

A questão da moda como expressão artística, além dos limites e as possibilidades para que ela possa ser considerada uma forma de expressão artística, é antiga e está permeada pelo questionamento do que é a arte em si. Como é possível definir se moda é ou não arte, se mesmo a definição de arte nos falta? Para compreender de que forma se dá essa relação, se é que ela existe, é preciso compreender o que pode ser a arte.

A palavra arte, etimologicamente, deriva do latim *ars*, que significa *talento*, *saber fazer*. É usada como “sinônimo de técnica, conjunto de procedimentos visando um certo resultado prático” (JAPIASSU, MARCONDES, 2001, p. 18). Quando se determina que algo é uma obra de arte, é necessário pensar em quais são as características para se definir o que é arte, e atentar se essas caraterísticas vão além da beleza, do equilíbrio ou ainda do renome de quem a executou. Antônio Máximo Ferraz (2014) discute a percepção que se tem da arte, indagando o que veio antes, o homem ou a arte. Ele questiona, ainda, se em algum momento dentro da história houve algum indivíduo que não possuísse nenhuma referência com a arte e que, em um estalo de criatividade, começasse, então, a produzir coisas que são consideradas obras de arte. Farthing (2010) endossa a fala de Ferraz, e se posiciona sobre a presença da arte desde os primórdios da civilização humana e sua importância aos indivíduos:

> Ao longo da história, nenhuma sociedade, por mais baixo que tenha sido seu nível de existência material, deixou de produzir arte. Representações e decorações, assim como a narração de histórias e a música, são tão naturais para o ser humano quanto a construção de ninhos é para os pássaros. (FARTHING, 2010, p. 8).

Ferraz critica essa visão da arte “como um produto realizado pelo homem” (FERRAZ, 2014, p.25), algo que o homem passou a produzir, como as cabanas ou vasilhames de barro cozido, objetos utilitários. Ferraz coloca a arte como uma representação que não existe no que definimos sobre ela; a arte não é o que dizemos ser arte; o que a arte é só se mostra quando dialogamos com ela e não a partir dela: “[...]no diálogo com as obras de arte – um diálogo feito de escuta –, somos convidados a superar os conceitos e representações engessadas” (FERRAZ, 2014, p.25). Entretanto, em diálogo com a epígrafe do próprio autor, é de grande dificuldade definir o que é a arte, quando se tenta compreender todas as coisas partindo das determinações engessadas do homem. A arte e sua dimensão sagrada, como argumenta Ferraz, fica perdida em meio a cânones e definições, fazendo com que a cada momento nos encontremos mais distantes de afirmar “sim, isto é a arte”.

Levando em consideração o que foi escrito até o momento, a arte está ligada ao sublime, às manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é de

espanto e admiração, tanto de forma positiva quanto negativa, tentando arrancar seu espectador de uma posição confortável e jogá-lo no desconhecido (Coli, 1995). Partindo dessa possibilidade, se faz necessário considerar como foi formada essa concepção, uma quase especulação, do que é a arte e quais os seus limites, para assim dialogar de maneira consistente com a moda e a produção oriunda desse encontro.

A fim de ampliar os conceitos do que é arte, deve-se fazer uma viagem à Antiguidade e recorrer às ideias de Aristóteles, compreendendo, porém, que a arte referida pelo filósofo é diferente do que é considerado arte nos momentos posteriores da história e na contemporaneidade. O conceito grego que costumamos traduzir como arte é o conceito de *Téchne*, e ele não fala sobre as realizações de artistas ou a genialidade dos mesmos, que são atributos atuais da arte. *Téchne* é o saber fazer, e se aplica aos que detêm um saber. Portanto a medicina, a pintura, a forja e a música são artes, *technai*. Entretanto, não são todas iguais. No pensamento de Aristóteles, são separadas hierarquicamente em diferentes modos de arte. Entre as categorias em que o filósofo divide as *technai,* nenhuma delas enquadra o conceito de arte como o compreendemos, seja no período antigo ou na atualidade, e a definição aristotélica que mais se aproxima do que entendemos como arte, é a ideia com que Aristóteles define o gênero poético, a chamada ‘arte mimética’:

> A epopéia e a poesia trágica, e também a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação. Contudo há entre estes gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar. Do mesmo modo que alguns fazem imitações segundo um modelo com cores e atitudes – uns com arte, outros levados pela rotina, outros com a voz ; assim também, nas artes acima indicadas, a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto. (ARISTÓTELES, 2007, I, p.23)

Para Aristóteles, a arte mimética, *mimesis*, é o lugar da semelhança, da verossimilhança, do conhecimento e da representação. É a imitação. No entanto, a *mimesis* não é exclusiva das artes poéticas. Ela está naturalmente presente na linguagem humana em sua função de representar as coisas, no ato de conciliar um nome ou símbolo a uma determinada coisa.

> A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres. A causa é que a aquisição de um conhecimento arrebata não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem durante muito tempo essa satisfação. Sentem prazer em olhar essas imagens, cuja vista os instrui e os induz a discorrer sobre cada uma e a discernir aí fulano ou sicrano. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero. (ARISTÓTELES, 2007, IV, p.30)

O filósofo argumenta que a essência de um objeto poderia ser extraída do próprio objeto empírico, pois, para ele, a parte sensorial de um objeto é tão parte dele quanto o que pode ser tocado, sua matéria. A obra de arte representa a essência de um objeto, pois isso existe para além do palpável de algo, e sua representação é também parte desse todo. O que é possível, então, atribuir à pintura de René Magritte (figura 21) intitulada *Isto não é um cachimbo?*

Figura 21 –*Isto não é um cachimbo,* de René Magritte.

Fonte: https://alistadelucas.files.wordpress.com/2013/08/081013_1915_istonoumc1.jpg. Acesso em: 11 de agosto de 2016.

Ao contemplar a pintura e confrontá-la com seu título, *Isso não é um cachimbo*; trata-se de uma pintura, uma superfície bidimensional que recebeu sobre si a tinta. No entanto, é possível afirmar também que sim, é um cachimbo! É possível reconhecer suas formas, seus volumes, e encontrar nessa superfície a essência do objeto ali representado. Não se trata de uma cópia do nada, mas de uma representação do cachimbo, que contém parte da essência desse objeto, mas não é o cachimbo em si, pois não é possível sentar-se, despejar o fumo e pitar a obra durante seus momentos de abstrações. A respeito da pintura de Magritte, não se trata de um cachimbo e nem tampouco de uma cópia do nada; trata-se de arte, diálogo e abertura de novas possibilidades diante do que se vê. O que fica claro é que a arte pode oscilar entre ser e não ser; pode simular, aparentar ou fingir ser.

Para Hegel (2001), por exemplo, a arte é uma forma de expressão da beleza, é a bela arte, e o belo da representação artística difere da beleza de todo o mundo natural, pois, segundo o autor, a existência natural é indiferente à sua beleza, não tem liberdade nem autoconsciência a esse respeito e, ao contrário da arte, “[...] as riquezas da natureza nunca foram compiladas e julgadas do ponto de vista da beleza.” (HEGEL,2001, p.29).

Para Lev Vygotsky (1998), a arte pode ser vista como um meio de transformação, com poder para lidar e superar quaisquer emoções pelo caminho. A arte auxilia o homem em seus sentimentos, suas aflições e angústias, e quando são tratados no âmbito da arte, são descritos como verdadeiros milagres:

> [...] a transformação da água em vinho, e a verdadeira natureza da arte sempre implicam algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitados pela arte, implica o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos. Transforma sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. A arte está para a vida como o vinho para a uva, disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material algo que ainda não está nas propriedades desse material. (VYGOTSKY, 1998, p.45).

Já no pensamento do filósofo Martin Heidegger (2010, p.31), a arte vem do próprio artista, o artista é a origem da obra de arte, de modo que nenhuma das partes pode existir sem a outra. Para ele, a indefinição da arte perdura, pois quando há uma tentativa de definir a arte, isso é pensado por meio da comparação entre outras obras já existentes,

e a pergunta é novamente: “como podemos estar certos de que para uma tal observação nós tenhamos como base efetivamente obras de arte, se nós não sabemos o que é a arte? ” (HEIDEGGER, 2010, p.39). As obras de arte, para Heidegger, não são meras coisas, visto que por coisa são compreendidas as pedras, o torrão de terra, o inanimado da natureza; nem tampouco é considerada um utensílio, tal como uma colher, um par de sapatos ou um cachimbo.

No entanto, as obras de arte conseguem captar nuances tanto do utensílio quanto da coisa em si. Nas palavras de Heidegger, a arte “[...]se assemelha a mera coisa, em sua origem própria e não forçada a nada” (2010, p.67), mas também está próxima ao utensílio porque a obra é como “[...]um par de sapatos, por exemplo, quando finalizado repousa em si como a mera coisa, mas ele não tem, como o bloco de granito, uma origem própria. Ele se assemelha à arte, por ser um produto do trabalho humano. ” (2010, p.67). E ainda, a obra não é uma representação de algo singular e único existente, mas sim da reprodução da essência geral das coisas (2010, p.89). É possível concluir, então, que a obra de arte e a arte em si não têm finalidade, não são produzidas visando a alguma utilidade. A arte não visa a nada além de tornar visível a essência das coisas as quais se dispõe a representar. A arte consiste, então, na realidade das coisas.

Para tentar compreender o que é a arte, é necessário também compreender uma parte importante de sua história, que são suas formas de representação e seus usos mais comuns. De acordo com Farthing (2010), desde a arte rupestre, que tem seus registros mais antigos datando de aproximadamente 77 mil anos, passando pela arte greco-romana, egípcia, bizantina, renascentista, até o momento anterior à primeira vanguarda artística do século XIX, o aspecto mais constante e importante na arte foi o retrato. A função da arte era encantar, emocionar, assustar ou transmitir quaisquer outras emoções, porém, a maior delas era representar, da maneira mais próxima possível, a realidade empírica.

Só no final do século XIX é que a concepção de arte começa a ser reformulada de maneira mais incisiva, a partir da década de 1870, com o surgimento do Impressionismo, o primeiro movimento vanguardista da arte que procurava se desapegar da ‘imitação’ e passar a transferir as emoções do artista para as obras:

> Insatisfeitos com a teoria da imitação, muitos filósofos e artistas do século XIX apoiaram uma nova definição que procurava se libertar dos obstáculos da imitação, a de arte como expressão, onde os sentimentos e emoções do artista eram passados para a obra. Essa transmissão da emoção concretizava a emoção como sendo um objeto de arte. (MARTINS, 2010, p.14).

Essa emoção, agora transferida aos suportes artísticos, passa a ser objeto da arte. Além dos movimentos de vanguarda, a consagração da fotografia como forma de arte, no início do século XX, é outro dos motivos para que a representação do real não fosse mais o cânone supremo da arte. Quando alguém desejava uma representação exata, afirma Farthing (2010), era à fotografia que recorria, não à pintura e à escultura, como na antiguidade.

Conforme surgiam essas novas obras de arte, baseadas na expressão e na fruição artística, eram necessárias novas formas de interpretar a arte, pois o objeto artístico passava a ser a emoção. Num primeiro momento, essa arte foi chamada por Baudelaire (1857) de arte filosófica. Ele argumentava que, quanto mais a arte buscasse ser filosoficamente clara, mais ela se degradaria e remontaria ao hieróglifo infantil. Por outro lado, quanto mais a arte se separasse do ensinamento, mais ascenderia à beleza pura e desinteressada. Essa visão também foi debatida pelo crítico de arte Clive Bell (2005), que argumentava que apenas o objeto da arte em si não era suficientemente completo para defini-la, havendo uma necessidade de algo presente no ser humano que aprecia um sentimento ao vê-la; seria a ‘emoção estética’, comum a todas as obras, ou melhor dizendo, em todos os capazes de apreciá-la. O que Bell pontua é o que conhecemos como senso estético, o qual é necessário ao espectador para que ele apreenda minimamente uma obra de arte.

Com a emoção sendo o objeto artístico em voga, de acordo com Tolstói (2007), a arte passa a ser, então, uma maneira que o homem encontrou de comunicar suas emoções e sentimentos:

> Arte hay si un hombre siente o cree sentir emociones de alegría, de tristeza, desesperación, valor o abatimiento, así como la transmisión de una de esas emociones a otros, si expresa todo esto por medio de sonidos que permitan a otros sentir lo que sintió. Los sentimientos que el artista comunica a otros pueden ser de distinta especie, fuertes o débiles, importantes o insignificantes, buenos o malos; pueden ser de patriotismo, de resignación, de piedad; pueden expresarse por medio de un drama, de una novela, de una pintura, de un baile, de un paisaje,

> de una fábula. Toda obra que los expresa así es obra de arte. (TOLSTOI, 2007, p.76).[14]

Como é possível notar, pela quantidade de possibilidades e respostas à pergunta ‘o que é arte?’, definições sobre o que é ou pode ser mostram-se problemáticas quando as tomamos como definitivas. Muitas dessas conceituações são definições subjetivas e podem incidir em uma mesma ideia de que arte é aquilo que demonstra alguma forma de beleza, e que beleza é aquilo que agrada. Para não correr o risco de basear-se somente no conceito de beleza, é necessário lembrar que a definição de beleza em si já está sujeita aos critérios de gosto que, de acordo com o demonstrado por Voltaire (2002), são sempre variáveis de acordo com o espectador, seu tempo e sua cultura:

> Perguntai a um sapo que é a beleza, o supremo belo, o *to kalon*. Responder-vos-á ser a sapa com os dois olhos exagerados e redondos encaixados na cabeça minúscula, a boca larga e chata, o ventre amarelo, o dorso pardo. Interrogai um negro da Guiné O belo para ele é - uma pele negra e oleosa, olhos cravados, nariz esborrachado. Indagai ao diabo. Dir-vos-á que o belo é um par de cornos, quatro garras e cauda. Inquiri os filósofos. Responder-vos-ão com aranzéis. Falta-lhes algo de conforme ao arquétipo do belo em essência, o *to kalon*. (...) após muita reflexão concluiu ser o belo extremamente relativo, como o que é decente no Japão é indecente em Roma, o que é moda em Paris não o é em Pequim (VOLTAIRE, 2002, p. 28).

Farthing (2010) afirma que, a partir das vanguardas artísticas do século XIX, as artes plásticas passam a se vincular cada vez mais a outras áreas, como a música, a literatura, o teatro, a dança e, especialmente tratada aqui, a moda. Se a arte, como defendido por Tolstói, é a forma que o homem encontrou para comunicar suas emoções, e a moda, como foi possível constatar no capítulo anterior, é uma das maneiras que cada indivíduo encontrou para expressar sua individualidade, é possível afirmar que há uma relação entre ambas; que moda e arte se comunicam e se relacionam, ampliando as possibilidades de ambas as linguagens e as possibilidades de expressão dos indivíduos.

[14]“A arte acontece quando um indivíduo sente ou crê sentir emoções de alegria, de tristeza, desespero, coragem ou desânimo, e a transmissão de uma dessas emoções aos outros acontece por meio de sons que permitem aos demais sentir o que ele sentiu. As emoções que o artista transmite aos demais pode ser de formas distintas, fortes ou fracas, importantes ou insignificantes, boas ou más; podem ser de patriotismo, resignação, piedade; podem ser expressas por meio de um drama, de uma novela, de uma pintura, de uma dança, de uma paisagem, de uma fábula. Toda obra que nos expressa é uma obra de arte”. (Tradução livre).

Como foi apresentado, a moda é uma forma de expressão vinculada a um sistema complexo, em que todo tipo de objeto e bens estão sujeitos a estarem ou não na moda, porém a vestimenta é o símbolo maior desse todo, e partindo dela é que será possível compreender o começo dessa relação entre arte e moda. Qual foi o papel ocupado pela vestimenta nas artes? Qual o peso das artes quando se fala em vestimentas, dentro do sistema da moda? O conhecimento que se tem da história da moda está diretamente vinculado à história da arte, visto que em todas as pinturas, esculturas, relevos e gravuras, lá estão os indivíduos representados, trazendo em seus corpos as vestimentas características de seus períodos e de suas culturas.

2.1 – A moda na história

Especula-se que uma das primeiras representações pictóricas em que se tem um vislumbre da importância das vestimentas no âmbito da representação dos indivíduos se dá em uma das pinturas parietais mais antigas já noticiadas (figura 22), de c. 6.500 a.C, encontrada no sítio arqueológico de Çatal Hüyük, na Anatólia (atual Turquia). Tal pintura representa um ritual xamã em que as mudanças psíquicas dos indivíduos envolvidos são demonstradas por meio da mudança das cores de suas roupas ao longo do transe ritualístico (ANAWALT, 2011). No entanto, mesmo usando as especulações diante da pintura de Çatal Hüyük, é perigoso afirmar sobre as produções e o pensamento dos indivíduos pré-históricos de um modo geral, visto que faltam registros escritos que deixem explícitas as reflexões desses povos.

Figura 22 - Pintura parietal em Çatal Hüyük

Fontes: http://egyptsearchreloaded.proboards.com/thread/1598/negus-perra-pharaohs-ancient. Acesso em: 11 de agosto de 2016.

Segundo a historiadora Patrícia Anawalt (2011), é possível especular, por meio de escavações e indícios encontrados, que o manuseio e os trançados de fibras naturais, como cascas e caules de plantas, tiveram início na chamada idade da pedra lascada, que aconteceu há aproximadamente 2,5 milhões de anos a.C., quando os ancestrais do *Homo Sapiens, o Homo Habilis* e *Homo Erectus,* ainda habitavam o planeta. A partir desse conhecimento, como salienta também o historiador James Laver (1989), os indivíduos foram aperfeiçoando sua técnica e usufruindo dos recursos que tinham acesso na natureza, tais como as cascas de árvores e fios de fibras naturais, os quais deram origem aos primeiros teares e, consequentemente, aos primeiros tecidos, há aproximadamente 40 mil anos. As vestimentas, que surgiram principalmente para a proteção do corpo contra o frio, consistiam, a princípio, em peles de animais jogadas sobre o corpo, como afirma o pesquisador James Laver (1989). Mas com a invenção do tear, e posteriormente das agulhas, a preocupação dos indivíduos acerca das vestimentas deixa de ser meramente funcional e passa também a refletir uma preocupação estética, demonstrada por meio da mistura de elementos, a fim de trabalhar o aspecto visual da vestimenta:

> Produziram faixas trançadas feitas em pelos de coelho, cachorro ou cabelos humanos, aventais femininos em fibra de mandioca, sandálias dessa fibra delicadamente trançada com franjas de couro de cervo, bem como túnicas e

> sacolas também dessa fibra trançada com desenhos integrados ou pintados. Mantas trançadas podiam conter peles de pássaros selvagens, pelos de coelho e penas de peru, às vezes combinados na mesma peça. (FOGG, 2014, p. 22)

Marnie Fogg (2014) argumenta que é aproximadamente no ano 500 a. C. que a moda passa a ter uma relação mais estreita com as artes visuais, e isso se mostra principalmente por meio das padronagens e dos tingimentos dos tecidos, deixando visível que “as roupas se tornaram mais complexas e ornamentadas” (2014,p. 22.) do que haviam sido nos períodos anteriores. A grande alegação de que moda e arte não podem ocupar a mesma categoria, pois a roupa nasceu da necessidade dos indivíduos em proteger e aquecer seus corpos, fica desarticulada quando tocamos no ponto em que mesmo as civilizações mais afastadas no tempo e do mercado de moda instaurado no presente já nutriam uma preocupação com a parte visual, pois a vestimenta, desde sua concepção, sempre deu sinais que aspirava ser mais do que um simples utensílio. A moda, desde seu nascimento, dá indícios de que veio para auxiliar na expressão dos indivíduos.

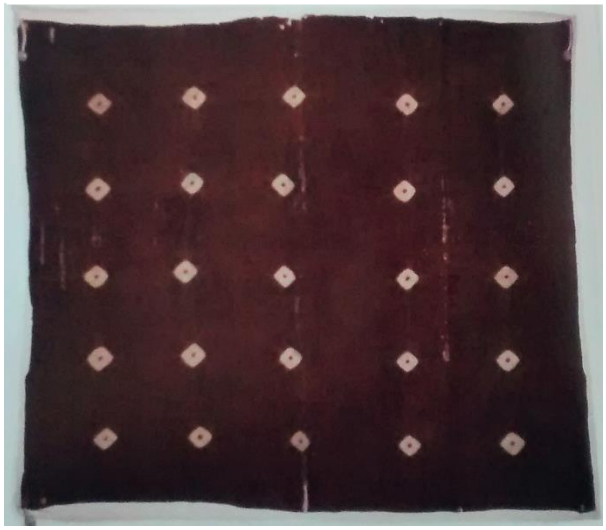
Anawalt (2011) discute a respeito de uma das mais antigas vestimentas de fibras naturais encontrada, uma espécie de chapéu de linho adornado com botões de pedra, datado do ano de 6500 a.C., que seria aparentemente um chapéu cerimonial. Partindo dessa descoberta, é possível examinar essa divisão entre arte e moda, de maneira a questionar esses limites, visto que um chapéu não necessita ter botões de pedra a fim de melhorar sua performance enquanto chapéu; uma camisa não necessita ter bordados; tampouco uma sandália necessita de cores ou padrões geométricos para que sirva de maneira mais adequada à proteção dos pés daqueles que a calcem. Essa afirmação é essencial para pensar arte e moda, pois na origem do vestuário está também a arte, reafirmando a fala de Ferraz logo no início do texto, de que nenhum homem esteve afastado da arte algum dia, e que ela nasceu junto do próprio homem. Além disso, também endossa a fala inicial de Farthing, comparando a naturalidade dos indivíduos em criar e dialogar com a arte à capacidade das aves em criar seus ninhos.

Mesmo havendo a possibilidade de errar ou aparentar prepotência, é necessário arriscar. Ao que tudo indica, as cores e as estampas de vestimentas, assim como enfeites que não tenham colocação utilitária, como os botões de chapéu citados anteriormente, nada tem a ver com a função primária da vestimenta, que é a de proteger o corpo. Um

manto de couro protegerá mais contra o frio do que um manto de fibras naturais trançadas. Entretanto, no que um manto de couro pintado com figuras geométricas, pequenos animaizinhos ou mãos carimbadas em tinta azul pode proteger mais o corpo do que o manto em couro curtido e sua cor natural? Em nada.

A única diferença entre os dois é o desejo do indivíduo em passar uma mensagem, em comunicar ao mundo exterior o seu mundo interior, seja a sua própria identidade, seu local de pertencimento, sua tribo, família ou religião, conforme afirma Fogg (2014, p.25). Ele toma como exemplo as estamparias dos índios *Pueblo* (figura 23), nativos da América do Sul, que utilizavam a padronagem de losangos para representar os grãos de milho, estes sendo para eles era a fonte da vida; ou ainda a pele escamosa de serpentes, tartarugas ou jacarés, todas divindades para aquele povo.

Figura 23 - Manto dos índios Pueblo



Fonte: (FARTHING, 2010, p. 34.)

Um dos primeiros momentos dentro da história da arte em que a roupa ganha visibilidade artística acontece no teatro. A vestimenta toma para si um papel indispensável dentro dessa linguagem. Desde as tragédias gregas, a vestimenta atua como parte principal na caracterização das personagens, visto que as mulheres não podiam atuar, e os homens eram responsáveis pelas personagens de ambos os sexos.

No Kabuki e no teatro Nô (figura 24), formas de teatro tradicionais do Japão, historicamente há ausência de atrizes no elenco, por não ser permitida a presença de

mulheres nos palcos, o que deposita nos elementos da moda, tais como a vestimenta e também nas maquiagens, perucas e acessórios, a verossimilhança do trabalho. E não somente nessas vertentes teatrais a vestimenta é um dos pontos mais importantes, mas no teatro como um todo, dentro das óperas e dos espetáculos de ballet, pois com roupa, peruca, sapatos e maquiagem é que os artistas conseguem trabalhar de maneira a separar o real e o ficcional, visualmente, para seu público.

Figura 24 - À direita, gueixa representada no Kabuki, à esquerda gueixa representada no teatro Noh, ambas vividas por atores do sexo masculino.

Fontes: https://br.pinterest.com/pin/554505772849655465/ e http://www.focoincena.com.br/teatro-noh/3253. Acesso em: 2 de setembro de 2016.

Figura 25 – À esquerda, um bailarino com sua roupa base de trabalho; à direita, bailarino com a caracterização de Rothbarth, no ballet *O lago dos Cisnes*.

Fontes: https://br.pinterest.com/pin/307018899569817638/ e https://russianbroadway.com/shows/post/swan-lake-mariinsky-theatre-ballet/teatr/mariinsky-ballet-and-opera-theatre/date/30.05.2017-19:00. Acesso em: 2 de setembro de 2016.

Ao citar o teatro e a dança, duas expressões artísticas nas quais o uso da vestimenta e a participação da moda acontecem de maneira bem clara, evidencia-se que a roupa se fixa diretamente sobre o corpo e desempenha seu papel no espetáculo. O que dizer, então, de representações plásticas e pictóricas, como o caso da pintura, da fotografia, das gravuras e afins?

De acordo com Svendsen, essas diferentes linguagens mantêm um flerte entre si, que pode ser demonstrado nas mais diversas parcerias entre estilistas, artistas, fotógrafos e escultores, incidindo na divisão entre as artes e os ofícios que acontecia desde o século XVIII. Nessa divisão, as roupas nunca estiveram inseridas no âmbito da arte. Mesmo que o estilista a princípio não fosse reconhecido como um artista, desde1860 aproximadamente, com o advento da alta-costura, foi possível observar alguns lampejos de liberdade criativa dos costureiros em relação ao que inventavam. Juntamente da alta-

costura, chegou também a possibilidade de não estar mais totalmente subordinado ao gosto do cliente, podendo criar de acordo com sua própria visão artística e sua subjetividade.

Charles Frederick Worth, segundo Svendsen (2010, p.103), foi o primeiro “rei da moda” e o primeiro estilista a brigar para que fosse reconhecido como um artista, em pé de igualdade com os demais, visto que não se tratava de um mero costureiro que esperava as referências e os pedidos de suas clientes. Embora tivesse certa liberdade criativa, não era permitido que Worth se afastasse tanto das tendências da época. Era ele quem “escolhia os tecidos, desenvolvia um modelo e produzia a roupa” (SVENDSEN,2010, p. 103), porém, ainda precisava vender sua criação e, para isso, precisava agradar a clientela. Posteriormente, Paul Poiret afirma: “Sou um artista, não um costureiro”, e passa a batizar suas criações, dando títulos como “Magiar e Bizantino, em vez de números usados até então, provavelmente para acrescentar uma dimensão simbólica adicional às roupas ” (SVENDSEN,2010, p. 103).

Entre tantos outros exemplos de artistas visuais que também se destacaram no âmbito da moda, está o pintor Gustav Klimt, que no começo do século XX fotografou modelos exclusivamente para as publicações especializadas em moda (Avelar, 2011, p. 116). Posteriormente, no ano de 1906, criou uma coleção com dez vestidos, que ele desfilou e fotografou em sua companheira, a estilista Emilie Flöge. Klimt tinha uma relação particular com a moda; além da relação de trabalho, ele próprio idealizou uma vestimenta nos padrões simples que gostava de vestir, que ficou conhecida como Túnica Klimt (figura 26), com “[...]corte solto, em linho, chegando até o tornozelo” (AVELAR, 2011, p. 118).

O artista plástico e designer Thayaht (pseudônimo de Ernesto Michahelles) concebeu no ano de 1919 um traje que estivesse apto a ser usado de maneira confortável no ambiente urbano dinâmico da época, chamado de Tuta (figura 27 e figura 28), pois como pontua Avelar (2011, p.123), na concepção de Thayaht, o traje era destinado a *“Tuta la persona”*:

> Uma combinação prática e funcional que, para os homens, era composta de camisa sem golas, abotoada na frente ou nas costas, com cinco bolsos aplicados, sem nenhum acessório. Para as mulheres, era formada por uma veste similar à dos homens, em que a saia substituía a calça. Deveria ser confeccionada com tecidos baratos e usada com sapatos sem salto. (AVELAR, 2011, p.123)

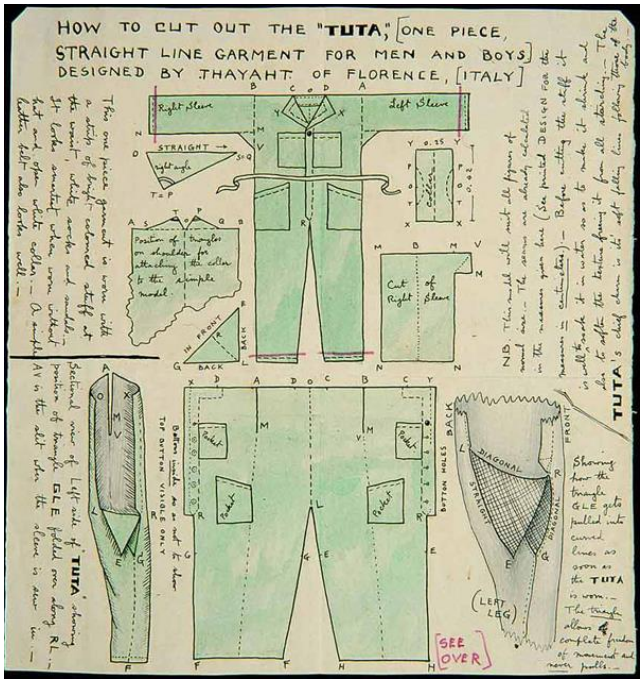
Com seu pensamento voltado para a praticidade da vestimenta, e também para criticar todo o sistema da moda instaurado no ano de 1919, o artista consegue publicar os moldes de sua Tuta no jornal *La Nazione* (figura 27), com sua ficha técnica completa, para que todos os interessados pudessem confeccionar suas Tutas em casa e, juntamente com Thayaht, questionar o mercado vigente (AVELAR, 2011).

Colocando sua ideia nos jornais, o artista consegue dialogar com a moda e com a arte, que tem como uma de suas definições a capacidade de transmitir os sentimentos do artista. Thayaht faz arte quando divide sua criação com o mundo, numa tentativa de modificação do que o incomoda na moda. Já o que sente em relação à moda, a provável crítica a suas tendências e ao fanatismo de alguns indivíduos, está demonstrada na tentativa de uma abordagem diferente da vestimenta, uma solução para que ninguém tenha de se enquadrar no que é exigido pelas tendências dos anos de 1919, a menos que deseje isso.

Figura 26 – Gustav Klimt e
Emilie Flöge

Fonte: http://bcobalto.blogspot.com.br/2012/07/emilie-floge.html. Acesso em: 10 de setembro de 2016.

Figura 27 – Desenho da Tuta, feito à mão por Thayaht



Fonte: https://spaziozonemoda.wordpress.com. Acesso em: 10 de setembro de 2016.

Figura 28 – Tuta confeccionada

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/459226493228646247/. Acesso em: 10 de setembro de 2016

Além dos citados anteriormente, outros nomes dentro da história da arte tiveram envolvimento com a moda. Salvador Dalí, por exemplo, concebe a estampa do icônico *Vestido Lagosta* (figura 30) a pedido da estilista Elsa Schiaparelli, no ano de 1937, sendo pensado para flertar com o surrealismo vigente. A lagosta é um elemento que, para Dalí, tinha um forte apelo sexual[15], e seu uso no vestido foi pensado pela estilista para denotar sexualidade ao simular uma vagina, já que ficaria posicionada entre as pernas da modelo que o estivesse vestindo (FOGG,2014, p.89), criando-se um diálogo direto entre a obra *Telefone Lagosta (*figura 29), de Dalí, e o *Vestido Lagosta*, de Schiaparelli.

Figura 29 – Telefone Lagosta

Fonte: http://www.wepick.com.br/moda/a-volta-de-elsa/. Acesso em: 5 de setembro de 2016.

Figura 30 – Vestido lagosta

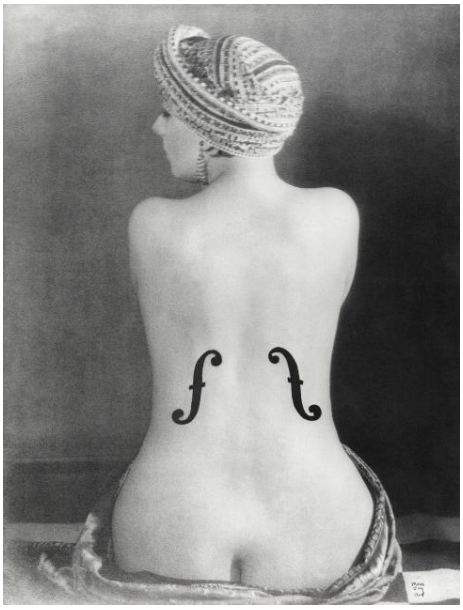
Fonte: http://www.revistacliche.com.br/2012/01/a-moda-de-elsa-schiaparelli/. Acesso em: 5 de setembro de 2016.

[15]Informações do texto “Lobster Telephone”, disponível em:http://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257/text-summary. Acesso em: 8 de setembro de 2016.

Henri Matisse trabalha no figurino do espetáculo de balé *Le chant du rossignol*, e Pablo Picasso concebe os figurinos para o balé *Le tricorne*, ambos do diretor artístico Serguei Diaghilev, para o qual também desenvolveram figurinos os artistas Joan Miró, Max Ernst, Georges Braque e Natalia Gontcharova (AVELAR,2011, p. 119).

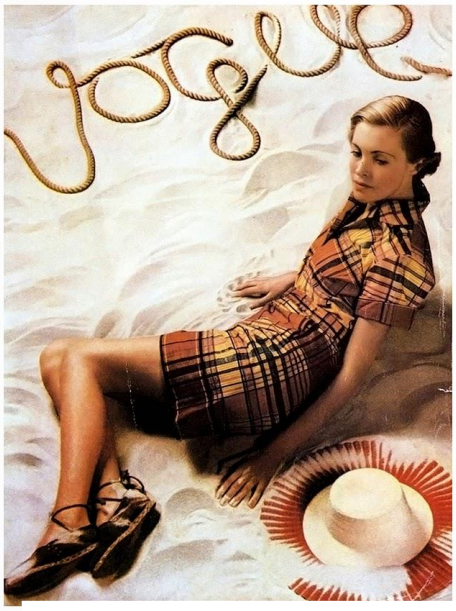
O fotógrafo Man Ray, tido como o maior do movimento Dadaísta (FARTHING, 2010, p. 410-411), é considerado também o primeiro grande fotógrafo de moda. Ray é o autor de algumas das fotografias mais icônicas dentro da história da arte, como *Le Violon d'Ingres* (figura 31), por exemplo. Fotografou também editoriais e capas para as revistas *Vogue* e *Harper's Bazaar*, ambas especializadas em moda. As fotografias de Ray para as revistas eram consideradas uma forma de vestir bem as mentes das leitoras, e não somente seus corpos (AVELAR, p. 117). Em junho de 1934, com a fotografia de Ray, foi a primeira vez na história que a revista *Vogue* (figura 32) teve em sua capa uma fotografia, e não uma ilustração ou gravura.

Figura 31 – *Le Violon d'Ingres*, de Man Ray



Fonte: http://www.artribune.com/. Acesso em: 22 de fevereiro de 2017.

Figura 32 – Capa da Vogue por Man Ray



Fonte: http://iconicfrench.com/. Acesso em: 22 de fevereiro de 2017.

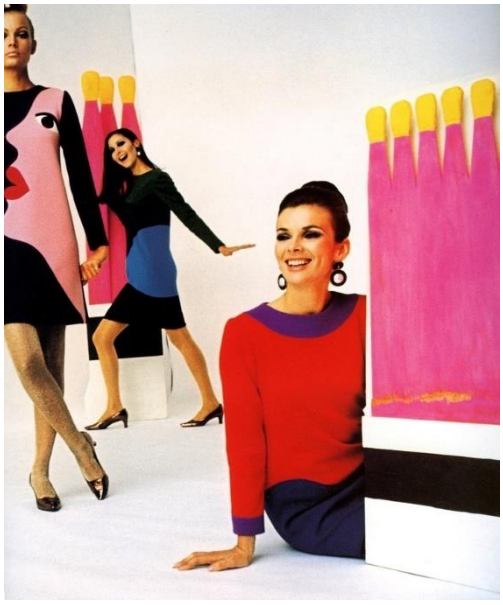
Entre os grandes nomes da moda, Gabrielle (Coco) Chanel é uma das que dialoga com certas expressões artísticas, e mesmo que esse diálogo não ocorra de uma forma tão gráfica e visual, tem grande valor, pois confere credibilidade à relação entre a moda

e as artes, visto que a estilista é, ainda na contemporaneidade, um marco dentro da história da moda. Ela empresta suas habilidades de estilista para conceber figurinos de peças de teatro, balés e filmes. Chanel leva para o palco, com o balé *Le train bleu,* e para as telas, nos filmes *A regra do jogo*, *Bocaccio* e *O ano passado em Marienbad,* o seu ideal de roupas simples e confortáveis (AVELAR, 2011, p.119). O estilista Yves Saint-Laurent é outro desses nomes que firma diálogo com a arte, dessa vez de maneira completamente visual. Na década de 1960, o estilista se inspira em Mondrian para conceber um dos vestidos mais icônicos de toda a história da moda (figura 37). Com os padrões retangulares característicos e as largas linhas pretas de Mondrian, Saint-Laurent apresenta uma nova possibilidade nessa relação entre as duas linguagens, que é a da obra de arte ser utilizada como citação direta na moda:

> A arte pode ser utilizada, também, como uma referência imagética para a moda, como uma citação ou, ainda, como um fator buscado pelo marketing no intuito de dignificar o produto, de conceder um caráter mais ilustre ao objeto de moda, mesmo que não implique em reflexões. No âmbito da citação, a moda pode contribuir para a disseminação da arte, utilizando suas referências e popularizando algumas imagens produzidas para museu – ao subverter suas fronteiras. (AVELAR,2011, p.116).

Nesse processo desenvolvido pelo estilista, o espectador tem a tarefa de não ver o artista Mondrian ali presente, em decorrência da interação entre a obra original e as vestimentas desenvolvidas. Saint-Laurent também desenvolveu coleções inspiradas em Roy Lichtenstein e Andy Warhol (figura 33), o que de certa forma inspirou Warhol a desenvolver um vestido de papel (figura 34), no qual reciclou seu motivo das latas de sopa na estampa, e Lichtenstein a conceber uma série de camisas (SVENDSEN, 2010, p.109).

Figura 33 – Coleção inspirada em Roy Lichtenstein e Andy Warhol, de Yves Saint-Laurent



Fonte: http://www.askthemonsters.com/pop-art-and-fashion-painting-on-clothes/. Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

Figura 34- Vestido de papel, Andy Warhol

Fonte: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/79778. Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

Figura 35 – Vestido Mondrian, de Yves- Saint-Laurent

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/479000110338225341/. Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

2.2 – Moda e arte em interação

São abundantes os exemplos de interação entre arte e moda, inúmeros figurinos para espetáculos de teatro e dança, assim como as referências diretas a artistas e obras específicas – como Mondrian no vestido de Yves Saint-Laurent – nas criações de moda. Entretanto, não se trata de encontrar a moda dentro da arte e vice-versa. Os exemplos trabalhados têm a intenção de demonstrar algumas dessas interações, e como tais aconteceram dentro da história de ambas as linguagens. O interesse é encontrar o momento em que essa divisão entre as artes, a qual persiste desde o *Paragone*[16], se quebra. A relação das artes com a moda se dá no momento em que a separação entre artes e ofícios acaba, permitindo a ambas se misturarem de maneira igualitária, sem que nenhuma das partes seja compreendida como uma linguagem de menor importância, isto é, sem hierarquia da arte sobre a moda.

Para Svendsen (2010, p.112), o aspecto mais artístico da moda está quase sempre ligado às suas maneiras de exposição, e é por esse motivo que a moda ainda experimenta essa divisão entre ser ou não ser arte, pois como é possível considerar a moda, a vestimenta, uma arte, se não há nada de extraordinário no que vestimos e desfilamos pelas ruas diariamente?

Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*, afirma que a essência da arte se transforma a partir do momento em que existem tantas possibilidades de reproduzir e replicar uma determinada obra. Para o filósofo, a arte constava principalmente no caso de uma obra de arte ser um artefato único e singular. Ainda segundo Benjamin (2013), as possibilidades de reprodução de uma obra de arte fazem com que ela perca sua “aura”, que ficará diluída entre suas várias cópias, fazendo com que não haja mais a singularidade, a aura em torno daquele único objeto. No entanto, o autor não se lamenta a respeito dessa perda da aura, mas sim reflete sobre essas novas possibilidades modificarem a natureza da arte, fazendo com que a busca

[16]*Paragone*, traduzido do italiano como comparação. Termo oriundo do texto *Tratado Sobre a Pintura*, de autoria de Leonardo da Vinci, que trata da superioridade da pintura sobre todas as demais manifestações artísticas.

pela beleza seja deslocada para outros objetos, outros lugares, transformando-se com o ritmo da produção e da reprodução do homem. Ele sugere, também, que a experiência estética e artística passe a acontecer por meio do choque e do estranho, como nas obras do artista Abraham Poincheval[17], que já passou sete dias preso em um buraco e morou por mais sete em uma plataforma suspensa a 20 metros do chão, em nome de sua arte e do estranhamento gerado.

Com base na fala de Benjamin, é possível fazer uma analogia entre as questões da alta-costura e do *prêt-à-porter*, ou pronto para vestir, na moda. As peças de alta costura produzidas para os desfiles e os *showrooms* de coleções são únicas. Partindo delas, são criadas as coleções de prêt-à-porter, que são as peças que serão colocadas no mercado. No entanto, as peças comerciais também devem se manter esteticamente interessantes e conectadas ao desfile de alta-costura. O que pode ser feito é "[...]tentar preservar a aura da alta-costura e alegar que essa aura, por meio da marca, foi herdada pelas coleções de prêt-à-porter" (SVENDSEN, 2010, p. 114). É possível apreender, então, que a alta-costura aparece como a obra original, que posteriormente será replicada e terá sua aura dividida entre suas réplicas. Esse fato, aludindo ao pensamento de Benjamin, não mata a arte ou a experiência estética, mas sim modifica suas formas e percepções.

Nos anos finais do século XX, a moda abandonou, por algum tempo, seu apego à beleza. Isso contribuiu para que estilistas controversos como Alexander McQueen e Rei Kawakubo estivessem no centro das atenções, visto que ambos produziam peças que causavam estranhamento e debate entre os consumidores e os críticos de moda. Entre as décadas de 1980 e 1990, os desfiles de moda também passaram por mudanças e se tornaram espetáculos. Esse ambiente fechado, em que antes apenas fotógrafos, potenciais compradores e jornalistas tinham acesso, passaram a ser locais mais acessíveis ao grande público, por meio da compra de ingressos, como, por exemplo, no desfile do estilista Thierry Mugler no ano de 1984, em que o público total foi de aproximadamente 6 mil expectadores (SVENDSEN,2010, p. 119). Os desfiles são parte

[17] http://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/03/29/noticias-artes-e-livros,204257/chocante-artista-frances-poincheval-choca-ovos-em-paris.shtml

crucial na apresentação da moda e, portanto, estão ligados ao seu caráter artístico, funcionando da mesma forma que uma exposição ou uma instalação artística:

> Durante as décadas de 1980 e 1990 os desfiles se tornaram cada vez mais espetaculares e foram situados em arenas cada vez mais imaginativas, como quando John Galliano transformou um estádio de futebol numa floresta de conto de fadas. Thierry Mugler quis recriar o nascimento de Jesus numa passarela cheia de freiras e querubins; para marcar o *finale*, uma modelo desceu do céu em meio a uma nuvem de fumaça e cascatas de confete cor-de-rosa. (SVENDSEN, 2010, p.112).

Com o tempo, os conceitos de arte e moda foram expandindo de modo que se tornou difícil conseguir separar as duas coisas. O conceito de arte se expandiu de tal maneira na contemporaneidade, que é difícil pensar em algum evento, forma de expressão ou objeto que não possa se encaixar nisso. As perguntas 'o que é arte? ', ou 'isto é arte?' tornaram-se supérfluas, pois a partir do momento em que é feita a pergunta, deve ser respondida de maneira afirmativa, "[...]uma vez que o ato de perguntar se alguma coisa é arte já a ancora firmemente no mundo da arte. " (SVENDSEN, 2010, p.122).

Para Giorgio Agamben (2009) a abertura ao desconhecido e ao não convencional são os aspectos mais marcantes da contemporaneidade e da arte contemporânea. São eles que caracterizam a moda como uma expressão artística, não deixando a impressão de que se trata de um momento de grande permissividade dentro da arte. Para o autor, o artista contemporâneo é aquele que, mesmo sabendo pertencer a seu tempo, mantém seu olhar passeando também pelo passado e pelo futuro, para assim "[...]perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN,2009, p. 62), o que não foi executado ainda, os não ditos e não resolvidos dentro da arte, visto que é trabalhando nesses espaços escuros, nas relações ainda não exploradas que a arte e a moda acontecem enquanto conjunto e enquanto linguagens separadas.

Para o autor, a moda é um exemplo de contemporaneidade, pois o que a define é sua descontinuidade no tempo, suas possibilidades de ir e vir, de atualizar o passado e até mesmo visitar o futuro em suas coleções; a moda trata de perceber os escuros:

> O "agora" da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro. Este "agora" é talvez o momento em que o estilista

> concebe o traço, a *nuance* que definirá a nova maneira da veste? Ou aquele em que a confia ao desenhista e em seguida à alfaiataria que confecciona o protótipo? Ou, ainda, o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e a apenas na moda, as manequins, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente? [...] O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo, e exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um "ainda não" e um "não mais". (AGAMBEN,2009, p.67)

Quando se fala em viver seu próprio tempo, mas também afastar-se e conseguir observar os momentos de escuridão do passado e do presente, é preciso observar os desfiles e as criações de moda, tanto da alta-costura quanto as do *Prêt-à-porter*, como uma expressão da arte, instalações e objetos artísticos. A coleção *The Tangent Flow,*[18]de 1994, do estilista Hussein Chalayan, em que as peças apresentadas permaneceram enterradas por semanas numa mistura de terra e limalha de ferro, desde o dia de sua confecção até pouco antes do desfile, mostra a busca do artista pela compreensão sobre a decomposição dos tecidos, dialogando com o desgaste da moda e sua própria decomposição, e as peças de Alexander McQueen (Figura 37), que "quase gritam que são ARTE e não algo banal como roupas 'comuns'" (SVENDSEN,2010, p.114). De acordo com Winnie Bastian (2008), as peças de McQueen não são meras vestimentas, mas entram no âmbito das artes por conta das temáticas não usuais, das alterações das regras dentro dos desfiles tradicionais, e dos questionamentos a respeito das 'verdades' da moda.

> É o caso de sua "tática do choque estético", que consiste em submeter a platéia a imagens que vão contra as definições convencionais de beleza e harmonia formal. Foi assim em Voss (primavera/verão 2001), quando, ao final do desfile, uma caixa se abriu para revelar a nudez da autora erótica Michelle Olley, uma mulher bastante corpulenta, em desacordo com os padrões vigentes de beleza. "A idéia era mostrar como algo feio pode ser bonito de acordo com a percepção. (...) Essas belas modelos caminhavam ao redor da sala, e então de repente essa mulher que não seria considerada bonita foi revelada. Se tratava de tentar 'capturar' algo que não era convencionalmente bonito para mostrar que a beleza vem de dentro" afirmou McQueen na época do desfile. (BASTIAN, 2008, p. 813)

[18] Informações retiradas do texto Arte vestível e Multissensorial: Hussein Chalayan. Disponível em: http://www.petiscariadigital.com.br/arte-vestivel-e-multissensorial-hussein-chalayan-2/ Acesso em: 2 de março de 2017.

Figura 36 – Michelle Olley

https://massedin.tumblr.com/post/125872801556/archivings-michelle-olley-alexander-mcqueen. Acesso em: 5 de fevereiro de 2017.

Figura 37 – Vestido
Alexander McQueen

Fonte: https://fashionview.wordpress.com/2011/05/02/alexander-mcqueen-savage-beauty/. Acesso em: 5 de fevereiro de 2017

No *prêt-à-porter*, as roupas prontas para vestir que são vendidas nas lojas, não são feitas à medida e ao gosto de cada um. Entretanto seus usos, combinações e interações com o corpo de cada indivíduo, juntamente com sua personalidade e sua própria visão artísticas, podem também criar formas de expressão dignas de conter em si auras únicas, equivalentes às mais clássicas obras de arte. A exemplo disso, está a designer Iris Apfel (figura 38), e a maneira como ela se apropria de elementos de moda já existentes, criando sobre seu próprio corpo uma nova narrativa artística.

Para a filósofa Anne Cauquelin (2005), o termo contemporâneo em si já indica as possibilidades, tanto da arte quanto da moda, como uma multiplicidade de possibilidades, em que nem mesmo os críticos e historiadores conseguem dizer ao certo para que lado devem conduzir essas produções:

> O heterogêneo, ou a desordem de uma situação na qual se conjugam a preocupação de se manter ligado à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo formal determinado. É, pois, uma fórmula mista, que concede aos produtores de obras a vantajosa posição de portadores de uma nova mensagem e desloca ou inquieta os críticos e historiadores de arte, que não sabem como captá-la nem a quem aplica-la. (CAUQUELIN, 2005, p.129).

Figura 38 – Iris Apfel

Fonte: http://lyzbeltrame.tumblr.com/.
Acesso em: 12 de fevereiro de 2017.

A moda, além de estar inserida dentre as linguagens que, na contemporaneidade, firma-se como arte, também faz suas aparições em museus. Não somente nos museus de história natural ou aqueles que são exclusivamente dedicados em expor a história do vestuário, mas também em museus de renome dentro do circuito artístico e da história da arte, como o *Louvre*, que, em seus 900 anos de existência, se abriu à possibilidade de abrigar pela primeira vez um desfile de moda. O mesmo aconteceu no ano de 2015, encabeçado pelo estilista Massimiliano Giornetti, chefe da grife *Salvatore Ferragamo*[19].

No Brasil, o Museu do Amanhã foi a inspiração para a criação e o local de desfile da coleção Monbupurih, da grife brasileira *Osklen*, chefiada pelo estilista Oskar Metsavaht[20]. Além disso, entre o final dos anos 2015 e o início do ano de 2016, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o mais tradicional do país, exibiu pela primeira vez a exposição apresentando todo o seu acervo de vestimentas doado pela marca francesa *Rhodia*. A marca atuou no país até meados dos anos 1970, e tinha como forma de divulgar seus tecidos e produtos têxteis os desfiles-shows, que pareciam mais espetáculos, reunindo profissionais do teatro, da dança, da música e das artes visuais. Apresentados na Feira Nacional da Indústria Têxtil (Fenit), era o maior evento de moda da época, sendo exibidas até 150 peças, com duas coleções por ano, viajando pelo Brasil e exterior.

Artistas plásticos eram escolhidos pelo gerente de marketing da marca e convidados a criar estampas para os tecidos, suas próprias coleções ou peças avulsas que integrariam coleções mistas. O acervo doado ao MASP é o único conjunto restante de toda essa produção, e todas as peças em exposição são únicas, guardando produções na área da moda e do vestuário de artistas como Willys de Castro, Hércules Barsotti, Alfredo Volpi, Manabu Mabe, Nelson Leiner e Carybé[21].

Há ainda o caso de artistas cujas obras se deram em forma de vestimentas, e que só aconteciam de fato quando se encontravam animadas por um corpo, o qual as recebia e as movimentava, desfilando a obra de arte. Esse é o caso da série Parangolés (Figura

---

[19] Disponível no site *Vogue Brasil*: http://revista.vogue.globo.com/moda/news/salvatore-ferragamo-desfilara-colecao-resort-no-louvre/ Acesso em: 5 de março de 2017.

[20]Disponível no site *Vogue Brasil*: http://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2016/06/osklen-no-museu-do-amanha-os-melhores-cliques-do-desfile-de-verao-2017-da-grife.html. Acesso em: 5 de março de 2017.

[21] Informações Retiradas do catálogo da exposição *Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia.*

39), de Hélio Oiticica, grande nome da Tropicália. Para o artista, os Parangolés[22] não pretendiam simplesmente liberar os movimentos do corpo de quem os vestia, mas libertar a própria arte, demonstrando que a cor, os movimentos e a agitação da arte deviam ser pensados para além da experiência intelectual, também acontecendo no campo sensorial, com a vivência de cada um (SALOMÃO,2015). Oiticica não propôs nenhum diálogo direto com o campo da moda. Entretanto, ao conceber a experiência artística dos Parangolés em forma de vestimenta, acaba por dialogar com as relações dos corpos com suas vestimentas, movimentos e cores, e, como o próprio artista expressava, a banalidade das peças de roupa pode participar e ser um objeto de ressignificação dentro do espaço da arte (SALOMÃO,2015).

Figura 39 – Parangolé

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/484066659929114461/. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

Outro artista que, mesmo sem uma intenção declarada, flertou com a moda, foi Arthur Bispo do Rosário. Com linguagem e estética muito particulares, ele produziu desde

[22] Parangolé, segundo o dicionário Michaelis, pode significar: conversa sem interesse, conversa inútil, conversa com o intuito de enganar; lábia.

mantos bordados a esculturas de madeira, passando por *assemblages* e grandes coleções de objetos do que houvesse a seu alcance, com a finalidade de organizar o mundo para a vinda de Deus (JIMENEZ, 2008). Além dos mantos bordados, Bispo do Rosário também produziu estandartes e uma infinidade de casacos (Figuras 40 e 41), todos com suas medidas, para que ele pudesse usá-los em dias especiais. O artista, que viveu grande parte de sua vida internado em um hospital psiquiátrico, tinha acesso restrito a materiais de costura, para que pudesse utilizar em seu trabalho. Tal fato fez com que Bispo do Rosário tivesse de partir para uma série de experimentações com materiais pouco usuais, o que em momento algum empobreceu sua obra ou sua habilidade como artista:

> A linha utilizada por ele surgia de um processo de conquista por meio das roupas usadas. Passava horas e horas descosturando as roupas azuis dos internos, feitas industrialmente, em um trabalho que requeria tempo e paciência, utilizando a linha para bordar desenhos e palavras. (JIMENEZ, 2008, p. 53).

Figura 40 – Casaco de Bispo do Rosário

Fonte: http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/04/loucura-de-arthur-bispo-do-rosario.html. Acesso em: 22 de março de 2017.

Figura 41 – Casaco de Bispo do Rosário

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/572590540102950217/. Acesso em: 22 de março de 2017.

O trabalho de Bispo do Rosário dialoga com a moda de diferentes maneiras, seja no modo como afirma a criação de moda, como uma parte da personalidade e da expressão da identidade – já que todas as suas vestimentas eram criadas para ele próprio –, ou ainda com a questão dos desmanches que o artista tinha de realizar nas peças de roupa existentes, afim de confeccionar as suas. O trabalho de Bispo do Rosário é um exemplo de como a vestimenta, símbolo maior da moda, pode ser um objeto artístico sem deixar de ser roupa, e que ambas as linguagens podem se apresentar em uma mesma produção, sem haver a diminuição de nenhuma, pois suas obras são primorosas composições artísticas e peças dignas de uma coleção de alta-costura.

Uma última relação que merece atenção nesse diálogo entre arte e moda é uma das menos óbvias, sendo ela a relação entre a moda e a literatura. Quando se pensa na relação da moda com as artes, é quase sempre das artes visuais e plásticas que tratamos. A literatura fica esquecida, e de uma maneira enganosa aparenta não ter muitas conexões com as outras formas de expressão. Entretanto, a literatura, com sua abundância em temáticas, pensamentos e correntes teórico-filosóficas, é uma das referências mais fortes dentro da história da arte, com peças teatrais, óperas, balés e produções plásticas inspiradas em suas passagens. No campo da moda, o grande elo entre essas linguagens é feito pelo estilista Ronaldo Fraga, que realiza uma espécie de tradução da literatura em moda.

Ronaldo Fraga é um estilista brasileiro contemporâneo, apaixonado pela cultura nacional e por elementos que possam remeter a essa tradição e, justamente por isso, mergulha nos clássicos da literatura e das artes brasileiras, a fim de encontrar materiais e inspirações para suas coleções. Ele aposta nos elementos regionais em suas coleções, sem perder o caráter global e multifacetado que a moda demanda. Fraga revisita partes da história brasileira de maneira generosa e delicada, a qual muitas vezes se encontra esquecida até por nós, brasileiros. Uma das coleções mais frutíferas do estilista é a intitulada *A Cobra Ri: Uma estória de Guimarães Rosa*, que teve como inspiração principal a obra *Grande sertão: Veredas*. A obra de Guimarães Rosa é ampla, como o próprio nome sugere, é **grande**, contando com mais de 600 páginas de texto escrito. O que é possível observar nesse processo é a forma como o estilista constrói seu pensamento, a fim de “traduzir” essa obra tão grandiosa, tanto em significado quanto em

tamanho, a uma coleção de roupas com aproximadamente 35 modelos a serem desfilados. O próprio Fraga, em seu livro *Caderno de Roupas, Memórias e Croquis*, escreve sobre a coleção *A Cobra Ri* e *Grande Sertão*: Veredas:

> No “emaranhado” das estórias de Guimarães Rosa, questões centrais como bem e o mal, Deus e o Diabo, a existência da alma, a coragem, o medo, o amor indecifrável... Nos põe frente à natureza dos bichos e a natureza humana. Cresci ouvindo estórias do Vale do Urucuia e região, onde cobras sorriam, tamanduás abraçavam, e cães adotavam filhotes de lobo. Hoje não sei exatamente, se tudo me foi contado pelo meu pai ou lido na obra de Guimarães Rosa. Não importa, como ele próprio disse, o Sertão é um só, e por não ter portas e janelas, ele está em todo lugar. (FRAGA, 2015, p.192-193).

Ainda partindo da fala de Fraga, encontram-se equivalências de seus próprios sentimentos na obra literária de Guimarães Rosa, e esse é o passo inicial no processo de criação do estilista, sem o qual não é possível a existência dessa tradução das páginas do livro para as vestimentas desfiladas:

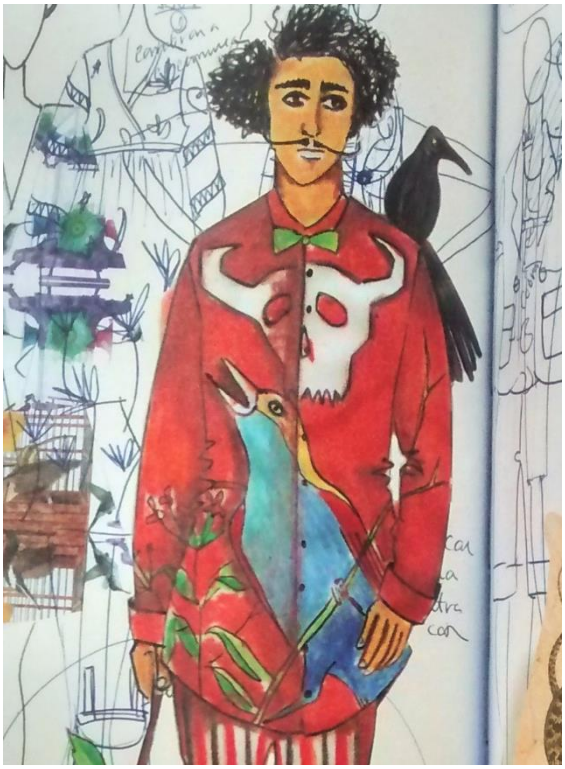
> Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção. (ROSA, 2006, p.71).

No trecho selecionado de *Grande Sertão:* Veredas, há grande parte dos questionamentos anteriores do próprio Fraga, os medos e as incertezas humanas nesse sertão: a vida, a morte, um entrelaçamento de coisas, que estão postas na obra original. E mais, a vastidão de tudo isso, de um sertão conhecido por poucos, o qual não tem portas ou janelas, e assim se espalha por todo lado, se mesclando às memórias e às fantasias, de tal maneira que já não haja mais condições de distinguir de que lugar da memória vem esses elementos.

As carcaças e os animais que sorriem e abraçam compõem a narrativa da coleção, como é possível observar nas figuras 42 e 43, juntamente com os tons terrosos e áridos

do sertão, e o pouco verde, escuro e endurecido das vegetações. Assim como os modelos, que ali emprestam movimento às vestimentas, de rostos bem marcados e expressões fortes, podendo remeter a Diadorim, personagem de *Grande Sertão*, “[...] com sua dura cabeça levantada. Tão bonito e tão sério. ” (ROSA, 1994, p.28).

Figura 42 – Croqui da coleção *Cobra Ri*



Fonte: FRAGA, 2015, p. 194.

Figura 43 – Modelo da coleção *Cobra Ri*

Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/10/. Acesso em: 22 de março de 2017.

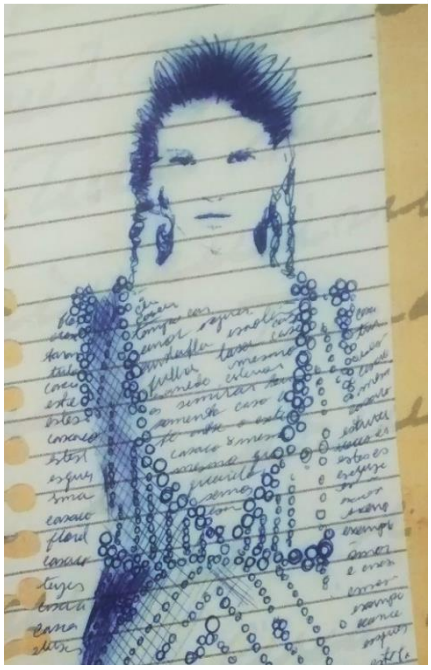
No processo de criação feito por Fraga, as abordagens são distintas, variando muito de coleção para coleção. Em *A Cobra Ri*, o processo se referenciou em uma obra literária específica, e na coleção *Todo Mundo e Ninguém*, o estilista se inspirou de maneira mais abrangente na obra de Carlos Drummond Andrade para criar um conjunto, abordando não apenas um conto ou um poema específico, mas sim as questões que permeiam a obra do autor:

> O mais popular dos poetas brasileiros, Carlos Drummond Andrade foi também um dos mais eruditos. Como um sábio observador do seu tempo, deixou um legado de crônicas e poesias ilustradas de solidão, amor, desamparo e memória.

> Subverteu a leitura óbvia das prosaicas coisas do dia a dia. Irônico e sutil, o nascer, o amar, o viver e morrer ganharam outros significados na escrita drummondiana. (FRAGA, 2015, p. 215).

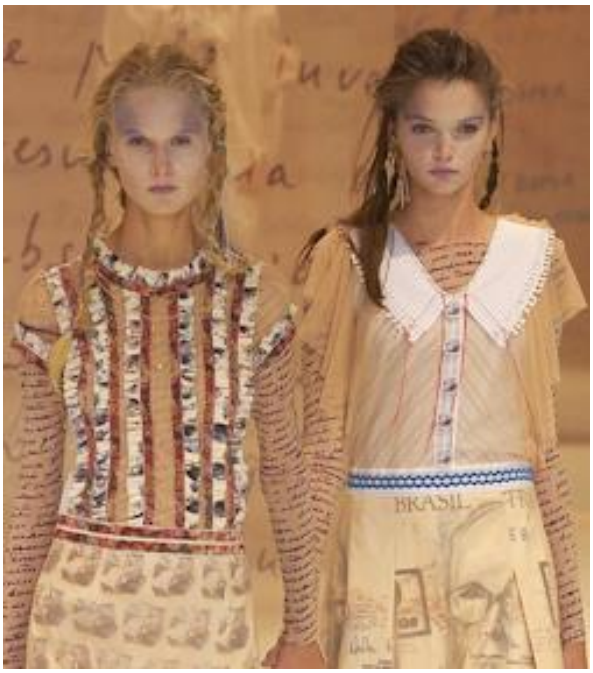
No breve texto acima, escrito pelo estilista, a fim de fazer uma introdução da coleção, é possível apreender alguns dos pontos em que ele toca a obra de Drummond. A visão de Fraga a respeito da subversão do cotidiano feita pelo poeta pode ser relacionada ao seu próprio processo criativo, por exemplo, por meio do qual acontece a subversão da poesia, que se vê transformada em algo tão presente no cotidiano como é a própria roupa. Fraga ainda discute alguns dos sentimentos e dos estados mais caros à humanidade, como o amar, o nascer e o morrer, que ganham novos significados na escrita de Drummond. A escrita do poeta, sua caligrafia propriamente dita, é um dos elementos visuais fundamentais na coleção de Fraga. É a partir das estamparias com a caligrafia e os fragmentos de Drummond que a poesia de fato se traduz na vestimenta e desfila o cotidiano em imagem, como é possível apreciar nas imagens seguintes:

Figura 44 –Croqui da coleção *Todo mundo e Ninguém*



Fonte: FRAGA, 2015, p. 217.

Figura 45 – Modelos do desfile da coleção *Todo mundo e Ninguém*



Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/inverno-2005-rtw/ronaldo-fraga/2749/colecao/17/. Acesso em: 27 de março de 2017.

Na coleção *Todo Mundo e Ninguém,* o texto de Drummond vai além de sua função; o escrito está inserido na roupa sem a ambição de ser lido e interpretado, mas para ser uma estampa, ambicionando talvez representar o próprio poeta em seu ato de criação. O encontro da escrita com o desenho nas estampas de Fraga coloca a moda e a literatura em diálogo direto, deixando explícita a questão da queda de barreira entre as diferentes linguagens. Esse processo de tradução consegue ampliar os sentidos de ambas as linguagens, demonstrando que a moda pode se valer de referências clássicas, dentro de uma linguagem consagrada como a literatura, e que, por outro lado, a literatura pode se adaptar e ocupar diversos lugares, como os grafites nos muros ou as passarelas de um desfile.

Conforme a arte foi passando por mudanças ao longo de toda sua história, as teorias críticas e o pensamento sobre o que é a arte também passaram por tais mudanças. O que era considerado arte nos primórdios da humanidade pode não ser mais na contemporaneidade, assim como as expressões artísticas existentes no presente momento podem significar muito pouco artisticamente dentro de alguns anos.

A apreensão do que é arte está muito ligada ao tempo, à cultura e ao momento vivido por uma sociedade. E partindo do que foi observado anteriormente, a moda, que nasceu para cobrir e aquecer os corpos humanos, foi se adaptando e se transformando em uma linguagem complexa, que na contemporaneidade envolve desde as roupas, os cabelos e os calçados, até os estilos de vida dos indivíduos, podendo ser encontrada desde as ruas até os mais renomados museus.

O fato de a arte contemporânea se permitir e lidar com diversas definições do que é arte, abre possibilidades para que cada vez mais seja possível encontrar linguagens antes deixadas de lado, compreendidas como menores, dentro dos museus e galerias, fazendo com o que o diálogo e os questionamentos sempre se mantenham vivos. Afinal, é uma tarefa árdua definir o que é arte, e mais árdua ainda é a tarefa de afirmar o que não é.

3.DA ESCRITA À IMAGEM: UMA TRADUÇÃO DA OBRA DO ESTILISTA RONALDO FRAGA

Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la.

Alberto Manguel.

Yves Saint-Laurent

Como posto no capítulo anterior, a relação do estilista Ronaldo Fraga com as demais obras artísticas e literárias será explorada de maneira mais pontual neste capítulo, dedicando-se principalmente em sua singular relação com a obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, que serviu como um princípio poético para a narrativa da coleção de moda *A Cobra Ri*. Nos capítulos anteriores, a relação de Fraga

com a obra de Guimarães Rosa foi citada como um processo de inspiração do estilista, entretanto, no presente momento é necessário dizer que o processo desenvolvido por Fraga vai além de uma inspiração na obra, e chega ao processo de tradução, em que essa nova forma de apreciar *Grande Sertão: Veredas* abre novas possibilidades de interpretação, tornando possível acessar um conteúdo que se encontra numa forma de registro diferente daquele que se lê. Sob a ótica do estilista, o texto original é 'descriado' e reproduz novos universos sígnicos e muitos paralelos com o texto original, que hora se tocam e se cruzam, e hora se afastam (LEMINSKI, 2012, p. 248.).

Ao falar em tradução, a primeira definição que vem à mente é a do processo de transcrição feito de um idioma a outro de um dado documento escrito, em que o tradutor deve interpretar os significados do texto e produzir um novo em outro idioma, de modo que exprima de maneira mais exata possível as ideias do texto original. Simplificando, o processo de tradução idiomática é a ação de reescrever um texto em um novo idioma, tomando os devidos cuidados e fazendo as devidas alterações para que o sentido do mesmo não se perca, mas sim, se adeque ao diferente idioma. Valendo-se desse caráter de reescrita do processo tradutório é que a obra de Ronaldo Fraga será abordada: como uma tradução, uma reescrita de obras

O caminho percorrido por Ronaldo Fraga para traduzir as demais linguagens em moda perpassa o próprio processo de construção dessas linguagens, e da suposta superioridade de algumas delas em relação a outras, novamente evocando o *Paragone*, termo cunhado por Leonardo da Vinci que trata da superioridade da pintura sobre as demais expressões plásticas. A historiadora Anne-Marie Christin debate sobre essa questão quando expõe seu ponto de vista a respeito da suposta superioridade da escrita sobre as demais linguagens. Ela diz, por exemplo, que a imagem é tratada como serva do discurso, e que não há uma tentativa de apreensão real de seu significado, que o mesmo escapa, e a imagem, às vezes, se passa por mera ilustração do escrito. (CHRISTIN, 2006, p. 64) A escrita é, para Christin, apenas o "veículo gráfico da palavra" e não a palavra em si, mas um dos meios através dos quais a palavra se torna visível (CHRISTIN *apud* ARBEX, 2006, p. 17-18) não surgindo apenas como uma transcrição da linguagem oral, uma forma de preservar aquilo que é dito, mas sim, tendo como sua precursora a imagem, "pois não há a menor dúvida: a escrita não constitui uma

representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela" (CHRISTIN, 2006, p.64).

Essa relação entre imagem e escrita pode ser articulada por Christin em seus estudos a respeito da escrita cuneiforme, dos hieróglifos e dos ideogramas – sistemas de escrita cujas 'letras' mais se parecem com pequenas pinturas e desenhos. (CHRISTIN *apud* ARBEX, 2006, p. 17). Mesmo com esse caráter um tanto mais pictural que o alfabeto latino, não se trata de imagens que representam palavras, mas sim de símbolos, que já representam a palavra pretendida para informar o que se deseja. O teórico André Leroi-Gourhan, reafirma essa questão em sua fala a respeito das pinturas rupestres, e diz que "as primeiras figuras pintadas pelo homem sobre as paredes das cavernas traduziam um pensamento simbolizador" (LEROI-GOURHAN *apud* CHISTIN, 2006, p. 65), não sendo apenas meras imagens das coisas, ou posteriormente imagens de palavras. Em diálogo com a epígrafe de Alberto Manguel, toda imagem é também um texto, e como tal carrega suas possibilidades de leituras, interpretações e traduções, as quais são inúmeras, pois mudam com o tempo, se aprofundam, se abrem ou se fecham, e são únicas a seu modo. De acordo com o que pontua Christin (2006), o texto imagético não perde em relação ao texto escrito em termos de possibilidade de compreensão:

> É preciso reconhecer, entretanto, que se o homem pôde ter a ideia de combinar figuras-símbolos sobre uma superfície, e isto de tal maneira que se expectador pudesse compreender que elas formavam, em conjunto, um sentido, ele teve necessariamente que conceber previamente, isto é, antes de escolher e até mesmo de as imaginar, o suporte do qual iria fazê-las surgir e ordenar sua distribuição. (CHRISTIN, 2006, p.65)

A composição de um texto, seja com figuras, símbolos ou letras, é consciente e ordenada. As imagens, as letras e as palavras não são lançadas por acaso ao longo de um texto, e a imagem não é apenas mera ilustração do texto escrito, mas é sim um texto próprio, com suas especificidades. Antes de sua concepção, existe a reflexão a respeito de como esse texto se apresentará: uma poesia, uma pintura, uma coleção, ou em quaisquer outras formas de representação passíveis de leitura.

Todo esse preâmbulo sobre a relação entre escrita e as demais linguagens, em especial as que se valem das imagens, foi vital para chegar as criações de Fraga, de

maneira a tentar compreender seu processo de tradução, e como ele faz esse trajeto partindo da literatura, do texto escrito, caminhando até as coleções e desfiles de moda. Um texto que existe imagem, som e movimento. É claro que se trata de uma vestimenta, algo que vai além de uma imagem estática, mas, para uma melhor compreensão, é necessário tomar as peças de Fraga como peças visuais, pois é dessa forma que o estilista trabalha em suas roupas e realiza o seu processo de tradução. Utilizando as estampas e costuras das vestes, como um pintor utiliza uma tela, é que ele consegue traduzir a literatura e transpor sua essência narrativa, a qual é predominantemente escrita, em forma de imagem, de história contada nos elementos da vestimenta.

O linguista Roman Jakobson (2003) propõe que seja feita distinção entre os tipos de tradução, e sugere três maneiras de interpretações: a das traduções intralinguais, como a paráfrase, quando alguém reescreve um texto dentro de um mesmo idioma; a tradução interlingual, quando um texto é traduzido para outro idioma, e ainda a 'tradução intersemiótica ou transmutação', que se trata da "[...] interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais" (JAKOBSON, 2003, p. 65). A questão das vestimentas aqui abordadas se encaixa na categoria de tradução intersemiótica, ou ainda uma transposição semiótica: algo que é passado de um sistema que utiliza signos verbais a outro que utiliza signos não verbais, tais como as imagens.

Clüver (2006) fala sobre a equivalência de transposição de uma linguagem a outra, porque é preciso ficar atento aos detalhes e às diferenças que esse tipo de tradução tem em relação as demais. Por exemplo, no caso de uma tradução idiomática "[...] um texto verbal pode ser substituído pela sua tradução em outro idioma, especialmente para leitores a quem, de outra maneira, ele seria incompreensível, e que, portanto, leriam a tradução como se fosse o original" (CLÜVER, 2006, p. 109). No caso de uma transposição semiótica, dificilmente o resultado visual será capaz de substituir completamente o texto escrito, e de certa forma, não tem essa intencionalidade, como por exemplo, as ilustrações de livros, ou as adaptações de obras literárias para o cinema, que não têm a intenção de substituir o texto escrito, mas sim de ampliar seu sentido, oferecendo uma diferente forma de contar. A transposição, ainda nas palavras do Clüver, demanda que o leitor ou expectador tenha um conhecimento prévio da obra 'original', pois caso ele não conheça ou não associe as duas partes, o texto resultante – a imagem

– será interpretado como um texto sem conexão com o anterior. Não obstante, Clüver nos atenta a pensar de maneira mais completa sobre esse processo de tradução, pois quando vemos a imagem pronta, seja a obra de arte, a fotografia ou a peça de vestuário, ela já passou também pela tradução do próprio autor.

Como exemplo dessa relação, Clüver cita o poema *The Starry Night*[23], da autora Anne Sexton, citado a seguir, que tem referência clara na pintura homônima de Vincent Van Gogh (figura 46).

A noite estrelada[24]

Isso não impede que eu tenha uma terrível necessidade de
– pronunciar a palavra? – religião.
Assim saio à noite a pintar as estrelas.
Vincent Van Gogh, numa carta a seu irmão.

A cidade não existe
exceto onde uma árvore de negra cabeleira escorre para cima
como uma mulher afogada no céu quente.
A cidade está silenciosa. A noite ferve com onze estrelas.
Ó noite estrelada! Assim é como
desejo morrer.

As estrelas se movem. Estão todas vivas.
Inclusive a lua avoluma-se em seus ferros alaranjados
para escorraçar crianças, como um deus, de seu olho.
A velha serpente invisível engole as estrelas.
Ó noite estrelada! Assim é como

[23]Original e tradução encontrados na revista online *Germina: Revista de Literatura e Arte*, disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/anne_sexton.htm, sem link para download. Acesso em: 10 de março de 2017.

The Starry Night

That does not keep me from having a terrible need of
— shall I say the word — religion.
Then I go out at night to paint the stars.
Vincent Van Gogh in a letter to his brother.

The town does not exist
except where one black-haired tree slips
up like a drowned woman into the hot sky.
The town is silent. The night boils with eleven stars.
Oh starry starry night! This is how
I want to die.

It moves. They are all alive.
Even the moon bulges in its orange irons
to push children, like a god, from its eye.
The old unseen serpent swallows up the stars.
Oh starry starry night! This is how
I want to die:

into that rushing beast of the night,
sucked up by that great dragon, to split
from my life with no flag,
no belly,
no cry.

desejo morrer:

dentro dessa impetuosa besta noturna,
sugada por aquele grande dragão,
da minha vida sem bandeira,
sem ventre,
sem choro.

Figura 46 - *A noite estrelada*, de Vincent Van Gogh

Fonte: https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-starry-night-1889. Acesso em: 1 de abril de 2017.

No poema, alguns elementos da pintura são descritos pela autora, enquanto outros são evocados através de metáforas e questionamentos, alguns até mesmo de sentimentos que possam remeter ao que é sabido a respeito da vida do próprio Van Gogh, como o gosto pela noite e seus momentos alternados entre euforia e fúria (PEREIRA, 1991). Ainda de acordo com Clüver, “[...] o poema também pode ser visto como uma recriação do processo em que o espectador percebe e reage a cena” (CLÜVER, 2006, p. 123). No entanto, a questão que cerca a relação entre poema e pintura é o momento em que Anne Sexton escreve seu poema sobre a obra de Van Gogh. Nesse instante, ela está escrevendo sobre a própria tradução de Van Gogh sobre o céu noturno, fazendo do poema, então, uma segunda tradução:

> Mas mesmo os objetos que podem ser identificados com certeza nesta pintura em nada se parecem com o que uma pessoa teria visto do mesmo local onde supostamente o artista teria visto a paisagem e nem são representados com as convenções do realismo pictórico então vigentes. (CLÜVER, 2006, p.122).

Partindo do que o autor apresenta, é possível constatar, então, que toda tradução se dá em diferentes camadas: primeiro através do olhar do autor da primeira obra, e assim seguidamente nas diversas versões, traduções ou complementos vindos posteriormente. No desfile de Ronaldo Fraga, *A Cobra Ri*, o estilista traduz, por meio da transposição semiótica, o livro de Guimarães Rosa, *Grande Sertão*: *Veredas*, que por sua vez é uma tradução do sertão, o qual o próprio autor conhecia e visualizava, já que cada elemento ali presente está posto a partir de sua ótica, de seu método de composição e de como Guimarães Rosa decidiu apresentar a história aos demais, assim como Fraga também trabalha com sua própria tradução em vestimenta, na qual se vale de sua interpretação, adaptando suas reflexões para a roupa. A exemplo disso, é possível observar a coleção *A Cidade Sonâmbula* (figura 47 e figura 48), em que o estilista não toma nenhuma obra pré-existente como elemento de referência para sua coleção, mas sim a sua própria vivência com a cidade, as grandes metrópoles que não dormem. O estilista, nessa coleção, discorre a respeito de sua própria visão do mundo, não fazendo a vestimenta puramente para vestir ou enfeitar, mas para embutir outros debates, usando a moda tal como é: uma linguagem que deseja comunicar, refletir e dialogar.

Em *A Cidade Sonâmbula,* é possível compartilhar um pouco do pensamento do estilista, em que a crítica aparentemente recai nas metrópoles e suas definições de cidades que nunca dormem, sonâmbulas. As modelos são retratadas com um par de olhos extras desenhados em suas testas, e mais múltiplos olhos que se estendem pela estampa de algumas peças, como uma alegoria ao cansaço dessas vistas da metrópole, sempre abertas e observando, mas sem fixar seus olhares em parte alguma. A pele vermelha das modelos pode ser lida como o sangue fervendo, dos conflitos e atritos entre os indivíduos nos grandes aglomerados urbanos, o ‘sinal’ fechado e o fluxo sempre avançando, um demonstrativo da saturação e da represa de furor que pode se romper a qualquer momento.

Figura 47 - Croqui da coleção *Cidade Sonâmbula*

Fonte: coletivoitlab.files.wordpress.com. Acesso em: 5 de abril de 2017.

Figura 48 - Modelo da coleção *Cidade Sonâmbula*

Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/inverno-2015-rtw/ronaldo-fraga/1443474/colecao/33/. Acesso em: 5 de abril de 2017.

Quanto ao uso da letra para a composição das vestimentas, é possível acrescentar que não se trata de uma simples subversão, mas sim de uma desfuncionalização, como afirma a professora e pesquisadora Maria do Carmo Veneroso (2006), usando o conceito de *écriture* de Roland Barthes. Nele, o que é explorado no texto não são suas "riquezas infinitas", mas sim os seus pontos de resistência, aspectos que colocam o texto para significar além de suas funções como texto, que é ser lido. Para Veneroso, essa relação entre escrito e imagem se dá por conta da queda das barreiras que separam a arte, que estão postas desde a modernidade da arte, até a contemporaneidade:

> Essa aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da imagem da letra na poesia estão ligadas a vários fatores. A dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas e o diálogo cada vez maior entre as categorias artísticas pode ser apontada como uma das possíveis explicações para isto. A desconstrução da escrita tem feito com que escrita e desenho se encontrem num lugar limítrofe que é um local privilegiado para pensar as relações entre imagem e palavra. (VENEROSO, 2006, p. 46).

O encontro da escrita com o desenho, que ocorre com frequência nas estampas de Fraga, coloca moda e literatura em diálogo direto, deixando explícito que não há mais impedimento entre as diferentes linguagens. O processo de tradução, ou a transposição semiótica, consegue ampliar os sentidos de ambas as linguagens, demonstrando que a moda pode se valer de referências clássicas, dentro de uma linguagem consagrada como a literatura, e que por outro lado, a literatura pode se adaptar e ocupar diversos lugares, como os grafites nos muros ou as passarelas de um desfile.

3.1 – João Guimarães Rosa e Ronaldo Fraga: o sertão está por toda parte

Além de transpor obras literárias para a moda, Fraga também realizou coleções inspiradas em momentos históricos do país, como a coleção *Futebol*, ou em personalidades das artes e da política, vide as coleções *Pina Bausch* e *Quem Matou Zuzu Angel*[25], sem buscar substituir quaisquer dessas histórias por suas versões *fashion*. A vida e a obra da bailarina Pina Bausch não poderão ser substituídas e nem mesmo abarcadas completamente por sua representação em uma coleção, porém o seu alcance e suas interpretações podem se ampliar a partir dessa nova possibilidade de leitura.

De volta às inspirações e traduções do estilista, é preciso falar a respeito de quem foi João Guimarães Rosa, e também explorar quais as possíveis relações e proximidades entre a obra do escritor e o próprio Ronaldo Fraga, que veio a culminar na coleção *A Cobra Ri*.

João Guimarães Rosa foi diplomata, médico e escritor, sendo um dos grandes nomes da literatura brasileira. Aclamado contista e romancista, escritor de importantes obras tais como *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*, foi um autor que escolheu retratar o mundo sob uma ótica sensível, humana e peculiar: a do sertanejo, do jagunço. Questões como vida, morte, o acaso, o destino, as mudanças de plano e transformações que podem acontecer de repente; a incerteza da própria vida, especialmente a respeito de ter ou não o controle sobre os eventos do presente ou do futuro. Em suma, tudo que

[25] Cf. FRAGA, 2015. Coleção Futebol, Pina Bausch e Quem Matou Zuzu Angel nas páginas 54, 110 e 262, respectivamente.

pode acontecer entre o nascer e o morrer de um ser nessa terra, foram as temáticas principais da obra de Guimarães Rosa. O autor nasceu na pequena cidade de Cordisburgo, no estado de Minas Gerais, região essa em que se passa boa parte de seus contos e causos. Até por meio de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras[26] é possível captar parte da profundidade de significados que tem o sertão, o estado de Minas Gerais e a cidadezinha para a obra de Guimarães Rosa:

> Cordisburgo era pequenina terra sertaneja, trás montanhas, no meio de Minas Gerais. Só quase lugar, mas tão de repente bonito: lá se desencerra a Gruta do Maquiné, milmaravilha, a das Fadas; e o próprio campo, com vaqueiros cochos de sal ao gado bravo, entre gentis morros ou sob o demais de estrelas, falava-se antes: “os pastos da Vista Alegre". (Trecho de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras.)

Cordisburgo era, para Guimarães Rosa, o primeiro pedaço desse sertão tão emblemático e vasto, em extensão e significado, que seria explorado tão recorrentemente em sua obra. Com seus sítios arqueológicos e patrimônios naturais, como a Gruta do Maquiné e o Salão das Fadas, citados pelo autor em seu discurso, colaborou para a criação de uma espécie de mitologia dentro da obra de Guimarães Rosa, uma aura fantástica que recobre esse sertão, seus lugares e seus caminhos:

> Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a ciganinha, roxa, e a nhiíca e a escova, amarelinhas...Isto – no Saririnhém. Cigarras dão bando. Debaixo de um tamarindo sombroso...Eh, frio! Lá gêia até em costas de boi, até nos telhados das casas. Ou no Meãomeão – depois dali tem uma terra quase azul. Que não que o céu: esse é céu-azul vivoso, igual um ovo de macuco. Ventos de não deixar se formar orvalho... Um punhado quente de vento, passante entre duas palmas de palmeira... Lembro, deslembro. Ou – o senhor vai – no soposo: de guarda-chuva. Vê um córrego com má passagem, ou um rio em turvação. No Buriti-Mirim, Angical, Extrema-de-Santa-Maria... Senhor caça? Tem lá mais perdiz do que no Chapadão das Vertentes... Caçar anta no Cabeça-de-Negro ou no Buriti-Comprido – aquelas que comem um capim diferente e roem cascas de muitas outras árvores: a carne, de gostosa, diversêia. Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha do meu lado, a gente se querendo bem. [...] Na Serra do Cafundó – ouvir trovão de lá, e retrovão, o senhor tapa os ouvidos, pode ser até que chore, de medo mau em ilusão, como quando foi menino. O senhor vê vaca parindo no meio da tempestade... De em de, sempre, Urucúia acima, o Urucúia – tão as brabas vai... Tanta serra, esconde a lua. A serra ali corre torta. A serra faz ponta. Em um lugar, na encosta, brota do chão um vapor de enxofre, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá, por pavor. Semelha com as serras do Estrondo e do Roncador – donde dão retumbos, vez

[26]Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse. Acesso em: 20 de março de 2017.

> em quando. [...] O senhor vá lá, verá. Os lugares sempre estão aí em si para confirmar. (ROSA,2006, p. 26 -27)

Ronaldo Fraga também é natural do estado de Minas Gerais, da cidade de Belo Horizonte, e como pontuado no capítulo anterior, tem como temática principal de suas criações o Brasil, seus costumes e as partes da cultura brasileira que se encontram em estado de esquecimento até mesmo por nós, brasileiros. Talvez esse seja o ponto em que o estilista se liga a obra de João Guimarães Rosa, em especial *Grande Sertão: Veredas*, pois o autor dá beleza, voz e possibilidade de reflexão a uma parte da cultura brasileira que passa por um processo de esquecimento e até de certo preconceito, sendo esta a cultura do povo sertanejo e da jagunçagem. Para o estilista, essa afinidade com a obra de Guimarães Rosa está feita de tal maneira, que não é possível distinguir em que ponto começam as histórias de sua vida e em que ponto terminam as histórias lidas nos livros do autor:

> Cresci ouvindo estórias do Vale do Urucuia e região, onde cobras sorriam, tamanduás abraçavam, e cães adotavam filhotes de lobo. Hoje não sei exatamente, se tudo me foi contado pelo meu pai ou lido na obra de Guimarães Rosa. Não importa, como ele próprio disse, o Sertão é um só, e por não ter portas e janelas, ele está em todo lugar. (FRAGA, 2015, p. 192-193).

Nesse ambiente entre saber e não saber de onde vem as histórias da infância, o estilista já se encontra mergulhado na obra de Guimarães Rosa, mais especificamente em *Grande Sertão:* Veredas, que desde seu título deixa aberta a possibilidade de um não saber, pois o sertão é Grande, vasto, árido, e muitas são as possibilidades e os caminhos por onde se pode andar e nos quais se pode guardar ou perder memórias, as veredas desse sertão são incontáveis. Porque “Sertão é sozinho... Sertão é: dentro da gente.” (ROSA, 2006, p.309)

O livro tem início com um aparente tom de monólogo, e somente com atenção aos causos contados e as reflexões de Riobaldo fica possível perceber que se trata de um diálogo, em que o personagem narra fatos passados de sua vida para um outro alguém, este alguém sem ter o seu nome ou maiores informações citadas, revelando a possibilidade de esse alguém não existir, sendo resultado da mente de Riobaldo, o que faz deste diálogo um verdadeiro monólogo. No início da narrativa, é trabalhoso para

Riobaldo relatar suas histórias para esse outro indivíduo, seja por dificuldade de organizar os acontecimentos de sua vida, ou até mesmo por não conseguir entender e nomear tudo o que lhe aconteceu, fazendo com que a narrativa não siga um roteiro linear, sendo contada à medida em que os fatos vem a memória e sendo acrescida de vários pequenos causos nesse caminho. Num primeiro momento, a narrativa se parece apenas com uma série de relatos caóticos e sem conexão entre si, nos quais Riobaldo expõe suas próprias aflições e anseios.

> A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. (ROSA, 2006, p.99)

Os relatos a princípio não seguem a ordem cronológica da vida de Riobaldo, e acabam por seguir uma lógica, que, na fala da personagem, pôde ser percebida como uma sucessão ligada aos sentimentos experimentados em cada uma das experiências narradas, e não em suas datas de acontecimentos. Para Castro (2017)[27] "Memória se torna uma planície sem fim porque não tem começo nem altura nem fundamento. Nela nos afundamos. " Para Riobaldo, é mais simples buscar em sua memória e 'contar alinhavado' as coisas mais corriqueiras da vida, pois os momentos em que os sentimentos se tornam mais intensos acontecem de maneira desgovernada, como ele narra, sem conseguir ordenar com precisão onde estão essas memórias, tanto como é incerta orientação de quem se perde em uma planície 'sem começo, altura ou fundamento'.

A narrativa entra em um curso mais contínuo cronologicamente quando Riobaldo começa a falar de sua mãe e de sua adolescência, o que logo o coloca de frente com seu amigo Reinaldo pela primeira vez. Em virtude de uma doença, a mãe de Riobaldo faz uma promessa que o menino deveria cumprir quando ficasse bom. Promessa essa que

[27]Citação do texto *A presença constante do sagrado*. Disponível em: http://travessiapoetica.blogspot.com.br/2017/02/a-presenca-constante-do-sagrado.html. Acesso em: 27 de março de 2017.

o colocava a pedir esmolas até conseguir quantia suficiente para celebrar uma missa e também encher uma cabaça, a qual seria lacrada e depositada no rio São Francisco, para descer as águas até “esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa” (ROSA, 2006, p.101). Em sua missão de esmolar algum dinheiro, o menino Riobaldo se dirige ao porto, ou como explicado por ele, o que se chama porto, por falta de outro nome para batizar “uma beira de barranco, com uma venda, uma casa, um curral e um paiol de depósito ” (ROSA, 2006, p.101). É nesse barranco de rio que Riobaldo conhece o menino Reinaldo. Desse momento adiante, o mesmo passa a ser alguém fundamental para toda a história, pois Reinaldo entremeia dali para frente todos os causos contados por Riobaldo, tornando-se indispensável para a narrativa. Ele é um dos elementos que irá unir todas as histórias de Riobaldo em um conjunto cronologicamente mais coerente e afetivamente mais intenso. Os dois meninos fazem um passeio de canoa, partindo do rio De Janeiro até desaguar no rio São Francisco. Nesse passeio, Riobaldo fica fascinado e envolvido pelo menino Reinaldo, admirando sua coragem e força para lidar com os desafios à sua frente. Na barranca do rio, ambos são provocados por um menino mais velho, que vendo a aparente delicadeza de Reinaldo, começa a insinuar e gesticular de maneira ofensiva para os meninos, o que culmina em uma grande demonstração de que essa delicadeza está apenas na aparência, como é narrado por Riobaldo:

> Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: – “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele. Ah, tem lances, esses – se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha. Urutu dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela corredoura. O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na coxa do mulato, a ponta rasgando fundo. (ROSA, 2006,p.108)

Riobaldo experiencia uma profusão de sentimentos ali, por aquele menino, sente-se envergonhado por suas roupas e pela promessa de sua mãe, mas também se sente acolhido e apreciado pelo novo amigo, mas, principalmente, se sente encantado por sua delicadeza, fosse ela no jeito de tratar e em sua fala, ou em seus belos traços, que ele tanto guardara na memória. Diadorim é uma figura ambígua, oscilante entre delicadeza e fúria: a mesma figura que contempla as flores e pássaros às margens dos rios é quem ataca friamente o oponente. A delicadeza e a impetuosidade de Diadorim conjugam o

masculino e o feminino em um mesmo ser, e causam um misto de medo e deslumbre em Riobaldo, que sente forte atração pela inquietação que é Diadorim.

Após a morte de sua mãe, Riobaldo é enviado para viver com o padrinho Selorico Mendes, e nesse momento conhece os chefes de jagunçagem Joca Ramiro, Hermógenes e Ricardão. Nesse período também, seu padrinho o envia para a cidade de Curralinho para que fosse alfabetizado, o que posteriormente o aproxima de Zé Bebelo, fazendeiro da região para quem Riobaldo começa a lecionar, e do qual aceita o convite para ingressar em seu grupo de jagunços, formado na intenção de acabar com os demais jagunços da região. Riobaldo, então, se despede de seu posto de professor e entra para a jagunçagem, começando assim a sua grande travessia pelos sertões de Minas Gerais, Bahia e Goiás, até se tornar o chefe da jagunçagem, o Urutu Branco. O bando de Zé Bebelo se envolve em um confronto com um grupo rival, do jagunço Hermógenes, e também com soldados do governo, momento esse em que Riobaldo deserta do grupo e acaba por reencontrar o menino, o amigo Reinaldo, que até então ele nem seu nome sabia:

> Cheguei na sala, e dei com outros três homens. Disseram de si que tropeiros eram, e estavam assim vestidos e parecidos. [...] Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria. Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou como passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo. (ROSA, 2006, p.138)

Desde o primeiro encontro entre os dois, ainda jovenzinhos, é possível perceber que há certa inquietude, uma tensão formada, principalmente por parte de Riobaldo, que se envergonha um pouco daquele menino tão diferente, como Reinaldo denomina a si próprio. Há muito afeto envolvido, assim como também há prudência na forma de

demonstrar esse sentimento, em como entregar esse afeto ao outro, e também lidar com a percepção dos demais. Essa cautela de Reinaldo é o que o deixa acanhado ao abraço do amigo reencontrado, e também o motivo que o levou a desferir uma facada em quem os incomodou no passado, às margens do rio. Com esse reencontro, ambos passam a fazer parte do mesmo bando, o de Joca Ramiro, e com a proximidade a amizade se fortalece e Reinaldo revela: “Escuta: eu não me chamo *Reinaldo,* de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê ” (ROSA, 2006, p.155). Seu verdadeiro nome era Diadorim, mas ele pede que só seja chamado dessa forma quando estiverem os dois sozinhos.

Na trama, após o encontro de ambos na jagunçagem de Joca Ramiro, ocorre um conflito entre o bando e os jagunços de Zé Bebelo, do qual Riobaldo já havia feito parte no passado. Nesse combate, Zé Bebelo é capturado, julgado e exilado para o estado de Goiás, a mando de Joca Ramiro, ao não concordar com a pena capital pedida pelos demais chefes, podendo voltar apenas se alguém lhe enviar ordem disso. Nesse momento após o julgamento, o bando de Joca Ramiro acaba se fragmentando, o que leva Riobaldo e Diadorim a seguirem para o grupo chefiado por Titão Passos. Com isso, é chegado um tempo de paz no sertão, sem conflitos entre os jagunços. A temporada de paz no sertão, porém, é encerrada pela notícia de que Joca Ramiro havia sido traído por Hermógenes e Ricardão, sendo também assassinado pelo primeiro, o que faz com que Zé Bebelo volte de seu exílio para chefiar o bando e matar ‘os judas’, como ficam conhecidos os traidores do chefe morto. É também por esses tempos que Riobaldo se relaciona com a prostituta Nhorinhá, e em seguida conhece a moça Otacília, por quem se apaixona. A paixão por Otacília coloca a relação dos dois em uma situação ressentida por algum tempo, levando Diadorim a buscar retaliação com Riobaldo, ameaçando-o com um punhal:

> No que eu pensava? Em Otacília. Eu parava sempre naquela meia-incerteza, sem saber se ela sim-se. Ao que nós todos pensávamos as mesmas coisas; o que cada um sonhava, quem é que sabia? [...] Deitado quase encostado em mim, Diadorim formava um silêncio pesaroso. Daí, escutei um entredizer, percebi que ele ansiava raiva. De repente. – “Riobaldo, você está gostando dessa moça?” Aí era Diadorim, meio deitado meio levantado, o assopro do rosto dele me procurando. Deu para eu ver que ele estava branco de transtornado? A voz dele vinha pelos dentes. – “Não, Diadorim. Estou gostando não...” – eu disse, neguei que reneguei, minha alma obedecia.– “Você sabe do seu destino, Riobaldo?” Não

> respondi. Deu para eu ver o punhal na mão dele, meio ocultado. Não tive medo de morrer. Só não queria que os outros percebessem a má loucura de tudo aquilo. Tremi não. (ROSA, 2006, p. 195)

As reações de Diadorim não são acentuadas apenas em relação a afinidade de Riobaldo por Otacília. A morte de Joca Ramiro também lhe causa grande tormento, deixando-o determinado a vingança de seu chefe, recusando até mesmo um presente dado por Riobaldo: uma pedra de topázio que há muito possuía, e que simbolizaria a importância e a força da amizade entre os dois. Ao negar, diz que só a aceitaria depois de conseguir vingança pela morte:

> – "Tá que, mas eu quero que esse dia chegue! " – Diadorim dizia. – "Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados..." E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava. De tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe? [...] E eu tinha medo. Medo em alma. Não respondi. Não adiantava. Diadorim queria o fim. Para isso a gente estava indo. (ROSA, 2006, p.29-30)

Essa mesma pedra é dada posteriormente a um jagunço, com a ordem de ser enviada a moça Otacília, com a finalidade de firmar o compromisso de casamento entre ela e Riobaldo. Tal fato demonstra que, de certo modo, Otacília e Diadorim ocupam um mesmo espaço nos sentimentos de Riobaldo, e com a recusa de um, a pedra só poderia então ser encaminhada a outra.

Agora, os jagunços se reúnem para vingar a morte de Joca Ramiro. De um lado os homens chefiados por Hermógenes e Ricardão, traidores; do outro, os jagunços fieis a Joca Ramiro, chefiados por Zé Bebelo. A batalha se estende por tempo, os judas fugindo e sendo perseguidos pelos jagunços, até que em certo tempo ambos acabam se vendo em um mesmo lugar: atrás da mira dos soldados do governo que tentam livrar o sertão dos homens da jagunçagem. No confronto, o bando de Zé Bebelo deixa o bando de Hermógenes enfrentar os soldados sozinho, pois se esquiva na surdina e vai andar por outras bandas, com a finalidade de esperar a hora certa de atacar e vingar a morte de Joca Ramiro. Nessa andança, os jagunços chegam às chamadas veredas mortas, local morto e esquecido. "um tristonho brejão, tão fechado de môitas de plantas, tão apodrecido" (ROSA, p.401). É nas veredas mortas que Riobaldo decide levar a vingança a qualquer custo, e faz então um pacto com o diabo, para assim encontrar o bando de

Hermógenes. Do pacto, nem o próprio pode acreditar, fica em confusão se o que aconteceu foi real ou inventado. Entretanto, sendo real ou não, muda um tanto a natureza de Riobaldo, e o mantém obstinado à vingança.

> De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim. Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xú? E de um lugar – tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno – ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja. (ROSA, 2006, p.420)

Após seu (im)provável pacto com o diabo, Riobaldo passa a ser o chefe do bando, e atende agora pela alcunha de Urutu-Branco. Os jagunços seguem à caça dos judas sob seu comando. Em seu caminho procurando Hermógenes, o bando acaba encurralando o grupo do segundo traidor, Ricardão, que é morto a tiro por Riobaldo, Urutu-Branco, este alegando só ter desferido o tiro antes de qualquer outra atitude por ter percebido que Diadorim já se adiantava em terminar o serviço. “Sendo que - e, aí, foi minha idéia? – ah, não; mas vi que Diadorim, de ódio, ia pular nele, puxar faca. Só fiz fim: num tirte-guarte: atirei, só um tiro. ” (ROSA, 2006, p.558). Com mais algum tempo de andanças pelo sertão, o bando de Urutu-Branco finalmente se encontra com Hermógenes e seus jagunços, resultando em uma batalha sangrenta e cheia de mortes, entre elas, a de Diadorim:

> O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só... E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão e tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleiro. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Soluço que não pude, mar que eu queria um socôrro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja...Gole de consolo... Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dôr: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei. Eu estou depois das tempestades. (ROSA, 2006, p.594-595)

Nesse momento, o chefe Urutu-Branco volta a ser só o menino Riobaldo, que chora, se desconcerta e se questiona sobre a morte Diadorim:

> Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. [...] Eu dizendo que a mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo mundo sair. Eu fiquei. E a mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nú de tudo. E ela disse: –"A Deus dada. Pobrezinha..." E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa, A coice d'arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num entanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi o soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende água do rio Urucúia, como eu solucei meu desespero. [...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrindo as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – "Meu amor!..." (ROSA, 2006, p. 598-599)

Reinaldo era Diadorim, que na verdade era Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, "que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor..." (ROSA, 2006, p.604-605). Filha de Joca Ramiro, morta em batalha contra o mesmo homem que havia traído e assassinado seu pai, e nas palavras de Riobaldo: "aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba." (ROSA, 2006, p.600). Para Riobaldo, que narra suas histórias sempre compartilhadas com Diadorim e observa um mundo repleto de rastros dele, vê a morte dele também como a morte de sua história. Um encerramento de parte de sua vida.

Desde o título da coleção, Fraga evidencia esse sertão de Riobaldo, de Guimarães Rosa e também seu. À primeira vista, *A Cobra Ri* não é um título muito ilustrativo do que vem a ser a coleção, e tampouco deixa claro sua familiaridade com alguma obra, servindo mais como um estopim, visto que, quando nos deparamos com o título, acabamos por questionar sobre quem ou que é essa cobra, e o que isso significa. Porque ela sorri?

Juntamente com os questionamentos, esse aparente ‘mistério’ começa a ser desvendado, especialmente quando é reconhecida a relação entre a coleção e o livro *Grande Sertão: Veredas*, e mais ainda se o expectador tiver conhecimento da narrativa da obra, sendo esta a chave fundamental para a compreensão da coleção enquanto componente artístico.

Na trama, Riobaldo recebe a alcunha de Urutu-Branco quando passa a comandar o bando de jagunços, e Urutu é espécie de cobra. Cobra essa nomeada comumente por Urutu-cruzeiro[28], que ocorre nas regiões Centro-Oeste e Sul do Brasil, conhecida por ser uma das mais peçonhentas do território nacional, sendo dita pelo povo como a cobra que, quando não mata, aleija suas vítimas.

O Urutu-Branco é a cobra que ri, e ela é também Riobaldo. O Urutu vive nas matas, nos campos secos e também nos brejos e pequenos rios, como quem espreita e caça por todo o sertão, tal qual Riobaldo. O Urutu mora nas veredas, nos atalhos por entre os campos, nas várzeas e descampados, nas ramificações de rio por onde correm as águas, nos “córgo-vereda” (ROSA, p.401) do caminho, como se o sertão fosse um grande corpo irrigado por seus pequenos, contínuos e incontáveis vasos sanguíneos: veredas. O Urutu sorri por entre as veredas, entre os caminhos e por toda parte, pois é bicho do sertão, e o sertão está por todos os lados, não como um local físico que se pode achar, mas como um estado do ser, pois “o sertão é isso: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera (ROSA, p.286), “o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem” (ROSA, p. 381). O sertão está em todas as ramificações do ser; é o sorrir da cobra, que observa e está por todos os lados; no sentir, no lutar no viver e morrer diários, mas também no tão cotidiano, como vestir-se e tomar a refeição a fim de colocar as tropas na estrada (ROSA, p.146). E como o sertão chega para todos, na hora e da forma que bem entende, foi assim que chegou para Ronaldo Fraga: no vestir.

[28]Disponível em: http://www.todabiologia.com/zoologia/urutu_cruzeiro.html e https://pt.wikipedia.org/wiki/Urutu. Acesso em: 10 de abril de 2017.

3.2 – A cobra ri

A coleção *A Cobra Ri* conta com 34 trajes desfilados, e sua ambientação é toda pensada para alocar os expectadores ao sertão, com um enorme tapete simulando um grande rio viajando por entre o árido do sertão, além de trechos da obra sendo declamados enquanto o desfile acontece. Fraga retrata, ao longo da coleção, várias personalidades desse sertão: jagunços com suas cartucheiras atadas ao corpo, sertanejos com as vestes desgastadas e marcadas pelo barro e pelo pó, mulheres com seus vestidos em *Lese*[29] bordados, e fazendeiros em seus ternos bem aprumados. Entretanto, um traço que perpassa boa parte da coleção é o aspecto andrógino ressaltado nos modelos, com a padronização de maquiagem e cabelos e sobreposições de peças tidas como femininas e masculinas num mesmo modelo, o que não permite afirmar se estamos diante de modelos de ambos os sexos ou não. Tal fato se estende também para a coleção, tornando difícil dizer se é uma coleção masculina ou feminina, apostando nessa ausência de gênero para demonstrar o jogo de velamento e desvelamento presente na figura de Diadorim, entre ser homem ou mulher, representar o papel de Reinaldo ou de Diadorim.

Dentro de todo esse universo que é *Grande Sertão: Veredas*, Ronaldo Fraga parece ter escolhido retratar com carinho alguém a quem a vestimenta foi tão importante, para não dizer indispensável, ao longo de toda a narrativa, e esse alguém foi Diadorim, Maria Deodorina. Para que ela pudesse ser o menino e, posteriormente, o jagunço Reinaldo, era indispensável o uso da vestimenta masculina. Essas diferentes faces dentro de uma mesma pessoa só eram acessadas através do código, que é a vestimenta, e nesse caso, as icônicas vestes de jagunço, que por nenhuma outra poderiam ser substituídas, ainda mais no caso de se apresentar como o homem Reinaldo/Diadorim, “sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre.” (ROSA, p.175). É possível afirmar que, sem as vestimentas e todo o disfarce de Diadorim, a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* seria diferente, pois uma das partes principais de todo o romance seria perdida, sendo esta a relação entre os dois jagunços. Todo esse amor e confusão gerados em

[29]Tipo de tecido.

Riobaldo por conta de Diadorim ser um ‘homem’, diferente dos demais jagunços, possivelmente não aconteceria se não houvesse esse camuflar, essa ilusão criada por Diadorim por meio de suas vestimentas. Era em seu vestir, nas roupas com as quais se apresentava ao mundo, que Maria Deodorina passava a ser o menino e o jagunço Reinaldo. E mesmo tratando de uma simulação da figura masculina, Reinaldo não era uma farsa ou uma mentira, e sim uma face, outra representação de Maria Deodorina.

O estilista parece não poupar referências e homenagens a Diadorim em sua coleção, como é possível observar na maquiagem aplicada em cada um dos modelos, a qual parece dialogar perfeitamente com a personagem descrita em certos trechos. Diadorim, por ser tantas vezes retratado, sob o olhar de Riobaldo, como um jagunço silencioso e um pouco sisudo, “o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cujo toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (ROSA, 2006, p.428), ganhou nos modelos de Fraga uma oportunidade de falar, de ser anunciado. No desfilar altivo e calado dos modelos está Diadorim, o menino bem vestido, filho do grande chefe dos jagunços, quase um título de nobreza; na força e na beleza das sisudas faces dos modelos, está o rosto de Diadorim com “[...]a dura cabeça levantada, tão bonito e tão sério” (ROSA, 1994, p. 28); nas roupas desfiladas, está sua história, emaranhada com o próprio sertão, que é um só. Fraga faz de seu desfile mais que uma homenagem a *Grande Sertão: Veredas* e a Guimarães Rosa. Faz também um enaltecimento a Diadorim. Aos olhos de Riobaldo, essa dureza e severidade de Diadorim também lhe conferiam grande beleza, e assim como os modelos desfilados, precisava muito pouco ou nada falar, para ainda assim ser de uma beleza ímpar:

> Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delem que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto. (ROSA, 2006, p.29)

Figura 49 – Modelo 1

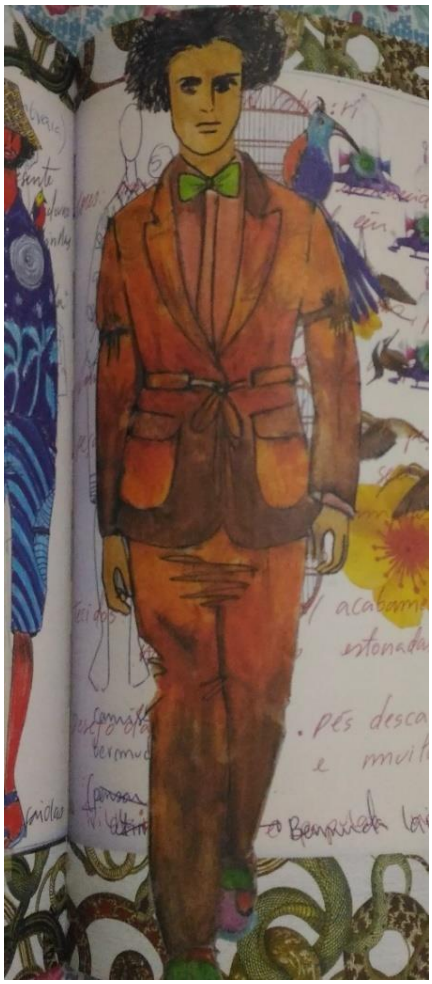
Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/17/. Acesso em: 13 de abril de 2017.

Figura 50 – Modelo 2

Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/10/. Acesso em: 13 de abril de 2017.

Diadorim era uma figura ambígua para Riobaldo, era alguém de força e sangue frio quando em confronto, mas também alguém de grande sensibilidade; era a beleza vista por Riobaldo no sertão (Figura 51), e em muito destoava dos demais jagunços, que são descritos em certas ocasiões como sujeitos um tanto castigados pela vida, como um “comparsa urucuiano dos olhos verdes, homem muito feioso” (ROSA,p.345), ou outro sujeito “quanto feioso, de dar pena, constado chato o formo do nariz, estragada a boca grande demais”.(ROSA,p.384).

Figura 51 – Croqui de
Ronaldo Fraga



Fonte: *Caderno de Roupas, Memórias e Croquis*, p.197.

Riobaldo via a beleza no homem que era Diadorim, como se, de alguma forma, fosse um homem acima dos outros, dotado de certa nobreza. Tal como via em seu pai Joca Ramiro, e como foi evidenciado por Fraga na composição criada (Figura 52):

> Espiei Diadorim, a dura cabeça levantada, tão bonito tão sério. E corri lembrança em Joca Ramiro: porte luzido, passo ligeiro, as botas russianas, a risada, os bigodes, o olhar bom e mandante, a testa muita, o topete de cabelos anelados, pretos, brilhando. Como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza. (ROSA,2006, p.38)

Diadorim era ele próprio que, mesmo aparentando seu pai, aos olhos de Riobaldo, tinha muitas particularidades, “comparado com um suave de ser, mas asseado e forte [...] as roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum (ROSA, p.104). Tal como o conjunto idealizado por Fraga, com visíveis cabelos anelados, tal como o pai, e em pesado tecido azul escuro; como as noites, nas veredas-mortas; sobrepondo a camisa de tons azuis mais claros, que tanto remetem ao céu quanto aos rios, salpicado de formas em amarelo ocre e pequenos animais marrons, que bem podem ser pacas, antas e as vacas que atravessam por toda parte; uma infinidade de listras pouco regulares na lapela que remetem às próprias veredas, todos seus caminhos e atalhos, como quem diz se tratar de um indivíduo que é dono de certa grandeza, mas ainda vem desse sertão. Os passarinhos pousados no ombro completam a representação do menino Diadorim: o menino Reinaldo, que pouco falava e muito apreciava os ares do sertão, seguro de si mesmo (ROSA, p.104). Filho do grande chefe dos jagunços, com apresentação briosa que chegava a envergonhar o menino Riobaldo, com a tamanha a diferença entre as vestes, os trejeitos e as feições de ambos.

Figura 52 – Traje Azul

Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/33/. Acesso em: 20 de abril de 2017.

Diadorim deixa de ser a criança diferente, Reinaldo, filho de Joca Ramiro, e passa a ser um homem adulto, jagunço, estando sempre pronto a agir, matar e morrer. Entretanto, conserva seu modo ‘diferente’ de ser, um olhar singular para o mundo:

> Os meninos do lavrador, montados num cavalo magro, traziam feixes de cana, para vender para a gente. Às vezes, vinham em dois cavalos magros, e eram cinco ou seis meninos, amontados, agarrados uns nos outros, uns mesmo não se sabia como podiam, de tão mindinhos. Esses meninozinhos, todos, queriam todo o tempo ver nossas armas, pediam que a gente desse tiros. Diadorim gostava deles, pegava um por cada mão, até carregava os menorzinhos, levava para mostrar a eles os pássaros das ilhas do rio. (ROSA, 2006, p.293)

Em meio à lida dos dias, é ele ainda quem ensinava Riobaldo a apreciar as belezas sem ser dono do mundo (ROSA, p. 26), pois tinha uma relação sensível com sertão, e carregava isso consigo. “Ele, o menino era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom, sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente” (ROSA, p. 104). Desde seu primeiro encontro com Riobaldo, às margens do rio De Janeiro, Diadorim lhe atenta ao belo, aos pássaros que por ali voam, as flores que rodeiam as margens:

> Saiba o senhor, o De-Janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses — em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. — “As flores...” — ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, [...] Um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. (ROSA, 2006, p.104)

Nos encantos do sertão, tão caros a Diadorim, Riobaldo passa a vê-lo, seja por meio das miudezas da natureza, que são como rastros deixados por ele para sempre em Riobaldo (ROSA, 2006, p. 29), ou por meio da própria representação de Diadorim, que no olhar de Riobaldo se transformava também em planta, bicho, sertão... com seus olhos, “botados verdes, de folhudas pestanas”, (ROSA, 2006, p. 104) e sua voz, “feito sussurro, nessas veredas” (ROSA, 2006, p.465).

Na vestimenta idealizada por Ronaldo Fraga (figura 53) é possível contemplar agora um Diadorim jagunço, imerso no sertão de adversidades; de poeira, lama e travessias. A camisa, que começa em uma leve gradação de marrom, como que empoeirado, vai se tonalizando e acaba se tornando um marrom lamacento na altura da cintura, denotando o grau de imersão de Diadorim em sua vida de jagunço e também sua coragem, que faz com que ele atravesse os obstáculos sem medo de se afundar nos rios, nas veredas, no desconhecido do sertão. A bolsa sob o braço, estampada com figuras, formas e cores desse sertão, pode evidenciar mais suas particularidades, que não se perderam em sua vida de jagunço. Muito pelo contrário, estavam com ele em toda parte, fosse em sua lida carinhosa com os meninos do lavrador, em seu apreço pela limpeza e a boa aparência (ROSA, 2006, p. 35), ou ainda nos presentes que dava a Riobaldo, todos muito característicos de sua natureza:

> O Reinaldo mesmo, no mais tempo, comprou de alguém uma outra navalha e pincel, me deu, naquela dita capanga. Às vezes, eu tinha vergonha de que me vissem com peça bordada e historienta; mas guardei aquilo com muita estima. E o Reinaldo, doutras viagens, me deu outros presentes: camisa de riscado fino, lenço e par de meia, essas coisas todas. Seja, o senhor vê: até hoje sou homem tratado. Pessoa limpa, pensa limpo. Eu acho. (ROSA, 2006, p.145).

O passarinho, que agora repousa solitário em seu ombro, pode alertar sobre o que cerca Diadorim nessa vida de homem adulto, se contrapondo à infinidade de serpentes – entre elas, certamente há lugar para o Urutu – que se enrolam e desenrolam no estampado das calças, demonstrando que Diadorim ainda é o mesmo: um silencioso observador do sertão, mas que agora os animais e as preocupações que o cercam são infinitamente maiores e mais peçonhentas do que as da infância passada.

Figura 53 – Traje Marrom

Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/14/. Acesso em: 20 de abril de 2017.

No último dos trajes de Fraga (figura 54) escolhidos por remeterem a Diadorim, está sem dúvida o mais emblemático entre eles, pois é o que nos brinda com a forma derradeira de Diadorim, nem mais o menino Reinaldo, filho de Joca Ramiro ou o jagunço Diadorim, mas sim Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins.

Diadorim, desde sua juventude, no porto do De Janeiro, já havia dito a Riobaldo que carecia de ser diferente, muito diferente, e que seu pai lhe dizia assim. Desde antes, e até o momento de sua morte, sua parcela feminina era abafada por uma armadura masculina e viril de jagunço. Entretanto, nem mesmo toda essa simulação do masculino foi capaz de apagar por completo sua natureza feminina, pois tudo seduz em Diadorim;

suas manias, seu cheiro, sua personalidade, despertando em Riobaldo esse amor desassossegado, subversivo e incompreensível, que o fazia pensar amar alguém igual a ele próprio, e não uma mulher.

Com a morte de Diadorim, é descoberto então se tratar de uma mulher, “moça perfeita”, como exclama Riobaldo. Este, mesmo antes de saber se tratar de Maria Deodorina, já via em Diadorim beleza que, de alguma forma, remetia a esse feminino:

> Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais realce de alguma coisa que o entender da gente em si não alcança (ROSA, 2006, p.495).

Durante a preparação do corpo de Diadorim, é necessário que a mulher encarregada de tal tarefa pegue de sua própria trouxa de roupa algo que possa ser vestido na moça que acabara de ser descoberta, pois por algum motivo não deveriam enterrá-la daquela maneira: como um jagunço, homem, a forma que havia vivido até o presente momento. “A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de Ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa senhora”. (ROSA, p.599-600).

Todo esse sentimento de surpresa, de dor e também de liberação de um amor há tanto tempo sufocado, culmina na indumentária em si. É nesse momento em que Diadorim é retratada como mulher, como a moça que poderia ter existido, a amada na vida de Riobaldo, que é quem narra a história e os olhos através dos quais somos apresentados a Diadorim. Ela se guardava de ser Maria Deodorina por trás da máscara de Diadorim, que, por sua vez, também se escondia sob o nome de Reinaldo, deixando assim, uma incógnita sobre sua verdadeira identidade: no fim disso tudo, qual dos três era a pessoa real? E por que não poderiam ser os três verdadeiros e formadores da pessoa Diadorim, seja homem ou mulher?

O vestido remete à toda a feminilidade acobertada de Diadorim, que só foi liberta em sua morte. Com cintura bem marcada, saia pregueada e mangas soltas, demonstra

também certo conforto da parte de Diadorim em ser quem é. O vestido é todo estampado em cores terrosas, e recoberto de linhas que se cruzam e se embaraçam, como a história da personagem, em que não se sabe onde começa uma de suas porções e onde termina outra.

Já nos ombros e peito, a vestimenta carrega o peso da jagunçagem na vida de Diadorim, com um pelego depositado sob o ombro direito e com a estampa de um pequeno coldre de armas atado ao peito. Fica claro que sua essência está ali: mesmo jazendo morta, destituída de suas vestes de Reinaldo/ Diadorim e vestida com roupas femininas que nem mesmo lhe pertenciam, ainda é a mesma pessoa. Ainda é jagunço e ainda é possível que as três diferentes versões de si mesma habitem um mesmo corpo.

Figura 54 – Traje Feminino

Fonte: http://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/colecao/20/. Acesso em: 20 de abril de 2017.

Partindo dessa breve fala, é possível compreender, então, que o processo de transposição de uma linguagem a outra, nesse caso da literatura à moda, não atua meramente como uma ilustração do escrito, ou ainda de forma a simplificar o escrito, meramente tornando-o mais atrativo aos leitores e resultando numa ‘versão’ de compreensão mais simples e mais rasa ao espectador. A transposição realizada na obra de Ronaldo Fraga, seja partindo de obras literárias, biografias ou de suas próprias reflexões a respeito do mundo e suas vivências, serve como um complemento, um novo texto que vem para estabelecer diálogo com a obra original. Quando esse diálogo acontece, o texto literário e a coleção de moda tem seus sentidos ampliados, deixando de lado a dualidade de que as coisas devem ser boas ou más, melhores ou piores.

A relação entre moda e literatura acontece aqui com naturalidade e reverência. Uma transposição que capta de maneira sensível o cerne das obras literárias e os expressa por meio dos artifícios próprios da moda e das linguagens imagéticas, despertando novos pontos de vista a respeito dos temas envolvidos. É resultado direto da expressão artística contemporânea, em que diferentes linguagens se mesclam, se relacionam e se re-significam, a fim de questionar seus limites e suas próprias definições. Afinal, em meio a tantas referências e associações, qual é então o lugar da literatura, da moda e da própria arte? Aparentemente é em toda parte, desde os clássicos da literatura na tela do cinema, passando pelas peças de vestimenta expostas no museu, até à poesia grafitada no muro, e Guimarães Rosa estampado na (segunda) pele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das considerações feitas na presente pesquisa, pudemos observar um panorama que nos ajuda a compreender algumas das características compositoras de um dos questionamentos mais frequentes em relação à moda: ela é ou pode ser arte?

Apesar de tratar de um dos seguimentos da indústria que mais movimenta capital, quando o assunto é moda, existe uma importância muito pequena e uma frivolidade incisiva atribuída ao tema. No entanto, como abordado ao longo desta dissertação, foi possível perceber que, hoje, a moda não tem, ou talvez nunca teve, o caráter único de vestir. O vestuário é uma extensão do corpo, como expansão do próprio ser. Sendo assim, a partir dessa capacidade de expressar e tendo em vista a definição de arte utilizada para nortear essa reflexão, pudemos então perceber que moda pode ocupar uma posição de arte.

Esteve presente, no decorrer do texto, toda a complexidade de lidar com a definição do termo arte, já que o mesmo passou por várias transformações, tal qual a sociedade e a moda em si. Na visão dos teóricos citados, porém, foi apontada para aquela que é a constante em maior parte das definições: a capacidade de expressão, de causar inquietação. Entretanto, essa expressão carrega aqui não só o puro e simples comunicar, mas gerar diálogos e reflexões partindo da criação artística. Dentro da reflexão da expressão, podemos então afirmar que a arte é um dos vieses que o homem busca a fim de externar seus sentimentos, emoções e individualidade. Sendo assim, não podemos ignorar a verdade de que nós não escolhemos nossas peças de roupa a esmo, mas sim gastamos tempo buscando algo que nos represente em termos de personalidade ou estado de espírito. Ou seja, como pessoa. Desta forma, se estabelece mais uma vez a conexão entre os terrenos da arte e da moda, pois também podemos tomar por arte aquilo que pretende externar a essência do que se dispõe a representar, o que, no caso da roupa, é a essência do sujeito que a veste.

É importante ressaltar que foi estabelecida uma ligação entre dois universos distintos, com linguagens e significados próprios. No entanto, mesmo estabelecendo pontos de convergência e intersecções entre as linguagens, não nos cabe afirmar que moda é arte. Mas podemos entender que, partindo da intencionalidade daquele que a

executa, ela pode ter essa posição. A relação entre arte e moda de fato acontece partindo da intencionalidade, seja esta vinda do estilista responsável pela criação, que visualiza toda a coleção e a configura para que esta represente algo – ou não –, seja quando é posta sobre o corpo de um indivíduo. Ao utilizar a palavra corpo, me aproveito das múltiplas significações dadas a ele ao longo da pesquisa e da história: carne, ser e artista. Nos dois casos, estilistas criadores e seres que fazem suas escolhas com a moda têm o poder de intervir e escolher se a moda, enquanto vestuário, irá ou não para além do limite do vestir.

Também é possível concluir que, na contemporaneidade, alguns estilistas ocupam seus desfiles com performances, shows, ou até tornam o seu desfile um espetáculo, já que, nesse cenário, é possível se apropriar das características artísticas para alcançar o resultado pretendido. É perceptível também que, desde as vanguardas até a atualidade, a arte se dá ao direito de se apropriar das coisas do mundo e do cotidiano para abrir diálogos. Dentro disso, entendemos que a moda está presente entre as possibilidades das artes, assim como é possível compreender que a moda se vale de todos os aspectos do ser, entre eles o ser artista, criador, para agregar valor a suas peças.

A moda atinge uma certa liberdade como símbolo expressivo e, sendo assim, aproxima-se da arte. Experimentos estéticos e trocas entre as duas linguagens fazem parte da história da arte, assim como os paralelos entre moda e arte acontecem desde o início do século XX, como visto nos capítulos anteriores.

Nesse contexto, vimos a coleção de Ronaldo Fraga *A Cobra Ri*, inserida como uma grande referência ao tema abordado, no caso a relação entre moda e arte. O estilista se utilizou da obra *Grande Sertão: Veredas,* de João Guimarães Rosa, a fim de demonstrar seus próprios ideais e sua história, a qual é atravessada de grande proximidade com a obra do autor, talvez também para incitar o debate acerca da importância da vestimenta na narrativa, e das possibilidades de diálogos entre uma obra literária e o desenho e confecção de uma coleção de moda. É nítido que a tradução de Fraga não substitui a obra original, mas cria, a partir desta, uma nova obra carregada de significado, sentido e singularidade, capaz de transportar para o Sertão descrito por Guimarães Rosa, os espectadores do desfile de Fraga. Dentro do universo retratado em *Grande Sertão: Veredas*, Ronaldo Fraga parece ter escolhido representar a importância

da vestimenta na capacidade de simular e fantasiar a natureza do homem, pois até a personagem Diadorim, do romance de Guimarães Rosa, ratifica essa questão, se valendo de todos os artifícios do vestir para ser o jagunço Diadorim, e não a moça Maria Deodorina.

Conseguimos ver, a partir do paralelo estabelecido com a coleção de Fraga, que no seu apelo enquanto vestimenta, a arte consegue um grau maior de estreitamento e reciprocidade com o espectador. Com o espetáculo criado pelo estilista, mesmo aqueles que ainda não tivessem contato com a obra de Guimarães Rosa foram transportados para dentro desta, possibilitando uma ligação afetiva e sensorial por meio das vestes e do cenário que remontava ao sertão.

Decifrar a possibilidade de a moda ser arte é ainda muito complexa, mas é visível que as áreas conversam, tendo semelhança até mesmo em suas (in)definições, o que torna complexo definir o que é arte e o que é moda, ainda mais onde começa e termina cada uma delas. O vestuário pode ser interpretado como um suporte do qual arte e moda se valem constantemente para se comunicar, pois algo que não se pode negar é que, em vários momentos, a moda é o suporte utilizado também pelos artistas, como os pintores, que se valem de seus instrumentos e de sua linguagem para fazer arte.

A relação entre o estilista e o artista não se dá a partir do momento em que aquele se apropria de uma obra, ou como citado, traduz uma obra literária para peças de roupas que carregam em si o sentido e o significado da obra original, mas sim quando o estilista se propõe a fazer arte, criar debate, desconforto, estranhamento em seu público. A arte mora na expressão do artista e em sua capacidade de gerar desdobramentos. É nesse mesmo aspecto que a moda deve ser tomada como relacionada à arte, e o estilista pode ser compreendido como um artista.

Assim, é possível afirmar que a moda pode ser arte, perdendo as características tiranas e engessadas anteriormente atribuídas a ela, tais como a de ser apenas interessada no mercado e em suas projeções econômicas, ou até mesmo a de exercer um grande autoritarismo sobre a sociedade. As acusações perdem seu significado quando surge, em meio às várias coleções, uma que tem por propósito causar alvoroço e representar, em uma sobreposição de tecidos e linhas, o sentimento e a emoção de um indivíduo, ou o diálogo com uma obra proveniente de outra linguagem. O estilista pode

ou não se declarar um artista, pode ter a intenção de que suas criações sejam contempladas como tal, mas no fim, o próprio burburinho causado pela questão ‘moda é ou não é arte?’ já coloca a moda um passo adiante em direção à sua compreensão como arte: gera debates, coleções, exposições, atritos... Gera arte.

REFERÊNCIAS

ABBGNANO, Nicola*. Dicionário de filosofia*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes,2007.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível, uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Seleção e organização). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. P.17-62.

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios.* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: Argos, 2009.

ANAWALT, Patrícia. *A história mundial da roupa*. Tradução de Antony Sean Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

ANOS 80. Disponível em: http://niteostyle.tumblr.com/post/20125852847/cindy-crawford. Acesso em: 18 de junho de 2016.

ANOS 90. Disponível em http://dothehotpants.com/2012/05/22/garbage/. Acesso em: 18 de junho de 2016.

ANÚNCIO DE GANHO DE PESO. Disponível em: http://solcanafitness.com/the-enlightened-. Acesso em: 3 de junho de 2016.

APFEL, Iris. Disponível em: http://lyzbeltrame.tumblr.com/. Acesso em: 12 de fevereiro de 2017.

ARAUJO, Denise Castilhos; LEORATTO, Daniele. *Alterações da Silhueta Feminina: A influência da moda.* Revista Brasileira de Ciência do Esporte. Volume 35, número 3, 2011. Disponível em: http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/1286. Acesso em: 4 de fevereiro de 2017.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2013.

AVELAR, Suzana. *Moda, Globalização e Novas Tecnologias*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2011.

BASTIAN, Winnie. *Subvertendo a Tradição: Moda e Arte na Produção de Alexander McQueen*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. Artigo**.** Florianópolis: Anpap, 2008. p. 808 - 820.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Mauro Laranjeira. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Escritos Sobre Arte*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário,1998.

BELL, Clive*. Arte*. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições, Texto & Grafia, 2005.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Tradução de José Lino Grünnewald. Porto Alegre: L&PM edições,2013.

CALFA, Maria Ignez de Souza. Corpo. In: CASTRO, Manuel Antônio de *et al* (Orgs.). *Convite ao pensar.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. p.47-48.

CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

COLI, Jorge. *O que é arte*. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Disponível em: http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br.

_____, *A presença constante do sagrado*. Disponível em: http://travessiapoetica.blogspot.com.br/2017/02/a-presenca-constante-do-sagrado.html. Acesso em: 27 de março de 2017.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Uma breve história do corpo. *Corpo, alteridade e sintoma*: diversidade e compreensão. São Paulo: Vetor, 2011. P,15-34.

CHRISTIN, Anne-Marie. A Imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (Seleção e organização). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. P.63-106.

CLÜVER, Claus. Da transposição semiótica.In: ARBEX, Márcia (Seleção e organização). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. P.107-166.

DA VINCI, Leonardo. *Homem Vitruviano***.** Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_vitruviano. Acesso em: 28 de maio de 2016.

DEMACHY, Robert. Struggle. Disponível em: http://pt.encydia.com/es/Pictorialismo. Acesso em: 28 de maio de 2016.

DRUMMOND, Carlos. *A paixão medida.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DURANDO, Furio. *A Grécia antiga*. São Paulo: Folio, 2005.

ECO, Humberto. *História da Beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *História da Feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARTHING, Stephen. *Tudo Sobre Arte*. Tradução de Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FERRAZ, Antônio Máximo. Arte. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al (Orgs.). *Convite ao pensar.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. P. 25-26.

FOGG, Marnie. *Tudo sobre moda.* Tradução de Fernanda Abreu, Ivo Korytowski e Débora Chaves. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

FOGG, Marnie. *Quando a moda é genial* – 80 obras-primas em detalhes. Tradução de Márcia Longarço. São Paulo: Gustavo Gilli, 2014

FOGUEL, Gilvan. Notas sobre o corpo. In:*Arte: Corpo, mundo e terra*. Org. Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.35-57.

FRAGA, Ronaldo. *Caderno de roupas, memórias e croquis*. Belo Horizonte: Cobogó, 2015.

GODART, Frédéric. *Sociologia da moda*. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac, 2010.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética, vol. I.*Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,2001.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOLZMEISTER, Silvana*. O estranho na moda.* São Paulo: Estação das Letras e Cores,2014.

HORNBY, Lesley. Disponível em: http://www.luispellegrini.com.br/corpo-de-mulher-o-ideal-da-beleza-feminina-nos-ultimos-100-anos/06-twiggy/. Acesso em: 28 de junho de 2016.

JAKOBSON, Roman*. Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

JIMENEZ, Rita de Cássia. *Arthur Bispo do Rosário no panorama da arte contemporânea.* Dissertação. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

KOONS, Jeff. *Made In Heaven.* Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/308285536975518523/. Acesso em: 30 de junho de 2016.

LAVER, James. *A roupa e a moda: Uma história concisa*. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização brasileira,2006.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. 2ª ed. ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 248.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*: A moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

MAGALHÃES, Fábio. *Onde moram os devaneios?* Disponível em: http://fabiomagalhaes.com.br/portifolio/retratos-intimos. Acesso em: 22 de junho de 2016.

_____. *Sem título (série retratos íntimos)*. Disponível em: http://fabiomagalhaes.com.br/portifolio/retratos-intimos. Acesso em: 22 de junho de 2016.

MAGRITTE, René. *Isto não é um cachimbo*. Disponível em: https://alistadelucas.files.wordpress.com/2013/08/081013_1915_istonoumc1.jpg. Acesso em: 11 de agosto de 2016.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINEZ, Fabiana Jordão. *De menina a modelo, entre modelo e menina: gênero, imagens e experiência*. Disponível em:http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000440673. Acesso em 3 de maio de 2016.

MARTINS, Carini. *Arte e moda: Expressão da arte através da roupa*. Trabalho de conclusão de curso. Universidade do Extremo Sul Catarinense. Criciúma, 2010.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MONROE, Marilyn. Disponível em: https://br.pinterest.com/msangieh/pretty-women/. Acesso em: 3 de junho de2016.

NOYAMA, Samon. Arte. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al (Orgs.). *Convite ao pensar.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. P. 121-122.

PEDROSA, Adriano; CARTA, Patrícia; TOLEDO, Tomás. SANT'ANNA, Patrícia. In*: Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia*. (catálogo de exposição realizada no Museu MASP). São Paulo. De 23 de setembro de 2015 a 14 de fevereiro de 2016.

PEREIRA, Aldo. Editor. *Vincent Van Gogh*, Os impressionistas. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1991. (Os impressionistas).

PESSOA, Fernando. *Obra Poética.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar*,* 2005*.*

RAY, Man. *Le Violon d'Ingres*. Disponível em: http://www.artribune.com/. Acesso em: 22 de fevereiro de 2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,2006.

_____, *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse. Acesso em: 20 de março de 2017.

SAINT-LAURENT, Yves*. Vestido Mondrian*. Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/479000110338225341. Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

_____. *Coleção inspirada em Roy Lichtenstein e Andy Warhol*. Disponível em: http://www.askthemonsters.com/pop-art-and-fashion-painting-on-clothes/. Acesso em: 11 de dezembro de 2016.

SALOMÃO, Wally. *Qual é o Parangolé? E outros escritos*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

SEXTON, Anne. *The Starry Night*. In: Germina, Revista de Literatura e Arte. Disponível para visualização em: http://www.germinaliteratura.com.br/anne_sexton.htm/. Tradução de Priscila Manhães. São Paulo. Dezembro de 2016. Acesso em: 04 de abril de 2017.

STEVENSON, NJ. *Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SVENDSEN, Lars. *Moda, uma filosofia.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar,2010.

TOLSTOI, Liev. *¿Qué es el Art?.*Espanha, Pamplona: S.A. Ediciones Universidad de Navarra, 2007.

THAYAHT, *Desenho da Tuta*. Disponível em: https://spaziozonemoda.wordpress.com. Acesso em: 14 de agosto de 2016.

_____. *Tuta confeccionada*. Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/459226493228646247/. Acesso em: 15 de agosto de 2016.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A Letra como Imagem, A Imagem da Letra. In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (Orgs). *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 46-63.

VOGUE BRASIL. Disponível em: http://revista.vogue.globo.com/moda/news/salvatore-ferragamo-desfilara-colecao-resort-no-louvre/. Acesso em: 5 de março de 2017.

_____. Disponível em: http://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2016/06/osklen-no-museu-do-amanha-os-melhores-cliques-do-desfile-de-verao-2017-da-grife.html. Acesso em: 5 de março de 2017.

VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. Tradução de Líbero Rangel de Tarso. São Paulo: Martin Claret, 2002.

VYGOTSKY, Lev. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes,1998.

WARHOL, Andy. *Vestido de papel*. Disponível em: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/79778. Acesso em: 30 de maio de 2016.

WESTON, Edward. *Nude*. Disponível em: http://edward-weston.com/edward-weston/. Acesso em: 28 de maio de 2016.

XIMENES, Maria Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.