

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte banca examinadora:

São Paulo, de de 2006.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FLAVIO ROBERTO LOTUFO

FLÁVIO DE CARVALHO E A EXPERIÊNCIA nº 3

**Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes Visuais da
Faculdade Santa Marcelina, como
requisito parcial para a obtenção do
Grau de Mestre em Artes Visuais.**

COORDENADORA: Prof^ª. Dr^a. MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

ORIENTADORA: Prof^ª. Dr^a. MIRTES MARINS DE OLIVEIRA.

**SÃO PAULO
2006**

Para meus sobrinhos Gabriela, Beatriz e Giovanni, para que os inspire e estimulem em seus caminhos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço minha mãe, LINDENEL DE CAMARGO LOTUFFO, pela paciência e estímulo durante o decorrer desta pesquisa e que, juntamente com minha irmã DESIRÉE LOTUFFO OLIVEIRA, colaboraram nas revisões dos textos.

Obrigado ao Prof. Dr. ERMELINDO NARDIN pela entrevista esclarecedora sobre o homem Flávio de Carvalho, com quem teve o privilégio de conviver. Sem a prestimosa colaboração dos Prof. CARLOS HUMBERTO CORREIA, Dr. SERGIO BRUNETTO e DENISE GAVA, que gentilmente fotografaram as pranchas em poder da Unicamp e a blusa dourada, respectivamente, este trabalho não poderia ter sido feito, a eles meus sinceros agradecimentos.

Agradeço ao sr. MÁRCIO LUIZ GASPAROTTO, que prontamente fez a versão em língua inglesa do resumo deste trabalho.

Obrigado às professoras Dr^a SHIRLEY PAES LEME e Dr^a KATHIA CASTILHO pelo interesse e ajuda nas indicações bibliográficas, que muito contribuíram ao longo desta jornada.

Um especial carinho a querida amiga BETH, incansável profissional, secretariando não só nosso curso como também nossos trabalhos.

Aos diretores, professores e todos os colegas, da Faculdade Santa Marcelina, um grupo que deixará saudades, meus agradecimentos por nossos estimulantes e esclarecedores encontros.

À minha orientadora Prof^a Dr^a MIRTÊS MARINS, com quem pude contar para desfazer nós e encontrar caminhos que me possibilitaram levar esta pesquisa a bom termo, deixo todo meu apreço e carinho.

Meus agradecimentos especiais a PAULO MAURO MAYER DE AQUINO, que generosamente pôs todo seu acervo sobre Flávio de Carvalho à minha inteira disposição.

Por fim, deixo minhas homenagens a memória da Sra. HELOISA CARVALHO CRISSIUMA, que muitos estímulos deu-me quando de minhas primeiras buscas sobre o artista aqui em foco.

SUMÁRIO

RESUMO.....	pg. 06.
ABSTRACT.....	pg. 07.
INTRODUÇÃO.....	pg. 08.
Objetivo.....	pg. 11.
1º CAPÍTULO.	
TRAJETÓRIA PARA A CRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA nº 3.....	pg. 13.
A Experiência nº 2.....	pg. 13.
A Experiência nº 3.....	pg. 30.
2º CAPÍTULO.	
A MODA E O NOVO HOMEM.....	pg. 39.
A Pesquisa dos Textos.....	pg. 55.
O homem em farrapos.....	pg. 55.
O rei em farrapos.....	pg. 58.
O decote masculino. Os homens mostram as pernas.....	pg. 64.
As formas fundamentais da mulher.....	pg. 73.
A mulher curvilínea. Crinolinas.....	pg. 75.
A origem popular da casaca.....	pg. 91.
A origem popular da calça.....	pg. 102.
As idades púberes da história.....	pg. 106.
Chapéus cônicos e cartola.....	pg. 110.
O coturno mágico.....	pg. 117.
3º CAPÍTULO –	
ANÁLISE DAS PEÇAS DO TRAJE DE VERÃO.....	pg. 123.
Blusa 01 - Amarela.....	pg. 126.
Blusa 02 – Preta.....	pg. 131.
Cópia da Saia.....	pg. 134.
CONCLUSÃO.....	pg. 140.
BIBLIOGRAFIA.....	pg. 145.
LISTA DE ILUSTRAÇÃO.....	pg. 150.
ANEXOS.....	pg. 154.

RESUMO

Este trabalho é de caráter historiográfico e pesquisou o processo criativo do engenheiro-arquiteto e artista plástico Flávio de Carvalho até a realização da performance por ele intitulada **Experiência Nº 3**, quando propôs um novo traje para o homem que vivia em países tropicais.

O evento foi realizado em 18 de outubro de 1956, nas ruas da cidade de São Paulo, e sua vestimenta constava de blusa, saia, meias de rede, sandálias e um chapéu. Antecipando o acontecimento, Flávio de Carvalho escreveu trinta e nove artigos que versavam sobre as transformações sofridas pelas indumentárias femininas e masculinas através da história, cujo conjunto tem como título *A Moda e o Novo Homem*. O artista ilustrou esses ensaios em uma série de 105 pranchas, contendo inúmeras figuras tomadas de vários objetos de arte.

Aqui estarão sendo analisadas as teorias propostas nos textos, suas ilustrações e as peças sobreviventes que fizeram parte dessa experimentação, com a finalidade de levantar as motivações do artista em propor uma nova vestimenta masculina.

ABSTRACT

The present work presents historiographic aspects and was aimed at researching the creative processes developed by Mr. Flávio de Carvalho, engineer-architect and plastic artist, until the realization of the performance entitled **Experiência nº 3**, through which he proposed new vestments to be worn by men inhabiting tropical countries.

The event was held on October 18, 1956, in the streets of the city of São Paulo, and his vestments comprised of blouse, skirt, netted socks, sandals and a hat. Prior to the event, Flávio de Carvalho had written thirty-nine articles addressing the transformations to which the feminine and masculine art of dressing were submitted throughout history, entitling the overall idea as *Fashion and New Man*. The artist illustrated the works by using a series of 105 boards showing various pictures taken of many different art objects.

All theories proposed in the texts, as well as respective illustrations and remaining pieces that were part of the referred experiment, will be analyzed with the aim of investigating the motivations which led the artist to propose a new masculine vestment.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, canaliza-se como de natureza historiográfica e tem como escopo o estudo da performance denominada **Experiência nº 3**, realizada pelo artista e engenheiro-arquiteto Flávio de Carvalho (1899 - 1977), em 18 de outubro de 1956, na cidade de São Paulo. Nessa data, o artista vestindo uma blusa de mangas curtas, saia acima dos joelhos, meias arrastão, sandálias de couro e chapéu de náilon, desfilou pelas ruas centrais da capital paulistana, propondo uma nova concepção de traje para os homens tropicais.

Com o intuito de compreender as razões do artista ao criar o *Traje de Verão* e, assim vestido, protagonizar o polêmico passeio pelas ruas paulistanas, esta pesquisa firma-se em três pontos de interesse, a saber:

No primeiro capítulo, o objetivo é contextualizar a **Experiência Nº 3** com o restante da obra de Flávio de Carvalho, notadamente suas características de autor de textos para jornais, livros e teatro e suas ilustrações, além de suas incursões pela pintura, cenografia e criação de figurinos. Neste primeiro momento, buscou-se, no seu fazer artístico, referências que já apontavam seu processo criativo em direção à performance realizada em 1956. Para tanto, foram utilizados textos de críticos de arte, dissertações de pesquisadores e biografias¹, para apoio dessa pesquisa. Encerrando o capítulo, tem-se uma breve panorâmica do contexto social e da moda masculina, na cidade de São Paulo, segunda metade da década de cinquenta do século vinte, e assim compreender a polêmica causada pela proposta feita por Flávio de Carvalho aos homens brasileiros.

No decorrer do segundo capítulo, o foco da pesquisa direcionou-se para os artigos, de autoria de Flávio de Carvalho, publicados no jornal Diário de São Paulo entre os dias 04 de março e 21 de outubro de 1956, que anteciparam a

¹ Os críticos escolhidos foram Walter Zanini, Tadeu Chiarelli, Ligia Canongia e Denise Mattar. As dissertações estudadas foram as de Luiz Carlos Daher, Rui Moreira Leite e Valeska Freitas. As biografias pesquisadas foram as de Sangirardi Jr. e J. Toledo.

Experiência nº 3. Nesta série de ensaios, o autor elabora teorias sobre as transformações sofridas pela indumentária, através da história. Na leitura dos textos, também buscou-se pontos indiciais, ali inseridos, que esboçassem o processo criativo do artista, até o seu pensar na criação das peças vestidas por ele, durante sua performance, tomando que publicação e performance formassem um só conjunto.

Flávio de Carvalho elaborou, nesse período, 39 ensaios abordando a História da Moda. Das modificações das formas femininas e masculinas, passando pelos vários formatos de calçados e adornos de cabeça, até o surgimento de peças específicas como as calças e a casaca, fez ele um levantamento da indumentária desde os tempos dos homens primitivos até os anos 50 do século XX, tendo como base a História, a Sociologia, a Psicologia e a Biologia. No decorrer desses textos, o autor cria teorias visando justificar e esclarecer as transformações que as vestimentas femininas e masculinas foram sofrendo através dos tempos, apoiando-se nas obras de Charles Darwin, Sigmund Freud, James Frazer e Nietzsche.

Para essa análise, optou-se apenas pela versão completa dos artigos publicados sob o título A Moda e o Novo Homem – Flávio de Carvalho, inclusa na série Modos da Moda organizada pelo SESC/SENAC em outubro de 1992. As considerações do artista estarão sendo cotejadas com obras de autores que pesquisaram sobre a Moda, por ângulos diversos.²

Em conjunto, procedeu-se um estudo dos desenhos elaborados por Flávio, que serviram de ilustrações para os ensaios. O olhar direcionado para essa produção específica, objetivou encontrar pontos comuns entre os croquis, e as

² Para uma comparação histórica optou-se pelos autores James Lever e Mila Contini. Sob o ponto de vista filosófico, a escolha foi Gilles Lipovetsky. Como referência sobre os estudos das modelagens das vestimentas, o autor escolhido foi Karl Köhler. Também foram consultados Anne Hollander e Gilda de Mello e Souza, embasando a pesquisa sobre gêneros e a Moda. Finalmente, sob o ponto de vista da psicologia a escolha recaiu a J.C. Flügel, uma vez que sua obra A Psicologia da Moda, consta da biblioteca de Flávio de Carvalho em poder do IEL – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas – UNICAMP.

estruturas das modelagens das peças confeccionadas e vestidas por ele, durante a **Experiência n° 3**.

Flávio de Carvalho buscou inspiração em obras de arte de vários períodos e civilizações, que o ajudaram a elaborar seus desenhos ilustrativos. Por esse motivo, quando possível, fez-se a análise comparativa entre obra de arte inspiradora e sua correspondente interpretação, elaborada pelo artista. A finalidade desse cotejamento firmou-se, outra vez, na busca de indícios, nos desenhos, que levassem ao traje usado durante a performance.

Para o terceiro capítulo, fez-se a leitura detalhada sobre as configurações formais das peças criadas especialmente para a **Experiência n° 3**. Para tanto, foram utilizadas fotografias das roupas originais, ainda existentes, encontradas no acervo da herdeira do artista, senhora Heloísa de Carvalho Crissiuma. Optou-se registrar fotograficamente as referidas peças em planos horizontais, sem utilização de manequins, por serem as mesmas extremamente delicadas evitando, assim, manuseios que, por ventura, poderiam vir a danificá-las.

Durante as sessões fotográficas, foram anotadas as medidas de pregas, costuras e aberturas das três peças. Foram observados detalhes como: tipo e qualidade dos materiais utilizados, acabamentos como zíper, botões e colchetes, as cores dos tecidos, além da própria modelagem de cada uma das três peças, duas blusas e uma saia, que ainda permanecem preservadas.

OBJETIVO

É incontestável a importância de Flávio de Carvalho no cenário artístico brasileiro, sobretudo tendo em vista suas características de artista provocador e pesquisador dos principais movimentos culturais de sua época. Muitos trabalhos acadêmicos já foram feitos sobre ele, e outros tantos estão em andamento, pois são diversos os ângulos que se pode pesquisar sobre sua obra, porém seus estudos sobre Moda, ainda não tiveram um foco sob o ponto de vista artístico.

Neste trabalho, o objetivo principal é inserir Flávio de Carvalho na histórica das Artes brasileiras, como sendo o primeiro artista nacional a pensar a Moda, não como uma manifestação apenas fútil da vaidade humana, mas como sendo também uma forma de arte, podendo ser provocadora e contestadora, como comprova sua **Experiência nº 3**. Seu desfile pelas ruas de São Paulo foi apenas o ápice de uma jornada que teve início, quando Flávio de Carvalho principiou seus estudos de pintura e desenho, adolescente ainda, em Londres.

Através de seus textos, desenhos e das próprias peças usadas em sua performance, esta pesquisa procura captar o pensar de um artista pesquisador, interessado na modernidade assim como nos fluxos e na psicologia do homem urbano. Muito mais como um antropólogo e provocador cultural do que um estilista, o objetivo é fixá-lo como um pioneiro em utilizar a indumentária como agente do fazer artístico.

CAPÍTULO 1

TRAJETÓRIA PARA A CRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA nº 3

TRAJETÓRIA PARA A CRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA nº 3

Neste capítulo, o objetivo é pesquisar e compreender, sob o ponto de vista historiográfico, a trajetória do artista, no sentido da criação e elaboração da vestimenta por ele denominada *Traje de Verão*, apresentada à cidade de São Paulo em 18 de outubro de 1956, intitulada, pelo artista, **Experiência nº 3**. A numeração dada a tal experimentação artística veio em seqüência a outra, também executada por Flávio de Carvalho, no ano de 1932 conhecida como **Experiência nº 2**.³

Segundo J. Toledo, biógrafo do artista, Flávio de Carvalho declarou *enfaticamente não haver criado a Experiência nº 1* “por mero capricho do momento”. Em seu livro sobre o artista, Sangirardi Jr. comenta que, perguntando a Flávio, este teria dito que a possível **Experiência nº 1**, foi quando fingiu estar se afogando e ter gritado desesperadamente por socorro, porém não dava a isso a menor importância, fugindo sempre do assunto⁴. Toledo, entende ser essa versão *inverossímil e (...) desprovida de imaginação*. Por outro lado, lembra Rui Moreira Leite, que na ocasião em que Flávio foi entrevistado por Luis Martins, admitiu ter realizado a **Experiência nº 1**, porém *sem algum interesse*, apenas constando de seus arquivos pessoais.⁵

A EXPERIÊNCIA Nº 2

A Experiência nº 2 foi uma ousada empreitada de Flávio de Carvalho em pesquisar e experimentar as reações psíquicas de multidões, embasado em ensaios elaborados por Sigmund Freud e James Frazer⁶. Esse enfrentamento foi traduzido pelo artista em textos e desenhos publicados com o título *Experiência nº 2 - Uma Possível Teoria e Uma Experiência* e trazia a análise das sensações

³ TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho o comedor de ilusões**. 1994. p. 116.

⁴ SANGIRARDI JR. **Flávio de Carvalho o revolucionário romântico**. 1985. p. 33

⁵ LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho (1899 - 1973). Entre a experiência e a experimentação**. 1994. p. 28.

⁶ As principais obras que serviram de fonte de pesquisa para Flávio de Carvalho foram: os ensaios sobre antropologia social encontrado em *Toten e Tabu* de Sigmund Freud e *O Ramo Dourado* de James Frazer. SANGIRARDI. 1985. p. 32

vividas por ele, antes, durante e após o evento, embasadas em teorias sobre o Totemismo e o Fetichismo. A obra foi ilustrada pelo autor com 23 desenhos, claramente inspirados no movimento surrealista, e mais oito diagramas contendo análises psicológicas.⁷

Tadeu Chiarelli entende estar essa experimentação do artista muito mais próxima da definição do estudioso Simon Marchand sobre a arte da ação, quando essa *obedece a premissas de antemão e tem como objetivo tomar consciência da complexidade da realidade a partir da análise didática das experiências ou de atividades perceptivas exploratórias*⁸. Segundo Chiarelli, ao contrário das performances dadás e surrealistas, caracterizadas pela sua imprevisibilidade, a **Experiência nº 2** não foi gratuita, mas sim, com a intencionalidade de vivenciar na prática, *hipóteses levantadas pelo artista sobre as transformações emotivas das massas, quando desafiadas em seu fervor religioso*⁹. Conclui-se então, pelas observações desse crítico, que a ação de Flávio de Carvalho tinha como objetivo principal o estudo comportamental das massas, mais que simples interferência com fundamentos dadaístas e surrealistas.

O artista escolheu o dia 07 de junho de 1931, às 15:00 horas¹⁰, para colocar em prática sua experimentação, quando uma multidão aglomerada na Praça da Sé, na cidade de São Paulo, preparava-se para a procissão de Corpus Christi. Aquele grupo de fiéis, de repente, deparou-se com um homem extremamente alto, e que, de forma irreverente, cobria a cabeça com uma boina verde¹¹, em uma atitude demasiadamente desrespeitosa, tendo em vista a solenidade religiosa.

⁷ CARVALHO, Flávio de. **Experiência Nº 2. Uma possível teoria e uma experiência**. 2001.

⁸ CHIARELLI, Chiarelli. **Flávio de Carvalho: Questões sobre sua arte de ação. Catálogo Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico. 17ª. Bienal de São Paulo**. 1983. p. 53.

⁹ Ibid. p.53.

¹⁰ TOLEDO. 1994. p. 103.

¹¹ J.Toledo descreve a boina verde como sendo em verdade *um boné verde-musgo de veludo, muito popular no norte da Inglaterra, Irlanda e Escócia, que mineiros de carvão daquelas regiões apreciavam*, adquirido por Flávio quando estudante naquele país. Ibid.. p. 105.

Segundo Valeska Freitas, Flávio *percorreu a contrapelo a procissão adornado com uma infamante boina verde*¹², porém J. Toledo afirma na biografia que:

Seu plano maquiavélico consistia transitar em sentido contrário, à margem do cortejo, com seu inefável boné, para poder examinar com maior acuidade o efeito de sua ímpia conduta, na fisionomia dos crentes, cujos corações estavam repletos de piedade e fé.

E continua sua observação:

*E, pasma, a multidão se arrastava entoando hinos de fé ante a assombrosa e desrespeitosa visão daquela criatura imensa que assistia a eles do meio-fio, com seu chapéu enterrado na cabeça (...)*¹³

Flávio de Carvalho inicia sua descrição sobre suas motivações provocativas em seu livro, dizendo que lhe ocorreu a idéia de

*(...) desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente (...)*¹⁴

enquanto contemplava os movimentos dos fiéis na formação da procissão.

Sua resolução foi a de *passar em revista* o cortejo, conservando o chapéu e andando em direção oposta à procissão e, *assim, observar o efeito de seu ímpio na fisionomia dos crentes*¹⁵.

Fica bastante enfático, nas descrições sobre a **Experiência nº 2**, ser sua maior ousadia, a transgressão social de estar com a cabeça coberta pela *infame*

¹² FREITAS, Valeska de. **Dialética da Moda: A Máquina Experimental de Flávio de Carvalho**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis. 1997. p. 12.

¹³ TOLEDO. 1994. p. 105.

¹⁴ CARVALHO. 2001. p.16.

¹⁵ Ibid. p.17.

boina, durante um evento religioso. Ao perceberem que Flávio continuava a portar a cabeça coberta, instaurou-se um desconforto entre os seguidores da procissão, até que alguém gritou: *Tira o chapéu!*, fazendo com que todos prestassem atenção àquele ousado enfrentamento e uma grande tensão entre os presentes teve início. Como Flávio não baixou a boina, a multidão de fiéis, enfurecida, partiu em seu encalço aos gritos de *Lincha! Lincha!*, obrigando-o a buscar refúgio na Leitaria Campo Belo, localizada na rua São Bento¹⁶, só saindo daquele local sob escolta policial.

Ao escrever suas impressões e análises sobre o ocorrido, Flávio de Carvalho observa que sua narrativa está sujeita a quatro influências deformadoras:

- 1ª. *Perda dos acontecimentos no momento de observar.*
- 2ª. *Deformação dos acontecimentos colhidos pelo modo de ver pessoal.*
- 3ª. *Perda de acontecimentos durante o processo de recordar para escrever.*
- 4ª. *Deformação pela apreciação pessoal dos acontecimentos recordados*¹⁷.

Concluí que esses fatores teriam como resultado uma desconexão do que realmente aconteceu, com momentos vazios que não poderiam ser preenchidos pela imaginação *por estar essa relacionada à sua linha de conduta e provavelmente alheia ao mecanismo dos acontecimentos*¹⁸.

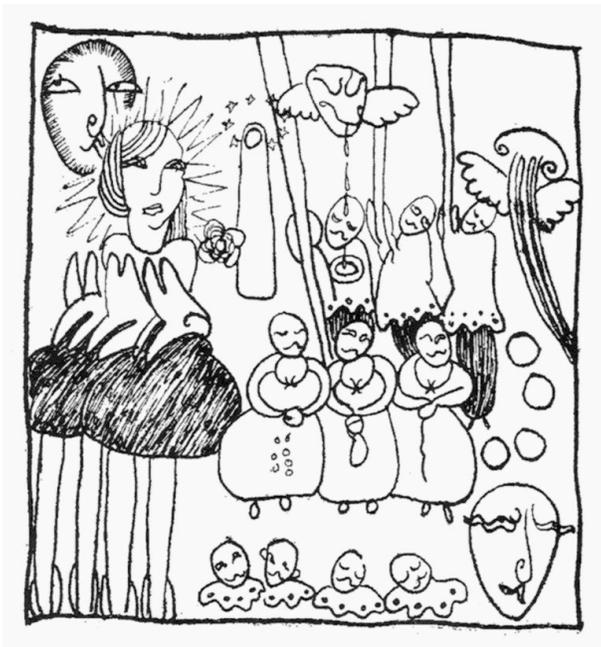
Apesar desses momentos vazios, a emoção que vivenciou pôde dar a ele motivações para criar e elaborar toda uma série de conjecturas sobre o comportamento das massas e, ao mesmo tempo, sua característica de artista plástico, o impeliram a elaborar desenhos com forte influência surrealista, expressando todos os sentimentos vivenciados pelo autor, antes, durante e após sua Experiência n° 2 além de criar diagramas que explicariam suas teorias sobre totemismo, fetichismo e comportamento das massas.

¹⁶ TOLEDO. 1994. p. 107.

¹⁷ CARVALHO. 2001. p. 33.

¹⁸ Ibid. p. 33.

Ao longo do livro, resultante dessa experimentação, são encontrados vinte e três desenhos e dez diagramas. A primeira ilustração, traz suas impressões iniciais na formação da procissão (figura 01).



*Padres rendados, crianças engomadas, pintadas e
sujas de pó de arroz olhavam com espanto.*

Figura 01 - Gravura de Flávio de Carvalho.

Fonte: CARVALHO. 2001. p. 14.

Flávio de Carvalho teria sido influenciado, artisticamente, pelas idéias do movimento Surrealista, principalmente as advindas de Salvador Dali, como bem aponta Valeska de Freitas¹⁹ ao comparar as obras dos dois artistas. Da obra de Dali, Valeska cita o Mito trágico Del “Ângelus” de Millet traçando paralelos entre a incessante busca de Dali pelas imagens da obra “Ângelus” e as Experiências 2 e 3 e a conseqüente configuração das obras dos dois artistas, divididas entre texto, imagem e performance. Em nota de rodapé²⁰, Valeska observa que tanto Dali quanto Flávio, utilizaram o corpo como suporte para suas experimentações artísticas, pois o primeiro deixou-se fotografar vestindo o Ângelus de Millet e o segundo usou uma boina quando da Experiência n° 2 e vestiu seu Traje de Verão em sua Experiência n° 3.

¹⁹ FREITAS. 1997. ps. 41/42.

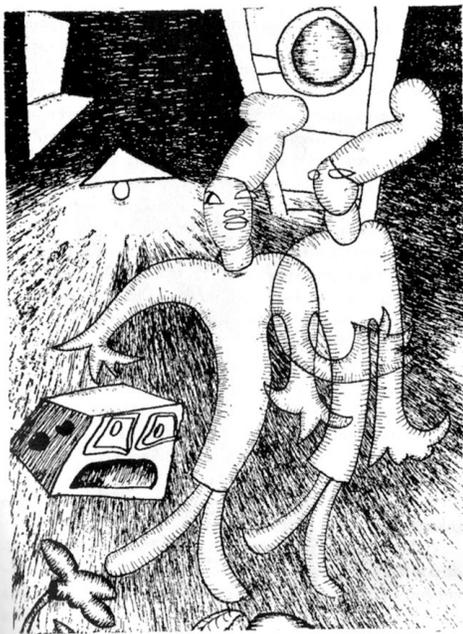
²⁰ Ibid. NR.105. p. 42.

Flávio de Carvalho teve contatos diretos com artistas europeus de formação surrealista como o próprio Salvador Dalí, Francis Picabia, Man Ray, Tristan Tzara, Alberto Giacometti e André Breton quando frequentou o Café de La Place Blanche, em Paris, como artista e *jornalista correspondente*²¹ no período em que esteve naquela cidade no ano de 1934.

Pode-se fazer uma ligação entre essa experimentação e aquela realizada em 1956, quando o artista desfilou pelas ruas da cidade, trajando seu *New Look*, propondo assim uma nova concepção de vestimenta masculina. Percebe-se, em ambas, o olhar irônico e crítico de Flávio de Carvalho, aos costumes e vestuários das épocas em que aconteceram os eventos. Outro ponto comum, durante as experimentações, é haver em ambas a interação com os transeuntes da cidade de São Paulo, na intenção de vivenciar as reações das multidões. Flávio de Carvalho volta a colocar-se como objeto de experimentação artística, vinte e cinco anos após a **Experiência nº 2**, desta vez para uma proposta com intenções mais irônicas, sem contudo deixar o caráter de enfrentamento social, focando a indumentária masculina comumente usada e tão inadequada, segundo o artista, para o clima quente dos trópicos.

As suas duas Experiências dividem-se em vivência, texto e ilustrações. Na Experiência nº 2 ele primeiramente faz sua interferência com o fluxo da cidade. Após esse enfrentamento, elabora reflexões, cria teorias e traduz em imagens todas as sensações vivenciadas. Na página seguinte, estão reproduzidas mais duas dessas ilustrações, firmando-se como registro dessa característica de representação do artista (figuras 02 e 03).

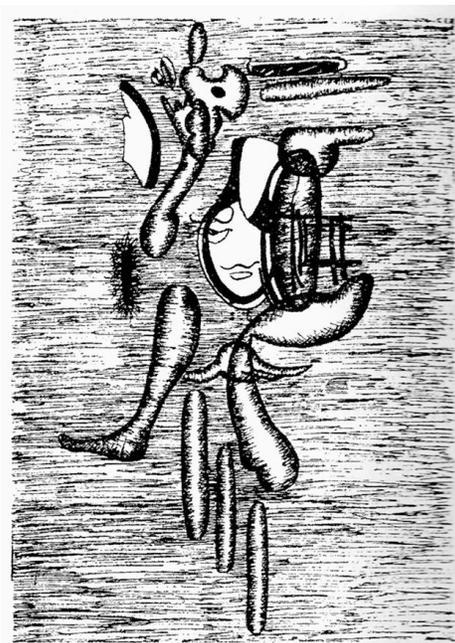
²¹ TOLEDO. 1997. p. 276.



(...) *como bonecos sem vida suspensos no espaço*

Figura 02 - Grav. de Flávio de Carvalho.

Fonte: CARVALHO. 2001. p. 39.



(...) *assistia emocionado ao meu desmanchar.*

Figura 03 - Grav. de Flávio de Carvalho.

Fonte: CARVALHO. 2001. p. 44.

Em sua **Experiência nº 3**, ele inverte o processo de criação. Primeiramente, elabora toda uma série de 39 textos onde faz conjecturas explicativas embasadas em suas leituras psicológicas freudianas e evolucionistas darwinianas. Seus pontos de vista, descritos nesses ensaios, traziam justificativas para as transformações sofridas pelas indumentárias de homens e mulheres, no decorrer da história. Para completar sua didática, ilustra esses ensaios com croquis²², bastante simples, e só após publicar seu último artigo, enfrenta a urbe, aquela mesma cidade que quase o linchou por usar uma boina verde masculina. Desta vez, trajando saia e meias femininas, tendo a intenção de provocar e questionar a opinião pública sobre as incongruências, segundo ele, do uso de sufocantes vestimentas masculinas, em solos tropicais.

Já no final dos anos 20, Flávio de Carvalho escreve artigos para jornais e os ilustra com desenhos a caneta, bico de pena ou carvão. São emblemáticas as séries que elaborou quando fez críticas de espetáculos de teatro e ballet.

²² As ilustrações variaram entre uma a nove em cada artigo, sendo que em muitas delas encontramos até dezenas de pequenos desenhos, sendo cada um deles pequenas obras de arte.

Percebe-se, nessa sua manifestação artística, forte confluência do surrealismo, notada, por exemplo, na obra de 1932 - *Ascensão Definitiva de Cristo* (figura 04) e expressionista encontrada nos retratos (figura 05), como também nos desenhos de nus, salientado por Rui Moreira Leite no Catálogo da Exposição Flávio de Carvalho da 17ª. Bienal de São Paulo (de outubro a dezembro de 1983)²³.



Figura 04 - Ascensão definitiva de Cristo. 1932.
Óleo sobre tela. 75 x 60cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: OSÓRIO. 2000. p. 56.

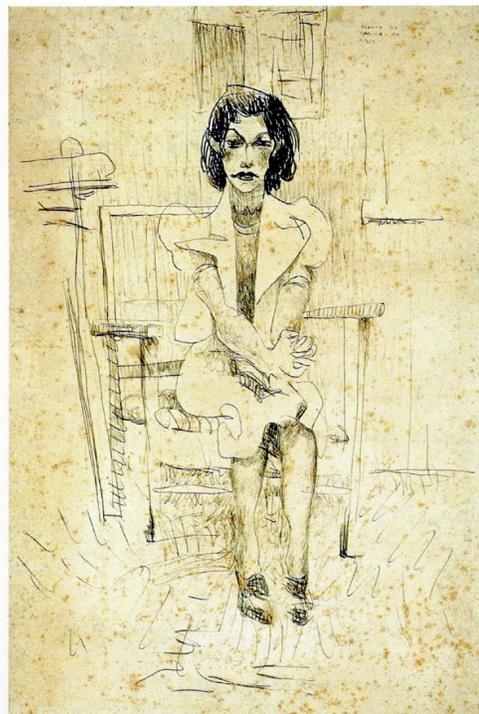


Figura 05 - Retrato de Cacilda Becker. 1938
Nanquim sobre papel. 49 x 32,5cm.
Col. Heloisa Crissiuma de Carvalho.
Fonte: OSÓRIO. 2000. p. 63.

Outro exemplo de sua produção, com influências expressionistas, é encontrado na *Série Trágica* (1947). Nos nove desenhos feitos à beira do leito de morte de sua mãe, o artista traça, nervosa e emocionalmente, os momentos de agonia de Dona Ophélia (imagens 06, 06A, 06B, 06C). Para a crítica de arte Ligia Canongia, *seus traços rápidos de carvão, em linhas emaranhadas e convulsas, retratando a agonia da figura é talvez o retrato da dor do artista, que se transpõe*

²³ LEITE, Rui Moreira. *O Artista Plástico Flávio de Carvalho*. apud. *Catálogo Exposição Flávio de Carvalho*. 17ª. Bienal de São Paulo. 1983. p. 23

nessas linhas, como de resto todo o artista expressionista se transpõe, e se sobrepassa, ao objeto tratado²⁴.

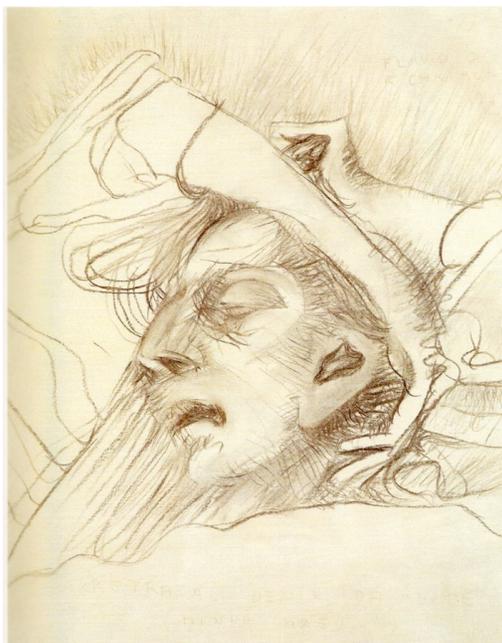


Figura 06 - Desenho 01.

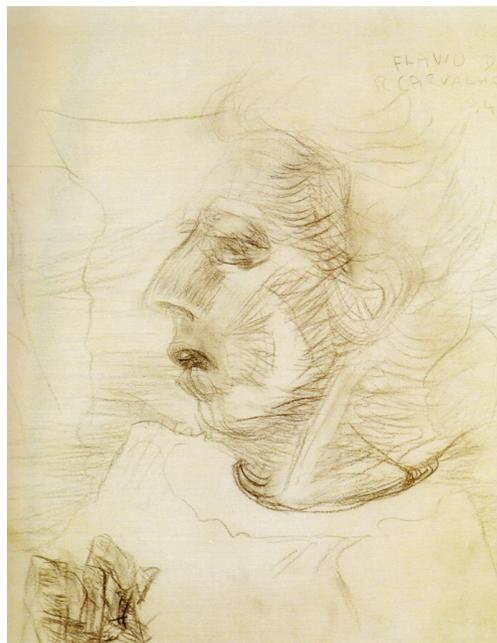


Figura 06A. - Desenho 03.



Figura 06B. - Desenho 06.



Figura 06C. - Desenho 08.

Série Trágica. 1947. Carvão sobre papel. 70 x 50.
Museu de Arte Contemporânea. Universidade de São Paulo.
Fonte: OSÓRIO. 2000. ps. 79; 81; 84 e 86.

²⁴ CANONGIA, Ligia. **O Artista Plástico Flávio de Carvalho.** apud. **Catálogo Exposição Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico.** 1999. p. 15.

Segundo Sangirardi Jr., o artista ao ser indagado por Custódio Ribeiro sobre as motivações que o teriam levado a desenhar a mãe *in extremis*, respondeu tranqüilamente: *Eu não desejava esquecer o seu grande sofrimento*²⁵.

Para a crítica Ligia Canongia, Flávio de Carvalho foi o *único expressionista “brasileiro” dentro do modernismo*²⁶. Para ela, o artista é *aquele que pensa a ideologia da técnica e o esmagamento do sujeito nas sociedades progressistas; ele pensa simplesmente a questão da liberdade, e o embotamento do homem em um ambiente conservador*. Ligia destaca a presença da estética expressionista, *nas dissoluções formais da figura, na pincelada violenta e no cromatismo simbólico*, sobremaneira na série de retratos pintados à óleo, incluindo seu próprio auto-retrato²⁷ (figura 07).

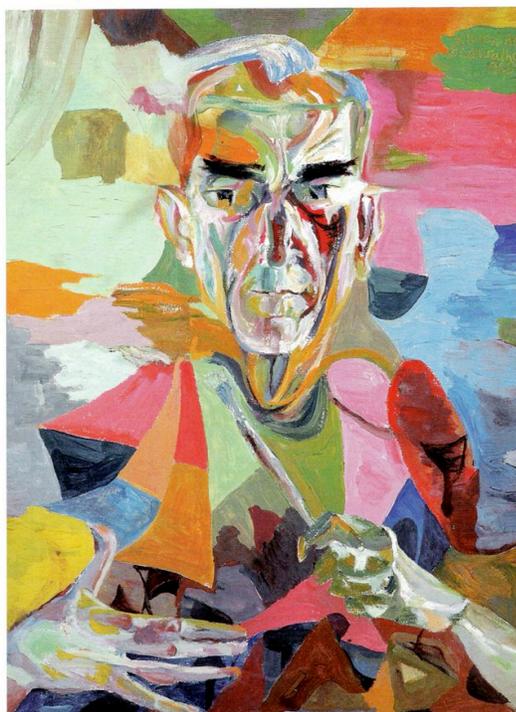


Figura 07 - Auto-retrato 1965. Óleo sobre tela.
90 x 67cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Fonte: OSÓRIO. 2001. p. 95.

²⁵ SANGIRANDI. 1985. p.81.

²⁶ Aqui cabe a ressalva para a obra de Anita Malfati, artista que recebeu forte influência do Expressionismo alemão, principalmente quando de sua exposição em 1917-1918, que, como lembra Walter Zanini, separava a artista da pintura acadêmica, colocando-a como vanguardista das Artes Plásticas no Brasil, assim como a obra de Lazar Segall apresentada em exposição em São Paulo e Campinas no ano de 1914. ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil. Vol. II.** 1983. p. 508.

²⁷ CANONGIA. 1999. p.14.

Percebe-se claramente como Flávio de Carvalho circulava tanto pelas influências surrealistas como pelas expressionistas, sendo essa sua característica bastante explícita quando, por exemplo, observamos a imagem de uma das casas, por ele projetadas e construídas entre a Alameda Lorena e a Alameda Ministro Rocha Azevedo, na cidade de São Paulo, entre 1933 e 1934²⁸. Segundo Luiz Carlos Daher²⁹, esse conjunto de 17 residências de aluguel, para classe média, estava totalmente dentro da linguagem expressionista, porém sua fachada antropomórfica, se assim podemos dizer, tinha as características irônicas do surrealismo, como uma máscara³⁰ com olhos, nariz e boca (figuras 08 e 08A).



Figura 08 - Conjunto das casas da Alameda Lorena. São Paulo. 1936. Arquivo J. Toledo.
Fonte: OSÓRIO. 2000. p. 34.

²⁸ Esse grupo de casas ficou conhecido como Vila América, atualmente é o bairro Jardim Paulista. DAHER, Luiz Carlos. **Arquitetura e Expressionismo. A Arquitetura de Flávio de Carvalho, anteprojetos e construções entre 1917 e 1947.** 1982. p.159

²⁹ Ibid p. 162

³⁰ Valeska Freitas em sua dissertação elabora uma possível explicação para esse desenho da fachada da casa, como sendo *uma inevitável gargalhada produtiva*, uma farsa preparada por Flávio, que deixaria inquieta e perplexa a família burguesa que se interessasse em ali residir. FREITAS. 1997. p. 27/30

A figura 08A traz uma aproximação mais detalhada da residência “antropomórfica”.



Figura 08A - Detalhe da casa “antropomórfica”.
Fonte: Osório. 2000. p. 34.

Flávio de Carvalho formou-se como engenheiro-arquiteto, na Universidade de Durham, Newcastle, Inglaterra. Nessa mesma época cursou, no período noturno, a Escola de Belas Artes King “Edward the Seventh School of Fine Arts”. Voltando ao Brasil em 1923, trabalhou como calculista de estruturas metálicas e de concreto armado no escritório de Ramos de Azevedo³¹.

A partir de 1927, passa a interessar-se pelos espetáculos teatrais, notadamente os balés e publica críticas sobre o assunto, ilustrando-os com belos desenhos expressionistas, como os de Josephine Baker, Loie Fuller e Chinita Ullmann, entre outros³². Nesse mesmo ano, inscreve seu projeto arquitetônico para o concurso do Palácio do Governo de São Paulo, sob o pseudônimo

³¹ SANGIRARDI. 1985. p.18.

³² DAHER. 1982. p. 130.

“Eficácia”³³, com conceito renovador bastante discutido e que, entre outras características, tinha o aspecto de uma fortaleza, incluindo um heliporto³⁴.

Também apresentou projetos para a construção da Embaixada Argentina, no Rio de Janeiro, Universidade de Minas Gerais, em Belo Horizonte, Farol de Colombo, na República Dominicana, Congresso Estadual de São Paulo (1929), esse com forte influência de Le Corbusier, Paço Municipal de São Paulo, o matadouro de Carapicuíba e o Viaduto de Chá em São Paulo (1939), Universidade de Artes Cênicas de Guaratinguetá (1955), Assembléia Legislativa de São Paulo (1959), Edifício Peugeot em Buenos Aires e a sede da Organização Pan-Americana de Saúde em Washington (1961), Paço Municipal de Valinhos e Teatro Municipal de Campinas (1967), Biblioteca Municipal da Bahia (1968) e a Catedral de Pinhal (1969). Nenhum desses projetos recebeu aprovação de construção,³⁵ e como observa Luiz Carlos Daher: *várias tentativas, nesse caso frustradas, de construir em São Paulo, visões expressionistas da cultura urbana*³⁶, poderíamos complementar como tentativas de construir uma arquitetura brasileira com formação expressionista.

Somente as casas da alameda Lorena e a que construiu na Fazenda Capuava, em Valinhos, São Paulo, e que lhe serviu de residência até os seus últimos dias, foram os projetos arquitetônicos criados por Flávio de Carvalho que vieram a termo. Os demais ficaram apenas na prancheta, sendo que alguns, inclusive, perderam-se.

Em 24 de novembro de 1932 funda o CAM – Clube dos Artistas Modernos sendo sua sede inaugurada em 16 de agosto de 1933, à rua Pedro Lessa n° 2, onde também funcionava o ateliê do artista. Músicos e cantores fizeram apresentações no CAM, *Tarsila do Amaral discorreu sobre a arte proletária*,

³³ SANGIRARDI. 1985. p.21.

³⁴ Ibid. p. 22.

³⁵ Ibid. ps. 24 e 26

³⁶ DAHER. 1982. p.146.

*provocando violentas discussões*³⁷. Também fizeram apresentações: Caio Prado Júnior, Henrique Pongetti, Procópio Ferreira, Raul Bopp, Jorge Amado, Oswald de Andrade. Foram realizadas algumas exposições, porém o que causou maior comoção e tumulto foi a apresentação da peça de teatro, escrita por Flávio de Carvalho: *O Bailado do Deus Morto*³⁸.

Essa polêmica obra, encenada em 1933, foi o primeiro espetáculo vinculado ao seu Teatro da Experiência e como Luiz Camilo Osório comenta, *independente de qualquer aspecto ideológico, o que mais interessa no Bailado é a força expressiva de um teatro-dança: a invenção de uma experiência teatral que se afirmaria pela ação cênica e não pelo texto dramático*³⁹. O espetáculo tinha como cenário, um fundo negro e *uma coluna de alumínio, com uma corrente que se partia, após romper-se o elo entre o deus e os homens*⁴⁰. Os atores, em sua maioria negros e arregimentados nas ruas, vestiam túnicas brancas e máscaras de alumínio, figurinos e cenário criados pelo autor, que teve a colaboração do cenógrafo Oswaldo Sampaio⁴¹.

Para Osório, pode-se fazer uma aproximação entre a movimentação dos atores-bailarinos durante a encenação do *Bailado*, e dos desenhos de Flávio, das décadas de 30 e 40, pois nesses *encontramos a figura humana constituída de um ritmo interno que a põe sempre em relação com o espaço em volta, (...) os contornos delimitadores dos corpos sangram em linhas de tensão que se espraiam pelo papel*⁴².

Como o próprio Flávio de Carvalho comenta no livro *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, foram *10 dias de esforços inúteis contra o quebra-paciência oficial*, até que conseguiu a liberação da censura da peça, não

³⁷ SANGIRARDI. 1985. p.39.

³⁸ Ibid. 1985. ps. 44 e 45.

³⁹ OSÓRIO, Luiz Camilo. *Espaço da Arte Brasileira – Flávio de Carvalho*. 2000. p.21.

⁴⁰ SANGIRARDI. 1985. p.45.

⁴¹ Ibid. 1985. p.43.

⁴² OSÓRIO. 2000. p.23.

sem antes ter-se mudado com livros e régua para a delegacia onde trabalhava o Sr. Costa Neto, delegado e censor⁴³. A peça, definida pelo autor como *obra filosófica*, trata das emoções dos homens para com o seu Deus⁴⁴. Porém na noite que a quarta apresentação seria encenada, cinco guardas civis pararam diante da bilheteria e entregaram a intimação proibindo o espetáculo, só sendo visto pelo Gabinete de Investigações, ou seja: delegados, guardas e policiais. Depois disso o Teatro da Experiência foi fechado.

Em 1954, por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, uma comissão organizadora das festividades planejou uma grande apresentação de balés e para isso convidaram o coreógrafo húngaro Aurel Von Milos para encarregar-se das coreografias. Vários artistas brasileiros foram convidados para criarem cenários e figurinos para as apresentações, entre esses, destacamos Noêmia Mourão, Darcy Penteado, Santa Rosa, Cândido Portinari, Heitor dos Prazeres, Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, Lasar Segal e Flávio de Carvalho⁴⁵.

Flávio ficou com a incumbência de desenvolver figurinos para o bailado *A Cangaceira*, com composição de Camargo Guarnieri e coreografia do húngaro Millos. Foram criados, pelo artista, figurinos para cada um dos personagens tais como: *O Farmacêutico*, *A Burguesa*, *A Feiticeira*, *O Recém-Casado*, *O Ser Vegetal*, *A Professor*, *O Homem Santo*, *A Louca*, *O Político*, *O Cangaceiro*, *A Cangaceira*, *O Trabalhador*, *O Fantasma da Horta*, *O Caipira*, *As Mulheres do Povo e Os Seres Mitológicos*⁴⁶.

Desentendimentos internos na Comissão de Festejos do IV Centenário e com o então prefeito da cidade, Sr. Jânio Quadros, aliados ao atraso nas obras de reforma do Teatro Municipal, fizeram com que, dos dezesseis espetáculos

⁴³ CARVALHO, Flávio de. *A Origem Animal de Deus e o Bailado do Deus Morto*. 1973. p. 102.

⁴⁴ *Ibid.* p. 103.

⁴⁵ TOLEDO. p. 472.

⁴⁶ CANTON, Kátia. *Fantasia. Desenhos Flávio de Carvalho. Poemas Kátia Canton*. 2004.

previstos para a apresentação, apenas doze deles efetivamente fossem encenados: dois apresentados no Ginásio do Pacaembu e outros dez no Teatro Santana. Dessa forma, o balé *A Cangaceira* terminou não sendo mostrado ao público paulista, sendo sua apresentação transferida para a cidade do Rio de Janeiro, que não acolheu o espetáculo com o entusiasmo esperado⁴⁷.

É perceptível a linguagem expressionista presente nos desenhos desses figurinos, como também uma forte influência surrealista quando, por exemplo, Flávio inclui um grande pássaro verde à guisa de chapéu no traje da *Louca* (figura 09A), mãos presas aos ombros da Feiticeira (figura 09B) ou cria todo o figurino para a personagem *Ser Vegetal* (figura 09C), com luvas em forma de galhos. As pinceladas rápidas e o traço nervoso, presentes nos croquis *O Farmacêutico* (figura 09D) e *A Burguesa* (figura 09E), a irreverência do traje do *Recém Casado*, (figura 09F) e a sensualidade da roupa para *A Cangaceira* (figura 09) aproximam essas criações, com toda sua trajetória artística.

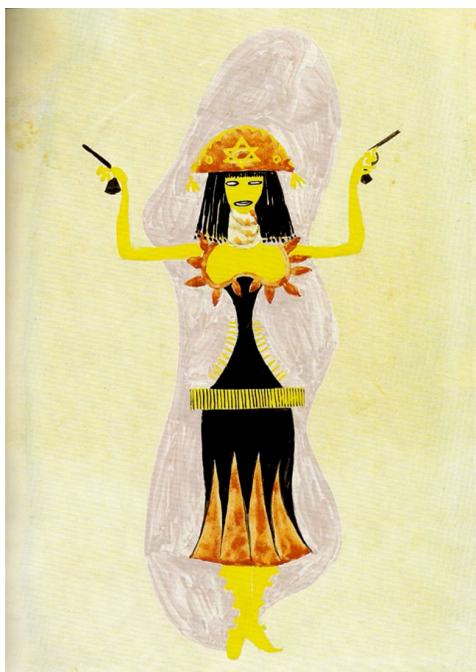


Figura 09 - *A Cangaceira*. 58.1 x 39.
Gravura. Guache s/cartolina.
Coleção MAC/USP.

Fonte: CANTON. 2004. p. 33

⁴⁷ TOLEDO. 1994. p. 473.



Figura 09A - A Louca.
Gravura. Guache s/cartolina.
56,9 x 38,5cm. Coleção MAC/USP.
Fonte: CANTON. 2004. p. 33.

Figura 09B - A Feiticeira.
Gravura. Guache s/cartolina.
58,7 x 30,3cm. Coleção MAC/USP.
Fonte: CANTON. 2004. p. 17.

Figura 09C - O Ser Vegetal.
Gravura. Guache s/cartolina.
57,3 x 40,2cm. Coleção MAC/USP.
Fonte: CANTON. 2004. p. 21.



Figura 09D. - O Farmacêutico.
Gravura. Guache s/cartolina.
58,1 x 42cm. Coleção MAC/USP.
Fonte: CANTON. 2004. p. 13

Figura 09E. - A Burguesa. 2
Gravura. Guache s/cartolina.
63,8 x 44,2cm. Coleção MAC/USP.
Fonte: CANTON. 2004. p. 15.

Figura 09F. - O Recém-Casado.
Gravura. Guache s/cartolina.
63,8 x 44,2 cm. Coleção MAC/USP.
Fonte: CANTON. 2004. p. 19.

Quando se volta o olhar para todas as atividades de Flávio de Carvalho, percebe-se muitos traços comuns entre elas, ou seja, em toda sua obra um caráter da instigante busca pelo novo, pelo inusitado, algumas vezes pelo chocante, outras tantas apenas o hilário, o chiste, o humor. Essas características do artista, podem ser plenamente percebidas quando analisamos não só o conjunto de sua obra, mas, como neste trabalho, focamos apenas um momento de sua agitada vida cultural, neste caso, em sua Experiência n° 3.

A EXPERIÊNCIA N° 3

No dia da performance designada por ele por **Experiência N° 3**, Flávio de Carvalho saiu do n° 297 da rua Barão de Itapetininga, onde mantinha seu ateliê, e percorreu as ruas Marconi, D. José de Barros, Conselheiro Crispiniano, chegando a rua 7 de Abril até o saguão da sede do jornal Diários Associados. Sua vestimenta constava de uma blusa amarela de mangas curtas, uma saia verde de comprimento acima dos joelhos, juntamente com meias de rede, sandálias em couro e um pequeno chapéu de náilon branco transparente (figura 10).

Essa experimentação do artista foi registrada em vários momentos fotográficos, tanto durante o passeio, como antes, enquanto preparava-se bem como após o evento, quando demonstrou sua criação nos estúdios da TV TUPI de São Paulo e para os atores Paulo Autran e Tônia Carrero⁴⁸.

⁴⁸ TOLEDO. 1994. p. 528.



Figura 10 - Flávio de Carvalho durante sua Experiência nº 3 .
Arquivo Manchete Press.
Fonte: OSÓRIO. 2000. p. 9.

Como observa Cristina Freire, algumas performances perderam-se pela inexistência de registros fotográficos, como aconteceu com a **Experiência nº 2** de Flávio de Carvalho, cuja reação só podemos saber através do relato escrito e desenhado pelo artista. Para Freire, é a fotografia o testemunho único, fazendo do ato performático, obra emblemática, pois na transitoriedade do tempo é o registro imagético o que faz daquela interferência no cotidiano da cidade, *obra acessível e, portanto, presente aos olhos do público*⁴⁹.

Para Roland Barthes, a fotografia reproduz ao infinito o que ocorreu apenas uma vez, *pois ela diz: isso é isso, é tal*. Afirma o autor que a fotografia não diz

⁴⁹ FREIRE, Cristina. **Gestos Perenes: O registro fotográfico na arte contemporânea. A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos.** Org. SANTOS, A. e SANTOS, Maria Ivone. Porto Alegre. 2004. ps 32 e 33.

sobre o que não é mais, mas certamente daquilo que foi⁵⁰. Os registros fotográficos da **Experiência n° 3**, podem ser lidos como testemunhas oculares do enfrentamento de Flávio de Carvalho diante de um público que observava entre a curiosidade, a incredulidade da ousadia e o escárnio, como atestam as fisionomias dos acompanhantes do artista pela cidade, vistas nas fotografias (figura 11).

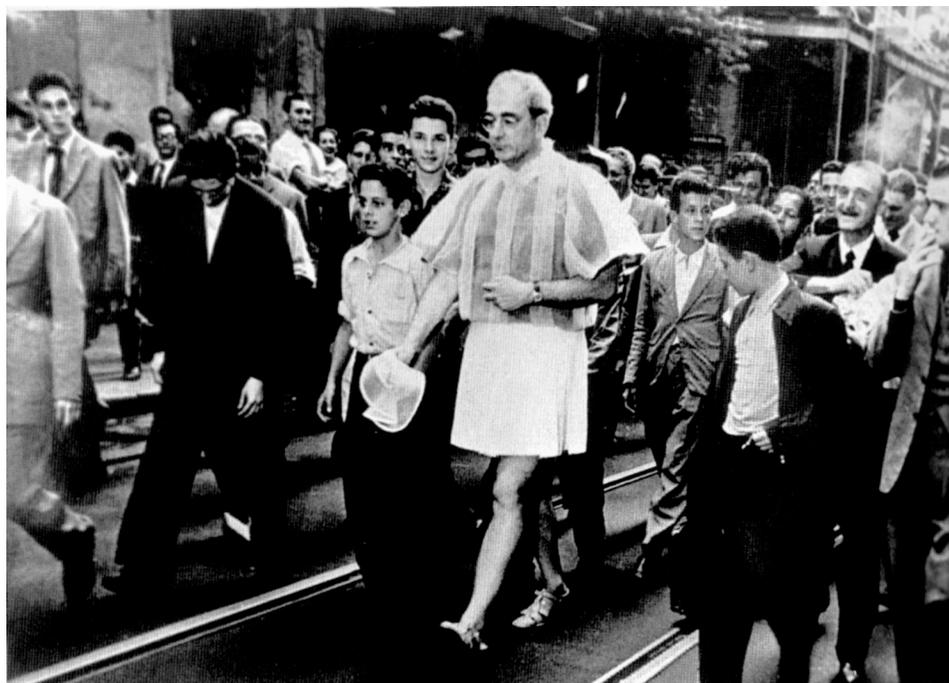


Figura 11 - Flávio de Carvalho durante sua Experiência n° 3.

Arquivo J.Toledo.

Fonte: TOLEDO. 1994. anexos.

Seu passeio incluiu um *cafezinho* em um bar e uma parada no cinema Marrocos, onde desafiadoramente, comprou ingresso e entrou no recinto, deixando bilheteira e porteiro atônitos e sem reação, conforme os jornais noticiaram no dia seguinte⁵¹. Durante o trajeto, os comentários iam do mais puro descrédito e assombro ao apoio total, como o de um cobrador da C.M.T.C – Companhia Metropolitana de Transportes Coletivos que, entrevistado por um jornalista, declarou que caso a empresa permitisse, no dia seguinte estaria usando tal moda⁵².

⁵⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. 1984. ps. 13; 14; 127

⁵¹ Correio Paulistano 19/10/56.

⁵² Folha da Tarde 19/10/56.

A vestimenta foi confeccionada pela costureira Sra. Maria Ferrara (figura 12), por sugestão de Aurel Von Miloss e da atriz Maria Della Costa. Essa senhora, italiana de nascimento, viera ao Brasil para executar os figurinos do balé IV Centenário, posteriormente, aqui se fixando como figurinista de teatro ⁵³.



Figura 12 - Flávio, em seu apartamento, com Maria Ferrara.
Arquivo Manchete Press.
Fonte: OSÓRIO. 2000. p. 45.

J.Toledo, em seu livro biográfico sobre o artista, conta que, chegando ao saguão da sede do jornal, Flávio *subiu em uma mesa, fez umas cabriolas com uma espantável flexibilidade e inúteis considerações filosóficas*⁵⁴, com o intuito de comprovar aos presentes, vantagens e comodidades da tal nova moda masculina (figura 13). Em seguida, trocou seu conjunto por outro, desta vez, composto de uma saia branca e blusa vermelha e retornou ao seu ateliê, porém dentro da segurança de um automóvel.

⁵³ TOLEDO. 1994. p. 513.

⁵⁴ Ibid. p. 519.



Figura 13 - Flávio de Carvalho sob a mesa no saguão dos Diários Associados.

Arquivo J.Toledo.

Fonte: TOLEDO. 1994. anexos

Em conversa informal com o arquiteto e colecionador Paulo Mauro de Aquino⁵⁵, constatou-se que no acervo em poder de Heloísa de Carvalho Crissiuma, prima e herdeira de Flávio, existe duas blusas originais, uma amarela e outra preta com forro amarelo, e uma saia, sendo esta uma cópia da original. A blusa vermelha e a saia branca só aparecem citadas na obra de J. Toledo, ignorando-se suas existências ou paradeiros.

Essa performance foi o ápice da série de 39 artigos escritos por Flávio de Carvalho, publicados pelo jornal Diário de São Paulo, às quintas-feiras e aos domingos, entre 04 de março a 21 de outubro de 1956 com o título **“A Moda e o Novo Homem”**.

⁵⁵ O arquiteto Paulo Mauro Mayer de Aquino além de particular interesse pela obra artística e projetos arquitetônicos de Flávio de Carvalho, atualmente também está empenhado na conservação da Casa Modernista, localizada na Fazenda Capuava em Valinhos – SP. Também foi o responsável pela reedição do livro **Ossos do Mundo** em 2005 assinando a apresentação do mesmo. Esta pesquisa teve a grande colaboração de Paulo, que abriu e disponibilizou todo os seus arquivos.

De acordo com Jorge Glusberg a performance é uma expressão artística, cuja *origem remonta aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais, chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci, no século XV e Giovanni Bernini*⁵⁶, duzentos anos mais tarde, e tem relação com o Futurismo surgido na Itália, França e Rússia e influências do Dadaísmo, Surrealismo e da Bauhaus.

Glusberg faz um mapeamento da arte da performance e para tanto cita aqueles artistas que centram suas investigações no corpo, para *exaltar suas qualidades plásticas, medir sua resistência e energia, desvelar seus pudores e inibições sexuais ou os poderes gestuais*. Essas experimentações podem, focar situações exteriores como as esculturas vivas, cerimônias litúrgicas ou experiências com figurinos⁵⁷, como fez o artista em estudo. A arte da performance não está dissociada de uma questão social, sendo que muitas vezes é exatamente o foco do artista performático, contando, também com o elemento inesperado, não apenas para o espectador bem como para o próprio artista⁵⁸.

Percebe-se, ainda, influências dadaístas na formação artística de Flávio de Carvalho, conforme atestam seus estudiosos que norteiam esta pesquisa. Dawn Ades⁵⁹ distingue duas formas de manifestações dadaístas, sendo uma, a ênfase na busca de uma nova arte para substituir uma estética gasta, como no trabalho de Arp. Outra forma de expor idéias dadaístas é feita pela destruição através da zombaria, explorando a ironia, como nos trabalhos de Tzara e Picabia, apontados por Ades⁶⁰. Exatamente nesse nicho, o da ironia e zombaria, é que podemos incluir as performances de Flávio de Carvalho, como manifestações com fortes influências dadaístas.

⁵⁶ GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 1987. p. 12.

⁵⁷ Ibid. ps. 46/47.

⁵⁸ Ibid. p. 83.

⁵⁹ ADES, Dawn. **Dada e Surrealismo. Conceitos de Arte Moderna**. 2000. ps. 81/83.

⁶⁰ Ibid. p. 83.

Expressionista, surrealista, dadaísta, antropofágico, modernista, todas essas denominações podem ser aplicadas ao artista Flávio de Carvalho, pois como comprovam suas obras, ele navegou em todos esses mares artísticos e seus interesses foram além dos propostos por todos esses movimentos.

Segundo Chiarelli, a **Experiência n° 3** pode ser vista apenas como uma manifestação narcisista, porém com uma preocupação maior em relação a *liberdade do homem contemporâneo, numa sociedade que tendia a subjugá-lo ao fluxo implacável do capital, perceptível no contexto urbano de uma cidade como São Paulo*⁶¹.

Interessava a ele o Homem Nu, o *homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio*⁶². Esse homem *precisa despir-se, apresentar-se nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e o pensamento*⁶³. Flávio de Carvalho pesquisava esse homem, com todas suas idiossincrasias psicológicas e sociais, seja na simples reação da massa diante de um homem alto de boina verde andando em sentido contrário à uma procissão, ou no simples ato de retratar os amigos com cores fortes e reveladoras de características sutis⁶⁴.

Seja procurando pela Deusa Loura, em uma excursão exploratória pelo rio Amazonas⁶⁵, ou pelo Rei dos Ciganos pelos campos da Checoslováquia⁶⁶,

⁶¹ CHIARELLI, Tadeu. **Flávio de Carvalho: Questões sobre a arte de ação. Catálogo da Exposição Flávio de Carvalho – 100 anos de um revolucionário romântico.** 1999. p. 53

⁶² CARVALHO, Flávio de. **Uma tese curiosa – A Cidade do Homem Nu. Diário de Noite. Catálogo 100 anos de um revolucionário romântico.** 1999. p.79.

⁶³ Ibid. p 80.

⁶⁴ O próprio Mário de Andrade, ao analisar seu retrato pintado por Flávio de Carvalho, comenta: Quando defronto o retrato feito por Flávio, *sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso de minha pessoa, o lado que esconde dos outros.* ANDRADE, Mário **Um Salão de Feira.** Diário de São Paulo. (21.10.41). apud. LEITE, Rui Moreira. **O Artista Plástico Flávio de Carvalho. Catálogo da Exposição Flávio de Carvalho, XVII Bienal de São Paulo.** 1983. p.31

⁶⁵ Em 28 de agosto de 1958, Flávio chefia um grupo de expedicionários com a finalidade de localizar os remanescentes da tribo Cibrei, que seriam louros de olhos azuis. Planejavam, também desenvolver atividades científicas, estudando os aspectos etnológicos, psicológicos e artísticos das tribos. Flávio registraria essa expedição em filme, que contaria a lenda da jovem Umbelina Valéria, a Deusa Branca que, supostamente, teria sido seqüestrada por uma tribo, aprendera vários idiomas indígenas e seria considerada como uma deusa. O resultado de tal aventura foram fotos, objetos artesanais, apenas alguns rolos de filme e uma infecção intestinal. SANGIRARDI, 1985. ps. 65 a 69.

discursando em palestras aqui e no exterior, criando móveis ou esculturas, em tudo Flávio de Carvalho tinha a pesquisa antropológica como uma vertente investigativa.

Essa característica é a tônica mais forte que encontramos nos textos sobre as transformações sofridas pelas indumentárias, no decorrer da História. Mais como um arqueólogo investigativo, e menos como historiador e pesquisador da Moda.

Flávio de Carvalho, nesses ensaios incluídos na *Dialética da Moda*, foca sobretudo o Homem, seu maior interesse, e as relações das vestimentas com o desenvolvimento psico-sociológico do gênero humano, como estará sendo demonstrado através da pesquisa apresentada no capítulo seguinte.

⁶⁶ Durante a temporada que estive na Europa, em 1934, Flávio de Carvalho, viajou pelo interior da Checoslováquia, a procura daquele que deveria ser o Rei dos Ciganos, *um tal de Michael Kwiek, pois pretendia fazer ao monarca uma pergunta que ardia e excitava sua (sic) curiosidade; que espécie de trono seria o seu... um trono portátil leve, um trono desmontável, ou bem um trono pesado mas móvel, montado em um carro. Era uma pergunta importante pois que envolvia a própria estabilidade do nomadismo cigano(...)*. Flávio não encontrou tal personalidade, mas fez outras belas anotações sobre essa sua aventura que posteriormente relatou no artigo *Á Procura de um monarca Cigano* publicado no livro *Os Ossos do Mundo*. CARVALHO, Flávio de Rezende. **Os Ossos do Mundo**. 2005. ps 85 à 95.

CAPÍTULO 2

A MODA E O NOVO HOMEM.

A MODA E O NOVO HOMEM.

Com o intuito de uma análise para explicar e justificar formas, detalhes de acabamentos, tecidos e cores escolhidos e utilizados por Flávio de Carvalho na confecção de seu *Traje de Verão*, este trabalho pesquisou indícios e pistas que pudessem ser encontrados nos ensaios sobre Moda e, suas correspondentes ilustrações, elaboradas por ele. O levantamento desses dados, daria subsídios para compreender seu verdadeiro processo criativo, que o fizeram elaborar o protótipo ideal para um traje masculino, melhor adequado aos solos tropicais.

Uma questão logo surgiu quando do início da pesquisa: Quais as motivações que fizeram Flávio de Carvalho deslocar peças consideradas do universo feminino (saia, blusa, meias arrastão e sandálias) para uma proposta de moda masculina? Por que o artista escolheu a saia e não um *short*, como indumentária para ser usada pelos homens tropicais, tal como os usados pelos exploradores ingleses no continente africano?

Para responder essas perguntas, optou-se em fazer uma leitura analítica das teorias flavianas, encontradas nos ensaios sobre a *Moda e o Novo Homem*⁶⁷, sob o ponto de vista histórico. O objetivo foi encontrar justificativas do artista, que explicariam as transformações das indumentárias dos dois gêneros, sobremaneira as do masculino até chegar ao costume⁶⁸ contemporâneo – calça, colete, paletó, camisa e gravata. Assim procedendo, poder-se-ia compreender a escolha de Flávio de Carvalho para as formas de seu *Traje de Verão*.

Em um segundo momento, o interesse deste trabalho direcionou-se para os desenhos ilustrativos feitos pelo artista, publicados em conjunto aos ensaios. Os originais somam-se em uma quantidade de 105 pranchas e, atualmente, encontram-se em poder do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”

⁶⁷ CARVALHO, Flávio de. *A Moda e o Novo Homem*. 1992.

⁶⁸ O termo **costume** é utilizado para designar o conjunto calça-paletó, que vulgarmente é conhecido como **terno**, este, em verdade compõe-se de três peças, a saber: Calça, colete e paletó.

órgão do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (CEDAE – IEL/UNICAMP), Campinas, São Paulo, e segundo informações obtidas junto àquele órgão, só foram expostas uma única vez, estando ainda inéditas como publicação, no formato original, com as correções feitas pelo artista. Na época de sua publicação foram utilizados fotolitos, que atualmente também estão em poder daquele órgão.

Para esta pesquisa foram fotografadas, digitalmente, 47 pranchas, com total concordância e anuência daquele órgão. Entre todo o acervo, foram escolhidos apenas exemplares em que fosse possível observar traços indiciais próximos aos encontrados no desenho original do *Traje de Verão*, utilizado como referência na época de sua confecção.

Esse procedimento teve dois pontos de interesse fundamentais: Em primeiro lugar, captar, detalhes de ornamentos e de modelagens, apontados pelo autor como fatores modificadores da moda, que de alguma forma pudessem tê-lo inspirado, no momento da criação das peças que usou em sua **Experiência nº 3**. Em segundo lugar, percebeu-se a importância em publicar, tais croquis, exatamente por apresentarem um trabalho artístico extremamente elaborado e rico, até então sem a divulgação que lhe fizesse justiça.

Esses desenhos foram inspirados em pinturas e esculturas de vários períodos e povos, desenhos de tapetes, ilustrações de moda⁶⁹, cerâmicas marajoaras⁷⁰, africanas e neozelandesas, entre outros objetos de arte em geral, além de imagens de animais pré-históricos e subaquáticos, pesquisados pelo autor ao longo do tempo. Sentiu-se, então, a necessidade de buscar algumas dessas obras inspiradoras, para a leitura comparativa entre original e a leitura flaviniana, e assim mapear com mais acuidade o processo criativo de Flávio até a

⁶⁹ Flávio de Carvalho tomou também, como referência, ilustrações de moda feitas no Séc. XIX, conhecidas como *Fashions Plates*, publicadas em jornais da época.

⁷⁰ O próprio artista, faz referência no texto junto às ilustrações, que os desenhos das esculturas indígenas, foram elaborados a partir de objetos de sua coleção particular.

criação das peças proposta para a indumentária masculina. Na impossibilidade de encontrar a obra original, optou-se por outra que guardasse alguma semelhança com o desenho da prancheta. No decorrer da pesquisa houve a necessidade de também utilizar ilustrações, feitas por artistas do século XVII e XIX, como outro subsídio comparativo⁷¹. Tais trabalhos são tradicionalmente pesquisados como referências imagéticas, no estudo de história da Moda.

Para não deixar dúvidas sobre a que estudo sobre moda, Flávio de Carvalho se refere, é conveniente buscar a definição do termo MODA, em Roland Barthes⁷², quando explicita a diferenciação das duas formas de grafia da palavra em questão. Ao utilizarmos o termo **moda**, assim grafado, com letras minúsculas, estamos nos referindo a uma determinada moda, por exemplo, a moda das calças jeans, a moda da mini-saia. Porém, quando escrita com letra maiúscula – **Moda** – sua significação é a do estudo das transformações sofridas por essa manifestação social. Portanto, quando neste trabalho se fizer referência a história da Moda, utilizar-se-á a palavra grafada com letra maiúscula. Ao se apontar uma determinada forma de vestimenta – a moda espanhola, a moda das crinolinas – será utilizada a grafia com letra minúscula.

A Moda, como conhecemos atualmente, com suas características contínuas e transformadoras de costumes pode ser entendida como tendo seu início à partir do século XI, quando a Europa Ocidental torna-se livre das pilhagens feitas pelos povos bárbaros, ocasionando então um *desenvolvimento econômico e um impulso da civilização inteira*⁷³. Graças a uma revolução agrícola e técnica, ao desenvolvimento do comércio e o renascimento monetário, foi possível estabelecerem-se as grandes cortes, ricas e luxuosas, com suas frivolidades e ostentações, o verdadeiro palco para que surgisse e se fixassem os ditames da Moda.

⁷¹ Os artistas escolhidos foram: Abraham Bosse (1602 -1676), Albert-Charles-Auguste Racinet (1825 – 1893) e Edmond Lechevalier-Chevignard (1825 – 1902).

⁷² BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. 1979. p. 03.

⁷³ LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero. A Moda e seu destino na sociedade moderna**. 2001. p.49.

No século XIII surge a alta burguesia, composta de banqueiros, grandes comerciantes e homens de negócios, enriquecidos pela expansão das cidades, principalmente na Itália, que começam a inspirar-se nos trajes e maneiras característicos da nobreza, como forma de identificação. Além desses fatores, também o mercantilismo, o tráfico comercial, colaborou para que houvesse uma maior opção em tecidos e materiais para a confecção de peças do vestuário, e juntamente com a divisão de trabalho, promovendo especializações de ofícios, resultando em profissionais qualificados tais como; alfaiates, costureiros, sapateiros, chapeleiros e outros, colaborando dessa forma para a instalação dos desígnios da Moda⁷⁴.

Lipovetsky ressalta que *a instabilidade da moda se enraíza nas transformações sociais que se produziram na segunda Idade Média e que não cessaram de ampliar-se sob o Antigo Regime.*⁷⁵ A Moda, então, é impulsionada pelo desejo de reconhecimento social por parte de uma burguesia ascendente, e para tanto tenta a imitação à nobreza. Por sua vez, as classes superiores, com o intuito de continuar com o distanciamento social, vêem-se obrigadas à inovação, modificando, assim, sua aparência, sucessivamente, e desse movimento de imitação e posterior afastamento, *nasce a mutabilidade da moda.*⁷⁶

As mudanças da Moda estão atadas muito ao desejo do “novo”, do “exclusivo”, do “moderno”, e essa distinção também pode ser percebida mesmo dentro das castas sociais, e não somente entre as mais baixas almejando um parâmetro de igualdade às mais elevadas. Na Europa, entre os séculos XIV ao XVIII houve uma ascensão da plebe enriquecida aproximando-a à nobreza, quer pela aquisição de propriedades, quer por ligações matrimoniais, é justamente nesse período, quando as barreiras sociais tornam-se mais tênues que há um processo de competição dentro da própria classe dominante, *entre nobreza e alta*

⁷⁴ LIPOVETSKY. 2001. p. 52.

⁷⁵ Ibid. p. 53.

⁷⁶ Ibid. p. 53.

*burguesia, nobreza de toga e nobreza de espada, nobreza de corte e nobreza provincial,*⁷⁷ um palco facilitador para a dinâmica da Moda.

É exatamente dessas transformações nas vestimentas, através do tempo, que tratam os trinta e nove ensaios, publicados no jornal Diário de São Paulo, porém sob o ponto de vista de Flávio de Carvalho que, amparado e influenciado pelas obras de Charles Darwin, Sigmund Freud, Nietzsche e James G. Frazer⁷⁸, alinhava sua teoria evolucionista e psicológica no intuito de explicar e justificar a dinâmica da Moda, e as influências político-sociais por ela absorvidas.

Algumas das teorias do autor, presentes nesses artigos, estão muito próximas àquelas encontradas em obras de historiadores que pesquisaram as evoluções da Moda, mas é no estudo da psicologia do vestir elaborada por Flügel⁷⁹, que pode-se perceber outra fonte de estudos de Flávio de Carvalho. Como foi dito anteriormente, o enfoque dado pelo artista em seus textos é muito mais antropológico e psicanalítico, com boas doses irônicas e bastante jocosas, permeado alguns de seus trechos, do que propriamente uma documentação historiográfica precisa e analítica.

Essa característica, ao expor suas idéias, sempre com fina ironia e tendo como pano-de-fundo a Antropologia e a Psicanálise, são percebidos em outros artigos e ensaios de autoria de Flávio de Carvalho, como comprova, seu celebre texto *A Cidade do Homem Nu*, ou os artigos publicados no livro *Os Ossos do Mundo* ou ainda sua descrição emocional em *Experiência n° 2 – Uma Possível Teoria e Uma Experiência*.

⁷⁷ LIPOVETSKY. 2001 p. 54.

⁷⁸ Em todas as obras pesquisadas sobre Flávio de Carvalho encontramos citações sobre as influências que Freud, Nietzsche, Darwin e Frazer tiveram sobre as teorias levantadas pelo autor sobre a moda e comportamento humano.

⁷⁹ O acervo da biblioteca de Flávio de Carvalho está em poder do IEL-UNICAMP, e ao ter acesso a lista de títulos ali depositados, deparei-me com o título da obra **The Psychology of Clothes** de J.C.Flügel.

As referências imagéticas, utilizadas pelo artista para compor as ilustrações de *A Moda e o Novo Homem*, foram por ele coletadas durante anos, em suas investigações sobre as modificações do homem e da sociedade, em museus, bibliotecas e galerias. O período mais fértil dessa coleta, foi durante sua viagem à Europa em 1934, quando teve oportunidade de visitar alguns países como Inglaterra, França, Itália, entre outros, após sua participação como convidado palestrante do VIII Congresso Internacional de Psicotécnica de Praga. Posteriormente suas observações feitas em formato de um diário de viagem foram transformadas em livro e, publicadas com o título **OS OSSOS DO MUNDO**.

Objetivando-se obter uma melhor compreensão de todo percurso feito por Flávio de Carvalho até chegar ao protótipo final de seu *Traje de Verão*, é mister buscar em suas teorias e explicações, presentes nos ensaios, as definições, idéias, conjecturas e suposições, defendidas por ele, que apoiariam sua alegação de ser absurda a obrigação dos homens, vivendo nos trópicos, estarem sujeitos ao uso do conjunto composto por calça comprida, camisa, gravata e paletó, hábito esse, originário do século XVII, permanecendo praticamente inalterado até o presente.

Em artigo de 24 de junho de 1956, intitulado **Moda de Verão Para a Cidade**⁸⁰, ele dá início a sua proposta de uma nova vestimenta masculina, alegando ser a maneira de vestir dos homens de sua época, a *sobrevivência da calça, colete (...)* originários do século XVII, mantendo as cores escuras *impostas à burguesia pela nobreza como condição depreciativa*. Esse traje, segundo o autor, não estaria de acordo com os conhecimentos do homem contemporâneo e com seu desenvolvimento cerebral. Alega que a vestimenta, criada por ele, estaria considerando a ventilação do corpo e possibilitaria a evaporação do suor com maior rapidez da seguinte maneira:

⁸⁰ CARVALHO. 1992. p. 66

A velocidade do fluxo de ar entre o tecido e o corpo é graduável por meio de dois círculos de arame: um na cintura e outro sobre a clavícula. Estes dois círculos preenchem também a função de conservar o tecido de malha aberta afastado do corpo. O tecido leve de cor viva que se encontra por baixo é conservado afastado do corpo por meio de presilhas volantes que são colocadas sobre o tecido de malha aberta do blusão. Estas presilhas são colocadas por último na toilette do cidadão prestes a sair.⁸¹

Para uma melhor compreensão incluí um desenho ilustrativo da sua proposta (figura 01).

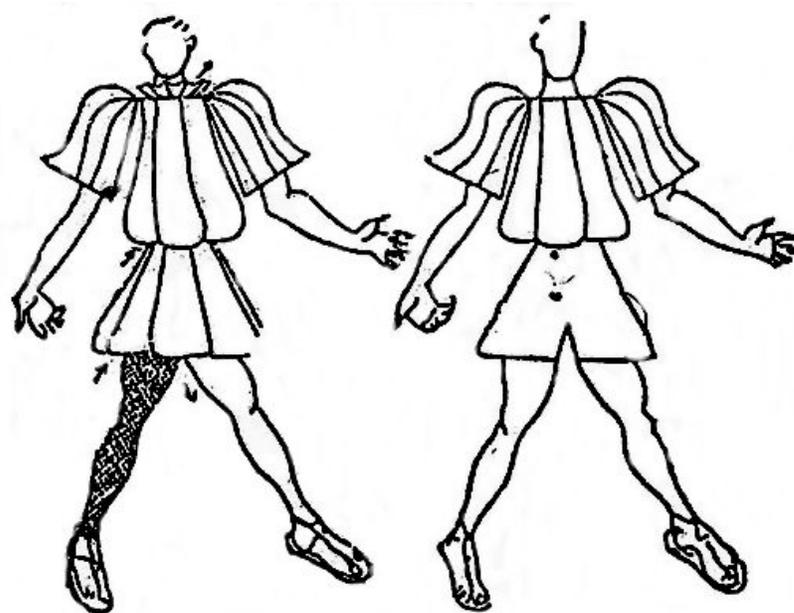


Figura 01 - Desenho ilustrativo da proposta de Moda de Verão para a cidade.
Fonte: A Moda e O Novo Homem. SESC/SENAC. 1992.

A influência da Inglaterra no período da Revolução Industrial fez a grande diferença na moda masculina e isso começou no final do século XVIII. A forma como os alfaiates ingleses cortavam e trabalhavam os tecidos pesados, como a casimira, foi o maior motivo que os fez criar um traje que traduzia o comportamento dos homens do século XIX: íntegro e discreto. As roupas desses senhores tinham que estar impecáveis e bem ajustadas, diferentemente do que tinha acontecido até então, quando estas eram mal feitas e mal acabadas. Os homens ficaram mais ativos ao exercerem profissões que lhes exigiam maior

⁸¹ CARVALHO. 1992. p. 66.

mobilidade e maior tempo fora de casa, acarretando o abandono dos excessos na indumentária. Não eram suas vestimentas que os deixavam desejáveis, mas como agiam, pensavam e progrediam socialmente, enfim, era a competência que importava até na hora da conquista do sexo oposto.⁸²

As roupas masculinas não tinham mais a finalidade de fazer os homens exibirem-se como aves emplumadas, mas sim deixá-los quase invisíveis, mesmo em ocasiões mais formais. A preocupação tinha que ser com o feitio das peças, da precisão do corte e os acabamentos dessas. Pode-se dizer que esses caminhos seguidos pela moda masculina, nos princípios do século XIX, foram os primeiros passos rumo à modernidade da moda, quando então, foi criado o terno atual.⁸³

Os alfaiates ingleses conseguiram, com um corte preciso e técnica apurada, transformar as vestimentas do burguês campesino (camisa, colete, casaco, calça e gravata) em um uniforme simples que vestia/despia o novo herói, *um Adão natural e inocente, um Apolo nu*.⁸⁴

Flávio de Carvalho comenta que as cores escuras, como os tons de cinzas, e principalmente o preto, instalaram-se na indumentária dos homens, já no século XVII; no entanto, durante os anos de 1790, as roupas cotidianas tornaram-se mais sóbrias, tanto na Inglaterra quanto na França. O preto surgia então, como uma cor considerada mais elegante, principalmente se usado com rendas e laços dourados. Logo nos primeiros anos do século seguinte, o uso dessa cor expande-se e passa a ser usada tanto pelos dândis⁸⁵ como pelos românticos, e capitães de

⁸² MELLO E SOUZA, Gilda. **O Espírito das Roupas. A Moda do século XIX**. 1987.p. 83.

⁸³ HOLLANDER, Anne. **O Sexo e as Roupas**. 1996. p. 18.

⁸⁴ Ibid. p. 120.

⁸⁵ É Baudelaire quem melhor pode definir o dandismo, quando anuncia que o adepto de tal característica é um homem rico, ocioso, entediado, criado no luxo e adulado desde a infância, cuja profissão é a elegância, e que segue leis rigorosas. Ele não tem o amor como fim, e nem aspira o dinheiro como coisa essencial, e tampouco tem paixão pela indumentária e elegância física. Todas essas características são os símbolos da superioridade aristocrática de seu espírito. A perfeição de suas roupas está na distinção e na simplicidade absoluta, que dessa forma o distingue dos demais. Enfim um dândi jamais será um homem vulgar. BAUDELAIRE, Charles **Sobre a Modernidade**. 1996. p.48/49

indústria.⁸⁶ Esses últimos conseguiram um *status*, garantindo-lhes confiança e dignidade, em um período que toda a sociedade inglesa se profissionalizava, e uma forma de demonstrar respeito a si mesmos, era através do traje, e para tanto a melhor opção era vestir roupas negras.⁸⁷

Harvey aponta outra motivação no uso das cores escuras, sobremaneira pelos homens, durante o século XIX - o culto à morte. Essa é uma das características encontrada na literatura romântica, com suas heroínas tísicas, seus elaborados funerais e o longo período do uso do luto. Segundo o autor, é o século XIX um período do *romance como registro da vida social*, onde temos oportunidade de conhecer os costumes, as aparências e principalmente as modas daquela época⁸⁸. Esses registros são encontrados, por exemplo, nos textos de Charles Dickens, Oscar Wilde, Proust, Charles Baudelaire, e aqui no Brasil nas obras dos autores da escola romântica, como Machado de Assis, por exemplo.

Essa total uniformização do traje masculino, tornando-os sóbrios e abdicando de qualquer forma de enfeite e cores, provocada por uma nova ordem social, política e econômica, surgida logo no início do século XIX é designada por JC Flügel como *A Grande Renúncia Masculina*⁸⁹. Enquanto a mulher adota uma exposição erótica maior através de decotes, e profusão de enfeites, *o homem abandona qualquer reivindicação de ser considerado belo*, e considera sua posição na sociedade como útil, diferentemente do que ocorrera até então, quando os dois gêneros *competiam pelo esplendor das vestes*⁹⁰.

Para Flügel, essa nova ordem na Moda, estava associada a grande comoção social provocada pela Revolução Francesa, que foi pautada pelo lema da “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” e portanto pregava o abandono a regras até então vigentes, como a da suntuosidade das vestimentas, como forma de

⁸⁶ HARVEY, John. **Homens de Preto**. 2001. ps 165/166.

⁸⁷ Ibid. p. 184.

⁸⁸ Ibid. p. 170.

⁸⁹ FLÜGEL, J. C. **A Psicologia das Roupas**. 1966. p. 100

⁹⁰ Ibid. 100

diferenciação entre aristocracia e a plebe. E, segundo aquele autor, foram os homens que mais rápida e claramente absorveram essa nova tendência, e renunciaram ao luxo em seus trajes, enquanto as mulheres por não terem uma vida externa tão ativa, puderam exercer sua vaidade, sem confronto com as outras classes sociais.⁹¹

Os questionamentos de Flávio de Carvalho sobre os absurdos da moda masculina, eram conhecidos antes mesmo de elaborar sua proposta para um vestuário apropriado ao homem tropical. Quando da visita do presidente da *Standard Oil*, o americano Nelson Rockefeller, à São Paulo em novembro de 1946, Flávio foi convocado por Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, a saudar o visitante em um almoço oferecido em homenagem ao empresário, no Automóvel Club e lá compareceu sem usar a gravata, atitude que para a época era falta de etiqueta, fazendo o porteiro barrar-lhe a entrada. Depois de muito argumentar, Flávio, despiu-se de uma das meias, atou-a ao pescoço à guisa de gravata, e assim trajado, e satisfazendo “as normas da casa”, pôde adentrar ao recinto, adequadamente vestido⁹². Um ato de rebeldia e escárnio para com as normas estabelecidas, pela sociedade ocidental, antevendo sua proposta audaciosa e de extrema ironia para se livrar do jugo de uma indumentária ilógica e não condizente com o nosso clima quente.

Flávio de Carvalho denomina sua proposição de moda masculina pelo título de *New Look*, mesma designação como ficou conhecida a nova proposta de silhueta feminina, apresentada por Christian Dior⁹³ em seu desfile de primavera/verão 1947, em 12 de fevereiro de 1946, em seu ateliê parisiense.

⁹¹ FLÜGEL. 1966. p.101/102

⁹² TOLEDO. 1994. p. 381.

⁹³ Christian Dior, nasceu a 21 de janeiro de 1905, em Granville, Normandia, França, sendo o quinto filho de Maurice e Madelaine Dior. O pai, próspero negociante de adubos, não via com bons olhos os dotes artísticos do filho, instruindo-o a ingressar na Escola livre de ciências políticas. Por fim Dior conseguiu que o pai lhe financiasse uma Galeria de arte. Após a crise econômica de 1929, a família Dior perdeu seus bens, obrigando Christian a trabalhar como ilustrador, e passa a fazer parte da equipe da *Maison* de Robert Piguet. Entre 1939 a 1941, Dior refugiou-se com a família, no sul da França, durante a Segunda Guerra. Ao retornar à Paris passa a trabalhar com o costureiro Lucien Lelong, renovando essa marca. Sua participação na *Maison Lelong* provoca o interesse de um fabricante de tecidos : Marcel Boussac. Dessa parceria nasce a *Maison Dior*, na Av.

Essa coleção foi chamada de *Corolle*, por Dior, pois sua principal característica era seu formato de corola de flor em que, utilizando muitos metros de tecidos, envolvia os quadris femininos em profusão de drapeados, *plissées* e babados, afinando a cintura e trazendo a forma de *cage* (gaiola), da metade do século XIX novamente à moda. Tal tendência se colocava radicalmente contrária àquela usada até então que, ainda influenciada pela escassez dos tempos da Segunda Guerra, obrigava a uma economia de tecidos, e conseqüentemente o uso de vestidos e saias retas e mais curtas, com silhueta próxima ao corpo em um desenho esguio, fazendo Christian Dior explicar tal novidade com a seguinte frase: “A Europa estava farta das bombas, agora quer lançar um fogo-de-artifício”⁹⁴ (figura 02).



Figura 02 – Desenho de René Grou para o *New Look* de Dior
Fonte: POCHNA. 2000. p. 21

Montaigne nº 30, em Paris, onde ainda hoje se mantêm. Dior, transformou-se no mais importante estilista de sua época, e um habilidoso homem de negócios. Entre suas criações estão as linhas **Sinuose** (1952); **Tulipe** (1953); **Muguet** (1954); **H** (1954/55); **A** (1955) ; **Y** (1955/56) e **Flèche** (1956). Ele institucionalizou o licenciamento de marcas, através das porcentagens sob a forma de *royalties*. Foram seus assistentes, Pierre Cardin, Jean-Louis Scherrer, Marc Bohan e Yves Saint Laurent . Em 23 de outubro de 1957, Christian Dior sucumbe a um enfarte, na cidade de Montecatini, no sul da Itália, onde fora submeter-se à um tratamento para emagrecer. Aos 52 morria um dos costureiros mais influentes e respeitados do mundo. Marie POCHNA, Marie. **DIOR**. 2000. ps. 04/19. SEELING, Charlotte. **MODA. O Século dos Estilistas**. 2000. ps. 253/264.

⁹⁴ SEELING. 2000. p. 253.

A temida editora da revista americana Harper's Bazaar, Carmel Snow quando assistiu ao desfile de Dior, percebeu que uma nova maneira de vestir surgia então, e escreveu em seu editorial : “*Que revolução, meu caro, seus vestidos têm um maravilhoso new look*”⁹⁵ (figuras 03 e 03A). Assim a silhueta que remete a ampulheta ficou conhecida como *New Look*, e nascia uma grande transformação na moda feminina.



Figura 03. – *Tailleur Bar*. 12/02/47.
Foto: Willy Maywald.
Fonte: POCHNA. 2000. p. 20



Figura 03A. - *New Look* – 1947.
Foto: Willy Maywald.
Fonte: http://www.garfbet.org.uk/new_mill/spring98/jpegs/newlook.jpg

Ao utilizar o termo em inglês *New Look* (novo olhar) para designar o *Traje de Verão*, Flávio de Carvalho apropriou-se, ironicamente, de um termo estrangeiro, como os dadaístas com seus objetos *ready-mades*⁹⁶, para enfatizar uma maneira de vestir importada de outras culturas e não tão própria para um clima tropical. Talvez uma maneira antropofágica⁹⁷ de utilizar um anglicanismo,

⁹⁵ POCHNA. 2000. p. 09.

⁹⁶ ADES, Dawn. *Dada e Surrealismo*. Apud. *Conceitos da Arte Moderna*. 2000. ps. 91 a 99.

⁹⁷ A ligação dos textos escritos por Flávio de Carvalho e o movimento antropofágico já podem ser percebidos na tese *A Cidade do Homem Nu: O homem antropofágico, quando despido dos seus tabus, assemelha-se ao homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico*.

anteriormente popularizado por uma tendência da moda francesa, para “engolir” de forma sarcástica a indumentária masculina. Não era sua intenção equiparar-se a Christian Dior como estilista, um criador de moda, mas utilizando o mesmo termo que Camel Snow denominou a revolução das saias, proposta pelo francês, posiciona-se como vanguardista de costumes, transgressor de regras sociais, observador e crítico e, propõe uma radical mudança na moda masculina, anarquicamente.

Com a década dos anos cinquenta, inicia-se um relaxamento nos vestuários masculinos, por conta ainda do pós-guerra. Apesar de Londres continuar sendo o parâmetro para os costumes usados pelos homens ocidentais, começa a despontar a indústria das roupas prontas, nos Estados Unidos, o *ready-to-wear*, principalmente aquelas destinadas ao trabalho e às práticas esportivas, abrangendo posteriormente as sociais. A silhueta masculina definia-se pelos ombros largos dos paletós e calças estreitas, em conjunto às camisas de golas em pontas longas e gravatas de ramagens⁹⁸. Nos dias mais quentes, os homens podiam optar por camisas usada fora das calças em estampas coloridas. Os mais jovens manifestavam sua rebeldia inspirando-se na elegância dos londrinos do início do século, especificamente o período eduardiano⁹⁹. Outros, vestiam-se em calças jeans apertadas, camisetas de algodão e jaquetas em couro, tal como os astros de Hollywood, Jame Dean e Marlon Brando¹⁰⁰. A Itália, nessa época, desponta como forte disseminadora de tendências para a moda masculina, principalmente após o estilista Brioni ter apresentado, pela primeira vez em 1952, roupas para homens, em uma passarela.

Casa, homem e paisagem. Uma Tese curiosa - A Cidade do Homem Nu, apud. Catálogo da exposição **100 Anos de um revolucionário romântico**. Curadoria de MATTAR, Denise. 1999. p.80. Luiz Carlos Daher aponta Flávio de Carvalho como o continuador do movimento antropofágico, no início da década de 30, com a possível publicação de um novo exemplar da *Revista de Antropofagia*, e um volume Brasil-Freud da *Bibliotequinha da Antropofagia*, publicado pelo artista. DAHER. 1982. p.149.

⁹⁸ BAUDOT, François. **MODA do Século**. 2000. p. 182.

⁹⁹ Esses jovens vestiam paletós longos, calças justas e gravatas estreitas e ficaram conhecidos como *Teddy-boys*, sendo o termo *Teddy* o diminutivo de Eduardo, rei da Inglaterra no início do século XX. BAUDOT. 2000. p. 182. e BRAGA, João. **História da Moda, uma narrativa**. 2004. p. 85

¹⁰⁰ BRAGA. 2004. p. 86.

Importante, também, é considerar o período em que ocorreu a **Experiência nº 3**, lembrando que o fato se deu na cidade de São Paulo no final de década de 50, do século XX, período de mudanças sociais, políticas e culturais, e do início da industrialização no país, ou seja, um momento em que os questionamentos sobre os papéis vividos por homens e mulheres em uma cidade moderna brasileira começavam a despontar, por conta exatamente da industrialização e do início da inserção das mulheres no mercado de trabalho.

No final da década de 50, a cidade de São Paulo já acumulara forças políticas e econômicas, firmando-se como um poderoso núcleo industrial, principalmente com a instalação da indústria automotiva, configurando-se como uma metrópole nacional. A mudança na escala da vida urbana, através do governo Juscelino Kubitschek, facilitou a entrada de capital estrangeiro para a produção do mercado nacional e possibilitou a produção de bens de consumo duráveis tais como eletrodomésticos, e, principalmente a produção e montagem de veículos, *fatores decisivos para os futuros fluxos da cidade*¹⁰¹.

Em 1950, Assis Chateaubriand, proprietário dos Diários Associados, amigo de Flávio¹⁰², inaugura a primeira emissora de televisão do Brasil, a Tupi de São Paulo. Em 1955 a rede, já possuía afiliadas em várias cidades brasileiras como Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Recife, Goiânia e Belo Horizonte, entre tantas¹⁰³. Entre 1950 e 1960 a capital paulista teve um crescimento demográfico de 1,6 milhões de pessoas¹⁰⁴. Flávio de Carvalho estava atento a todas essas mudanças que ocorriam e transformavam a cidade de São Paulo em uma verdadeira metrópole.

¹⁰¹ SZMRECSÁNYI, Maria Irene de Q. F. **A Metrópole Paulista : 1950-2004. Livros de Valor – História Econômica da Cidade de São Paulo.** 2004. p. 116.

¹⁰² O jornal que publicou os artigos sobre moda era de propriedade de Assis Chateaubriand

¹⁰³ AMBURGER, Ester. **Dilúndio fronteiras. A Televisão e as Novelas no cotidiano. História da vida privadas no Brasil , Vol. 4.** 1998. p. 444.

¹⁰⁴ Dados estatísticos fornecidos pelo **FIBGE – Anuários Estatísticos.** apud. SZMRECSÁNYI. 2004. p. 122.

Suas coleções de imagens esboçadas e observações anotadas, sobre história da Arte, usos, costumes e crenças de sociedades primitivas e até mesmo estudos sobre biologia, conseguidas ao longo dos anos, permitiram a Flávio de Carvalho elaborar teorias sobre moda e sociedade. Essa coleta teve seu momento mais profícuo, durante o período em que o artista viajou pela Europa, em visita às cidades de Lisboa, Londres, Praga, Viena, Istambul, Sófia, Paris, Moscou, Bruxelas e Roma. Nessa época ele também teve oportunidade de contatar artistas como Roger Caillois, Paul Eluard, Louis Aragon, André Masson, Jacob Epstein, Ben Nicholson e Henry Moore¹⁰⁵, entre outras figuras de destaque nas artes, letras e filosofia, o que certamente influenciou fortemente suas conjecturas sobre costumes e usos dos homens civilizados ocidentais.

Entre o fim do mês de agosto de 1934 a 1º de fevereiro de 1935, Flávio de Carvalho viajou à Europa, com o intuito de participar do VIII Congresso Internacional de Psicotécnica na cidade de Praga, Tchecoslováquia. Posteriormente visitou outros países daquele continente, quando contatou aqueles artistas e intelectuais e principalmente, visitou museus, bibliotecas e galerias de artes. Nesse período, fez anotações em seu caderno de viagem que resultaram, mais tarde no livro **Os Ossos do Mundo**.

No texto *As ruínas do mundo*¹⁰⁶, incluso na obra citada, o autor analisa a importância dos objetos colecionados em museus, castelos e galerias, observando que esses objetos, revivem o *sopro das civilizações perdidas e esquecidas*, sendo a visão distanciada do homem sobre o passado, quando em visita a tais locais, a forma de compreender melhor o mundo presente em que vive e escreve:

Uma coleção de ossos é portanto mais importante a um observador que os ossos do próprio observador. A luz sobre o passado é o único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de ajudar a derreter o véu da cegueira; o passado colecionado em museu apresenta mais sugestibilidade que o tumulto de uma geração, e é eminentemente capaz de concorrer ao desabrochar do indivíduo¹⁰⁷.

¹⁰⁵ TOLEDO. ps 262 a 271.

¹⁰⁶ CARVALHO. 2005. p. 41.

¹⁰⁷ Ibid p. 42.

Partindo de seus comentários, pode-se entender a importância da coleta de informações feita pelo artista quando visitava museus e galerias de arte, obtendo um arsenal de informações que utilizava em seus ensaios, artigos e obras. Levanta-se aqui um ponto importante no processo criativo de Flávio de Carvalho, qual seja o caderno de anotações de suas viagens, e que se tem acesso através do livro **Os Ossos do Mundo**. Nesses apontamentos de viagem, encontramos suas características de observador antropológico e crítico social¹⁰⁸, como, por exemplo, quando faz comentários sobre a qualidade do papel higiênico em cada país visitado:

*Observei nas minhas peregrinações que os hábitos e os apetrechos higiênicos dos povos variam consideravelmente; não são funções exclusivas de uma condição econômica, pois que freqüentemente são vistos agrupamentos abastados não usarem um apetrecho ou hábito reconhecidamente civilizado.*¹⁰⁹

Continua suas conjecturas sobre os hábitos de higiene dos povos civilizados observando que *o requinte no papel higiênico representa (...) a valorização de um dos locais mais desprezados do corpo humano e também um dos índices da civilização de um povo*¹¹⁰, completa esse pensamento alegando que *o papel higiênico é um índice de elevação do indivíduo e um elemento de estudo para o sociólogo*¹¹¹.

Percebe-se, nesses comentários, o caráter de ironia e de humor, enfim do *chiste*, essa forma de humor despertada pelas idéias surrealistas, como observa Valeska de Freitas apoiada pela obra de Sigmund Freud - *O Chiste e sua relação com o inconsciente*, ao comentar ser essa a característica que pontua a passagem de Flávio de Carvalho, tanto pelo fluxo da cidade de São Paulo, como em todos os seus textos.

¹⁰⁸ Para Fayga Ostrower o ato criador abrange a capacidade de compreender, relacionar, ordenar, configurar e dar significado aos fenômenos observados pelo artista. OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 1987. p. 09.

¹⁰⁹ CARVALHO. 2005. p. 50

¹¹⁰ Ibid. p. 50.

¹¹¹ Ibid. p. 51.

A PESQUISA DOS TEXTOS

Dos 39 ensaios sobre a moda, para esta pesquisa, foram selecionados dez temas que tratam, mais explicitamente, sobre as transformações das formas nas indumentárias masculina e feminina, no decorrer da história. Esse recorte justifica-se pela consideração de constarem, nesses textos, os principais conceitos teóricos, que poderiam ter influenciado o artista no instante da criação, desenvolvimento das modelagens e confecções dos elementos constituintes de seu *Traje de Verão*.

São esses os conceitos escolhidos:

1. *O homem em farrapos.*
2. *O rei em farrapos.*
3. *O decote masculino. Os homens mostram as pernas.*
4. *As formas fundamentais da mulher.*
5. *A mulher curvilínea.*
6. *A origem popular da casaca.*
7. *A origem popular da calça.*
8. *As idades púberes da história.*
9. *Chapéus cônicos e cartola.*
10. *O Coturno trágico.*

O HOMEM EM FARRAPOS

Flávio de Carvalho apóia-se na obra de James Fraser ao desenvolver sua teoria sobre as ligações entre o uso de farrapos e a volta aos antepassados, período em que os homens vestiam-se com longas peles de animais, quando

aquele autor descreve os trajes de luto usados pelos Maoris¹¹²: *vestidos de trapos (...) fedendo a óleo de tubarão, solitários e silenciosos, geralmente velhos, (...) descabelados, com freqüência loucos*¹¹³, esses homens eram vistos sentados imóveis sem participar das atividades do resto do grupo. Pode-se concluir nessa observação que, para Flávio, a dor do luto faria do homem um ser em farrapos.

Considera, ainda que, os homens vestidos em farrapos estariam no grau mais baixo da hierarquia, pois este é um desclassificado na escala social, afirmando ser o homem em farrapos (figura 04), *em todos os tempos, uma apresentação do estado inferior do antepassado antigo*¹¹⁴.



Figura 04 - Prancha XIX de 20/05/1956.

Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

¹¹² CARVALHO. 1992. p. 42.

¹¹³ Ibid. p. 43.

¹¹⁴ Ibid. p. 45.

Esse homem assim vestido, estaria em contraste àquele investido de autoridade, mas ao mesmo tempo estaria liberto da *disciplina hierárquica*, aproximando-se, então dos primeiros homens livres do princípio da história. Esse traje, segundo o autor, é uma maneira de aproximação com a memória do antepassado, e segundo sua teoria, essa aparência de pobreza reverte o homem ao seu estado inferior na evolução da espécie.

O conceito aproxima-se então das teorias evolucionistas de Charles Darwin. A teoria fundamental do naturalista inglês é a de que a luta pela vida e a seleção natural são mecanismos essenciais para a evolução das espécies. Encontram-se na obra de Darwin, *A Origem das Espécies*, escrita em 1859¹¹⁵, os fundamentos de seus estudos onde diz que dentro das espécies, aqueles indivíduos melhor adaptados a seu meio ambiente geram descendentes, que pela seleção natural, vão se transformando e diversificando, assim produzindo seres mais complexos e cada vez melhor inseridos em seu habitat. Flávio de Carvalho apropria-se desse pensar para criar sua própria teoria sobre o tipo de traje dos homens esfarrapados. Para ele, a antropologia cultural era estudada apenas pelo ângulo psicanalítico, como bem observa Sangirardi¹¹⁶, pois acreditava que os comportamentos e os mitos dos nossos ancestrais, determinaram as estruturas das sociedades ao longo dos séculos, através da projeção de suas experiências no inconsciente coletivo das gerações seguintes.

Ao usarem peles de animais para cobrirem o corpo, os homens primitivos estavam procurando uma forma de proteção das variações climáticas, principalmente nas regiões mais frias. Porém, nossos antepassados também teriam a intenção de uma identificação com a beleza e as forças físicas das feras abatidas¹¹⁷. Seria mais um ritual mágico do que propriamente uma identificação física, e não uma lembrança inconsciente de uma antiga forma, onde os pelos do corpo naturalmente serviriam de proteção.

¹¹⁵ JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 1999. p. 62.

¹¹⁶ SANGIRARDI. 1985. p.55.

¹¹⁷ LEVER, James. **A Roupas e a Moda. Uma História concisa**. 1993. p. 09.

O REI EM FARRAPOS

Ao finalizar o artigo sobre o homem em farrapos, Flávio levanta a hipótese de ser esse o modelo inspirador para a moda *requintada e mais estranha na elegância humana, (...). A moda do traje em farrapos usada pelo homem e pela mulher*¹¹⁸ e que durou por muitos séculos. Essas fendas e rasgos que decoravam os trajes das altas classes, deixando à mostra os tecidos das camisas e das calças usadas sob eles, começaram a surgir a partir do século XV, e são denominados *golpeados*, pelo pesquisador Carl Köhler¹¹⁹.

Sua teoria sobre a moda dos farrapos, tem continuidade no texto - **O Rei em Farrapos, O Bobo E Os Deuses Moribundos, O Caminho da Linguagem**¹²⁰ de 25 de maio de 1956. Neste, Flávio traça uma analogia entre o uso do *traje em farrapos* pela nobreza e pelo rei (figura 05), com a possível identificação desses com classes sociais mais baixas da população, que usavam vestes em farrapos, obrigatoriamente, por ter escassez de recursos.



Figura 05 – Fragmento 1 da prancha XX de 27/05/56
 Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

¹¹⁸ CARVALHO. 1992. p. 43.

¹¹⁹ KOHLER, Carl. **História do vestuário**. 1996. p. 266.

¹²⁰ CARVALHO. 1992. p. 44.

Flávio de Carvalho legenda seus desenhos com as observações abaixo:

1 - Imperador Carlos V. (Tiziano 1532 – Museu do Prado, Madrid – Espanha). As mangas, as calças e o gibão do imperador são compostos de panos cortados em tiras como fossem trapos.

2 - Rei Dom Sebastião de Portugal (Descalzas Reales; Madrid-Espanha). O gibão, as mangas e as calças são compostas de tiras em forma de farrapos. Os panos eram vendidos no mercado já cortados e certos trajos chegavam a ter cinco mil cortes.

3 - Duque Alberto da Baviera. 1556. (Galeria de Pintura, Viena – Áustria). As calças e o gibão do duque são feitos de tiras de panos.¹²¹

Logo no início desse ensaio, percebe-se um enfoque antropológico do autor, quando traduz a moda dos golpeados, adornando as vestes da nobreza, como sendo a interpretação dos trajos rasgados e puídos usados pelas castas mais baixas, assim sendo, a Moda surgiria da plebe para as classes mais abastadas:

O homem em farrapos, provocado pelo contraste Dor, Miséria e Desespero, proveniente da pressão social, permanecia sempre o suficiente para dar, à etapa histórica, o sentido de fluxo e, assim fazendo, iniciava um processo de inspiração ornamental que atravessava as hierarquias, caminhando do mais baixo para o mais alto¹²².

Percebe-se nos desenhos ilustrativos, uma ênfase maior às fendas dos calções, mangas e gibão, em detrimento a outros detalhes, como, por exemplo: expressões faciais, detalhamento dos calçados, dos chapéus ou outros tipos de adornos presentes nas obras originais. As linhas traçadas, demarcando os rasgos nos calções e mangas, podem muito bem ser entendidas como simples pregas de tecidos, muito semelhantes àquelas que detalhariam os corpos e mangas das blusas confeccionadas para a **Experiência nº 3**.

Comparando o retrato do Imperador Carlos V, pintado por Tiziano em 1532 (figura 06), com a interpretação feita por Flávio, da mesma obra (figura 06A), nota-se a ênfase dada às fendas verticais adornando o gibão, as mangas e os calções do

¹²¹ CARVALHO. 1992. p. 44

¹²² Ibid. p. 44.

imperador presentes na ilustração, diferentemente das pintadas no retrato que surgem de forma mais sutil, principalmente no corpo do gibão. Outro ponto que chama a atenção está presente na região pélvica das figuras; enquanto Flávio apenas delimita, através de um triângulo, a região genital da figura, sem a preocupação em evidenciar o adorno conhecido como *codpiece*, na pintura de Tiziano, ao contrário, esse detalhe é iluminado como forma de ressaltar o poder e a virilidade do monarca.



Figura 06 - 1532 Imperador Carlos V e seu cão.
Tiziano - Museu do Prado. Madrid, Espanha.
Fonte: www.tudor-portraits.com/CharlesV.jpg

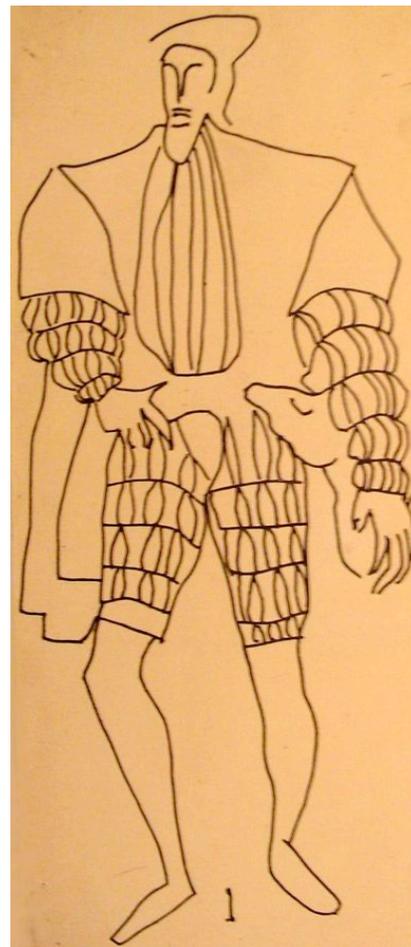


Figura 06A. Imperador Carlos V.
Fragmento 2 da Prancha XX de 27/05/56.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

A partir do século XV, os homens passaram a usar jaquetas muito curtas, a ponto de deixarem em destaque a região pélvica, isso fez surgir um adorno incorporado na abertura dos calções, que ressaltava a genitália, conhecido como *codpiece*. Tais adornos eram bastante grandes, por conta de enchimentos que

lhes davam formas fálicas, uma simbologia do poder econômico e social de quem os estivessem portando.¹²³

Para Flávio a moda dos farrapos, absorvida pelas castas superiores, tem seu início, no período em que reis, sacerdotes, inclusive deuses e semideuses da Antigüidade, sofrendo punições e muitas restrições, durante seus reinados, chegando, algumas vezes, até ao sacrifício da morte, aproximavam-se à plebe. Ao desenvolver essa teoria, afirma ainda que, nessa aproximação de classes, plebe e reis, acabavam por ter um só inimigo: a nobreza¹²⁴.

A morte do deus, ou do rei, seria então o sacrificio para salvação do povo e, segundo o autor, esse costume apresenta-se em várias culturas, originando festas populares, em que um maltrapilho ou condenado à morte, investido com insígnias de rei, governa a cidade por um dia. Para ele, é desse hábito a origem do arlequim vestido com remendos e até mesmo do rei Momo dos carnavais da Itália, Espanha e França. O autor exemplifica tal costume citando a obra de Victor Hugo, *O Corcunda de Notre Dame de Paris*¹²⁵, quando Quasímodo ganha a coroa de Rei dos Vagabundos e governa a cidade. Nessas festas populares, quando o mendigo é investido de “autoridade”, faz com que a plebe e o rei aproximem-se na escala social, segundo esse ensaio.

Em sua conclusão, afirma que seria, através dessa prática, possível encontrar as origens do bobo da corte, a personagem a quem era permitido dizer verdades ao rei que, este não ousava proferir. Observa ainda, que os bobos vestiam-se de forma muito semelhantes aos seus senhores, normalmente eram anões ou figuras deformadas e grotescas, porém dotados de sabedoria e gozavam de grande influência na corte, chegando a serem invejados e odiados.¹²⁶ Conforme sua teoria, as semelhanças entre os trajés dos bobos e do rei, teriam

¹²³ LEVER. 1993. p. 68.

¹²⁴ CARVALHO. 1992. p. 46.

¹²⁵ Ibid. p. 46.

¹²⁶ Ibid. p. 46.

sido fatores que influenciaram a nobreza a adotar os *golpeados* ou fendas, e ao adornar suas vestes dessa forma, estaria a aristocracia posicionando-se como superior e mandatária, exatamente como seus antepassados, quando usavam as peles das feras abatidas. Flávio finaliza esse ensaio com o seguinte pensamento:

Conforto, bom alimento, proteção contra sujeira e insetos, canibalismo, eram prerrogativas da nobreza e do chefe em todos os povos, prerrogativa totalmente negada ao homem em farrapos que, encurralado dentro da Dor, Miséria, e Desespero, aguardava o fim, oferecendo ao mundo um espetáculo. O espetáculo que caminharia sugestivamente através (de) toda a hierarquia apresentando a moda em farrapos¹²⁷.

Mais uma vez, constata-se a ironia em suas definições sobre as *hierarquias mais altas*, quando admite o *canibalismo*, praticado por elas. Entende-se aqui, como sendo o canibalismo social, ou seja, a ingestão do *homem em farrapos*, feita pelos dirigentes e pela nobreza, ao adotar os tecidos rasgados, usados pelas classes inferiores, como enfeite de seus ricos trajés.

Flávio, ao contrário das pesquisas feitas por historiadores e pensamentos filosóficos, afirma que a moda não nasce da aristocracia evoluindo de cima para baixo, mas antes surge nas camadas mais humildes da sociedade, sendo então o povo o responsável pela renovação da moda. Segundo sua teoria, esse movimento se dá pelas necessidades das classes mais baixas em movimentar o corpo para o exercício de suas atividades de trabalho, almejando atingir escala social superior, enquanto as hierarquias mais elevadas, cientes de sua superioridade tendem a estagnação¹²⁸.

Irônico e bastante elucidativo são os desenhos feitos por Flávio para ilustrarem essa teoria sobre a elegância dos farrapos usados pelas classes inferiores (figura 07).

¹²⁷ CARVALHO. 1992. p. 47.

¹²⁸ Ibid. p. 22



Figura 07 - Prancha IX de 05/04/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

A legenda da imagem acima resume o pensamento de Flávio sobre o processo de reversão:

2 – A imaginação do limite vagando pela rua é humilde expressão popular capaz de provocar o aparecimento da grande elegância.

Flavio de Carvalho admite a hipótese do fenômeno da *reversão*, isto é, um hábito de uma classe social inferior ser absorvido por outra superior, acreditando ser o homem em farrapos *uma reprodução de um estado antigo inferior*, estado esse que, no seu original, estava diretamente ligado a um poder de mando e dominação adquiridos pela seleção sexual¹²⁹.

O autor não especifica qual seja essa seleção sexual com maiores detalhes. Mais uma vez, a teoria da seleção natural, desenvolvida por Charles Darwin, em que diz serem os indivíduos com mais força e vigor sexual os responsáveis pela

¹²⁹ CARVALHO. 1992. p. 45.

perpetuação da espécie, é fonte de referência nas hipóteses apresentadas por Flávio. Encontra-se, em suas teorias, proximidade às idéias de J.C. Flügel, principalmente quando esse busca conceitos darwinianos ao comparar as evoluções do vestuário às de formas vivas¹³⁰. Tal influência ficará mais clara, quando forem analisados seus textos sobre as evoluções de chapéus e sapatos.

O DECOTE MASCULINO. OS HOMENS MOSTRAM AS PERNAS.

Flávio de Carvalho investe-se de historiador, ao escrever sobre as origens do uso da *moda em farrapos* em seu artigo **A Moda em Farrapos. O Decote Masculino. Os Homens mostram as pernas** de 31 de maio de 1956¹³¹. Descreve que, após as revoltas camponesas dos séculos XII, XIV e XV, a população *vagava, desabrigada, faminta e em farrapos*¹³², impressionando as hierarquias superiores, nesse caso os soldados que lutavam para reprimir as revoltas populares. A maneira de decorar as vestes, rasgando-as nos cotovelos, joelhos e pernas foi incorporada primeiramente pelos soldados alemães ao retornarem à pátria, e posteriormente pelos soldados mercenários. Essa moda então é transportada dos soldados para a nobreza por volta de 1518, permanecendo assim durante os séculos XVI e XVII.

A França e a Inglaterra, no início do século XVI, foi fortemente influenciada por uma moda germânica, supostamente a partir da vitória suíça, na Batalha de Grandson, contra Carlos, o Temerário, duque de Borgonha no ano de 1476¹³³. Os soldados vitoriosos apoderaram-se dos uniformes dos vencidos e como esses eram demasiado estreitos, abriram fendas alargando essas roupas, cosendo remendos feitos de ricos tecidos, como a seda, que também tinham pilhado. Os soldados mercenários alemães levaram esses trajes suíços para a Itália e daí para toda a Europa. As calças usadas por esses homens, eram feitas de largas tiras de

¹³⁰ FLÜGEL. 1966. p.152.

¹³¹ CARVALHO. 1992. ps. 48 a 50.

¹³² Ibid. p. 48

¹³³ LAVER. 1993. p. 78.

tecidos, abertas das ancas até os joelhos, de dentro delas saía uma grande quantidade de seda branca. Esse traje é conhecido como *landsknecht*¹³⁴, e originou os uniformes atuais da Guarda Suíça da Cidade do Vaticano¹³⁵.

A prancha XXI traz três ilustrações, desenhada por Flávio de Carvalho, exemplificando a moda usada pelos soldados mercenários (figura 08).

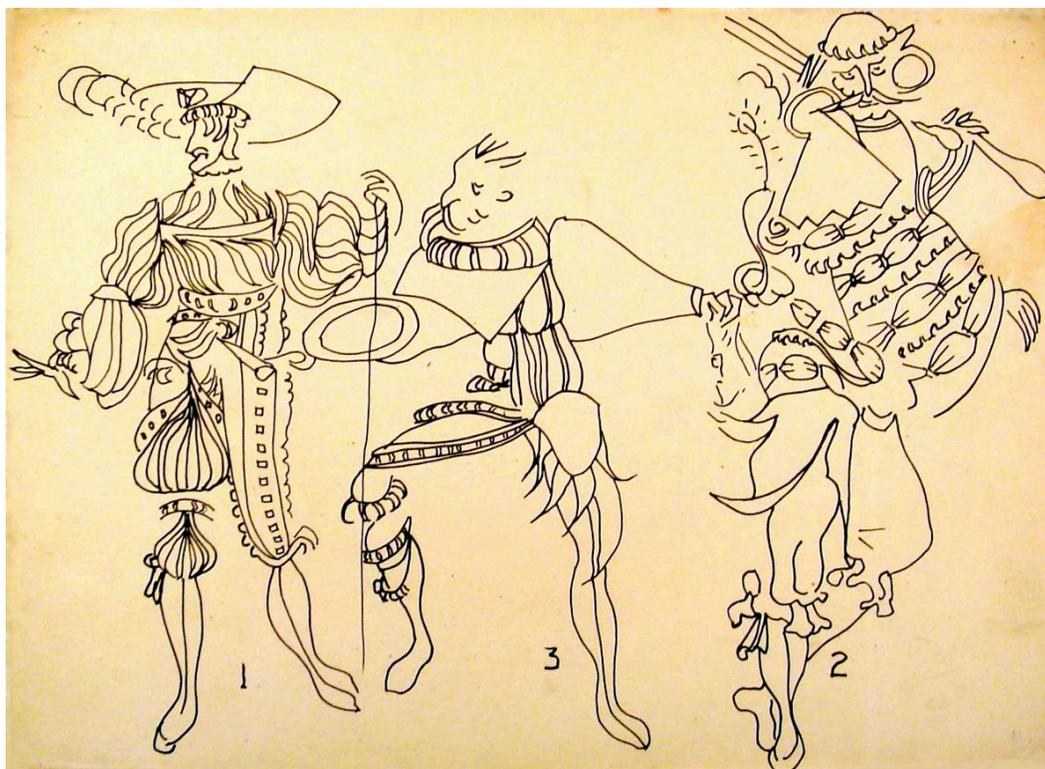


Figura 08 - Prancha XXI de 31/05/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Junto às ilustrações seguem as legendas:

1. “Lasquenete” alemão 1480. As mangas, o gibão e a perna direita da calça, são formadas de tiras de pano em forma de trapos. O pano da perna esquerda apresenta furos por toda a sua altura.
2. Figura para “vuitreaux” – retratado de doador (Hans Holbein o Jovem 1540 – Basileia. Coleção Pública de Arte). Vemos aqui em uma das pernas, as calças propositalmente em farrapos. A morfologia do farrapo é bem visível. O gibão e as mangas também apresentam sintomas de farrapos. O próprio gorro da cabeça tem cortes imitando farrapos.

¹³⁴ LEVER. 1993. p. 78.

¹³⁵ CONTINI, Mila. A MODA. 5000 anos de elegância. 1965. p.122.

3. *Observa-se que na perna esquerda do cavaleiro há um grande rombo no tecido com os trapos provenientes do rombo caindo e mostrando o tecido de baixo. Na perna direita, o tecido superior é todo aberto em forma de trapos. O gibão apresentava-se com tiras como se estivessem rasgadas. (Detalhe de uma pintura de Niklaus Manoel Deutsch 1500. Coleção Pública de Arte, Basileia.).¹³⁶*

Na pesquisa de imagens originais, fontes de inspiração para Flávio traçar suas ilustrações, foi encontrada uma gravura feita por Niklaus Manoel Deutsch, datada de 1513 (figura 09A), que traz semelhanças ao desenho 2 da prancha XXI (figura 09).



Figura 09A. - 1513-1514. Niklaus Manuel Deutsch:
Rückenfigur eines Eidgenossen,
Feder in Braunschwarz, 26,8 x 19 cm

Fonte: http://www.gymkirchenfeld.ch/bild14_manuel_um-1513.jpg



Figura 09. - Niklaus Manuel Deutsch
Fragmento da prancha XXI de 31/05/1956.

Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Ambos os desenhos mostram os rasgos das calças, meias e mangas dos gibões, usados pelos soldados mercenários. Porém, objetivando uma comparação bem mais abrangente, este trabalho traz a ilustração de Auguste Racinet (1825 –

¹³⁶ CARVALHO. 1992. p. 48

1893), contendo outros modelos de uniformes militares europeus, usados no decorrer século XVI, adornados com as fendas ou golpeados (figura 10).



Figura 10. Da esquerda para a direita: Infantaria francesa (1548). Capitão suíço (1550). Infantaria francesa (1548). Guarda suíço (1520). *Lansquenete* (1550). Guarda escocês (1559).

Fonte: RACINET. 1987. p. 37.

Flávio acreditava que as fitas e laços decorando os joelhos da nobreza francesa, no reinado de Luiz XIV, e as usadas pela imperatriz Eugênia, na metade do século XIX, originaram-se dos *resíduos do homem em farrapos do século XII*, concluindo que *a fita é uma consequência do farrapo, da tira de trapo*¹³⁷.

Quanto aos decotes que surgem nos trajes masculinos, entre os séculos XVI e XVII, também teriam sua origem na mesma situação social que provocou o uso dos golpeados, dos laços e das fitas: as revoltas camponesas. Segundo Flávio, os cortes ombro a ombro, descendo às vezes até o umbigo, na parte da frente e nas costas das vestes masculinas, obrigavam os homens a uma dieta para emagrecer. A moda exigia então, uma silhueta esbelta e de pele bem tratada, porém essa figura masculina magra estaria bem próxima à imagem do faminto maltrapilho vagando pelos campos europeus, porém de aspecto saudável¹³⁸. Ilustrando esse

¹³⁷ CARVALHO. 1992. p. 50.

¹³⁸ Ibid. p. 50.

ensaio, encontramos a prancha XXII, com desenhos inspirados, entre outras, nas obras de Dürer e Belini (figura 11).



Figura 11 - Prancha XXII de 31/05/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Junto aos desenhos encontram-se as seguintes legendas:

- 4 – Dom João da Áustria, filho de Carlos V (Museu do Prado). Dom João usa calção composto de tiras imitando farrapos. A gorguera já dominava. Havia grande preocupação em mostrar as pernas bem moldadas.
- 5 – Trajo de festa alemão de 1814 (R.Z. Becker). As mangas e o bordo da saia são confeccionados com tecidos cortados com a forma de farrapos dos trajos de 1500.
- 6 - Dois cavalheiros de 1496 (fragmento de pintura de Gentile Belini, Academia de Veneza). Ambos decotados. O da esquerda usando o talar, representa o fim de uma época, fins do século XV, enquanto que o da direita representa o início de uma nova época, o século XVI, com a exibição de pernas masculinas. Tanto o decote como a exibição de pernas são extraídos da miséria do povo que andava em farrapos com a camisa aberta e com as pernas de fora, as coxas mal cobertas pelos escassos trapos. Contudo, as pernas em exibição eram imposição do trabalho, do movimento e do uso das mesmas
- 7 - Francisco I, da França, usando gibão com tiras em formas de trapos e decote.
- 8 - Albert Dürer, usando decote num auto-retrato de 1498.

Os decotes masculinos usados no século XVI, denotavam uma imagem de fragilidade com um acentuado toque erótico passivo, como nos auto-retratos de Albert Dürer de 1493 e 1498 ou nos modelos masculinos pintados por Ticiano e Giorgione. Os colarinhos abertos, ou decotes masculinos, davam aos homens, um forte ar feminino, mesmo aos que usavam barba, sugerindo uma certa vulnerabilidade, contrária aos conceitos de força, bravura e austeridade, definidores do gênero masculino¹³⁹.

Talvez o século XVI tenha sido o primeiro momento em que tanto homens como mulheres buscaram referências eróticas nos trajes uns dos outros. Ambos se identificavam com o que fosse mais sexualmente atrativo e sensual: as mulheres vestiam corpetes estruturados na rigidez impassível dos gibões numa tentativa de se aproximar da solidez do papel do gênero masculino; por outro lado, tem-se os homens adotando a fragilidade e a efeminização em decotes, rendas e maquilagens pretendendo o etéreo da beleza.

Observando a prancha XXII, nota-se as linhas quase econômicas e bastante geométricas dos esboços feitos a partir das obras de Belini, Dürer e Clouet, enfatizando os decotes das vestimentas, e uma quase ausência no tracejado das mangas fartas ou mesmo dos chapéus que compõe a indumentária dos retratados. Nas duas figuras retiradas da obra de Belini, o foco também está para as duas formas dos trajes: um vestindo o talar, a túnica longa e o outro, as meias, primórdios das calças. Em ambas imagens, o foco do tracejado está no formato dos grandes decotes dos trajes. Ao fazer-se a análise comparativa entre obras originais e respectivos esboços ilustrativos, tendo atenção aos detalhes suprimidos ou modificados presentes nas pranchas, compreende-se a intenção de Flávio quando da escolha dessas imagens, ou seja a de fixar sua teoria de que tais peças são conseqüência da *moda dos farrapos*.

¹³⁹ HOLLANDER. 1996. p. 77.



Figura 12 - 1498. Auto-retrato Albert Dürer 26 anos.
Óleo sobre tela. 52 x 41. Museu do Prado, Madrid.
Fonte: www.wga.hu/index1.html

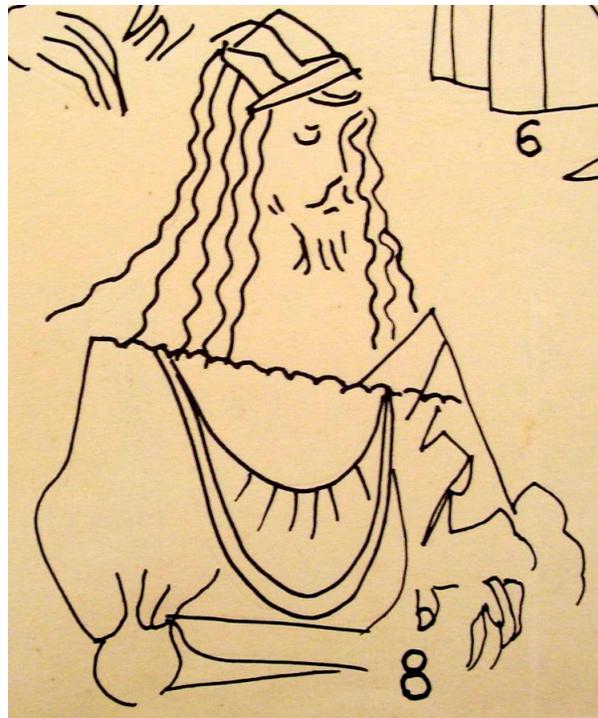


Figura 12A. Fragmento da prancha XXII de 22/05/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Ao comparar as figuras 12 e 12A., percebe-se na segunda ausência de: linhas representando as luvas brancas, detalhes do chapéu listrado com longa ponta e qualquer referência aos debruns enfeitando a túnica de Dürer. Além disso, a trança prendendo a capa do pintor, está representada por apenas uma linha sinuosa, que a primeira vista confunde-se como parte de sua túnica.

Esses detalhes dão à pintura original, um caráter de sofisticação e, ao mesmo tempo, como lembra Hollander, uma certa feminilidade à imagem de Dürer. Flávio, em poucas linhas, enfatiza o decote da túnica, dando-lhe forma até mais profunda do que na obra original, com intenção de comprovar sua teoria, de serem os decotes masculinos, da época, originários de *trapos* e *farrapos*. A pala debruada e da qual sai leve franzido, presente na pintura, foi transformada em um decote ombro à ombro, e essa forma, mais geométrica, traz à memória o modelo da blusa usada na **Experiência nº 3**, com suas pregas simétricas e linhas retas, excetuando a presença de um decote profundo.

Dando continuidade a análise da prancha XXII, esta pesquisa dirige seu foco para a interpretação de Flávio de Carvalho do retrato de Francisco I¹⁴⁰ de Jean Clouet (figura 13 e 13A).



Figura 13 – 1525-1527 – Francisco I, Rei de França
Jean Clouet. Óleo s/madeira. 96 x 0,74cm
Museu de Louvre, Paris.

Fonte: www.abcgallery.com/c/clouet/jcclouet1.JPG



Figura 13A - Fragmento prancha XXII de 22/05/1956
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP

Na interpretação da obra de Clouet, encontrada na prancha, há uma evidência na horizontalidade dos adornos do gibão do monarca. Essas linhas verticais, mais uma vez, têm similaridades com as que Flávio demarca as pregas frontais da blusa do *Traje de Verão*. Nota-se, também a ênfase dada no registro do decote, traçando-o de maneira a deixá-lo maior que o original. O artista ignora o volume exagerado das mangas, e as tiras bicolores, em tecidos estampados, decorando a parte inferior das mesmas, presentes na pintura original.

¹⁴⁰ No reinado de Francisco I, o gibão tornou-se aderente até as ancas e os calções muito justos e divididos em faixas coloridas, que chegavam até os joelhos, com suas barras recobertas por meias de cores diversas. Esse monarca vestia-se luxuosamente e por ocasião de seu encontro com Henrique VIII, da Inglaterra, *vestia-se de branco, com cinto de ouro, sapatos de pele dourada, gibão carmesim e jóias em profusão*. Sua tenda era costurada com fios de ouro, decorada com brocados, *bibelots, um castelo criado por fadas (...)*. CONTINI. 1965. p. 126.

Durante o século dezesseis, as mangas dos trajes masculinos tiveram seus volumes aumentados na parte superior, e eram decoradas com tufos. Os calções, com enchimentos feitos de crinas, levavam fendas laterais de onde saíam rendas, e eram usados juntamente com meias compridas de malha, que já no final do século XVI eram feitas por uma máquina criada pelo inglês Guilherme Lee.¹⁴¹

Outros detalhes presentes no retrato de Francisco I, como o colar com insígnia e as plumas do chapéu também não aparecem no desenho ilustrativo da prancha, provavelmente com intenção de não desviar a visão para o registro do decote do gibão, uma vez que esse era o detalhe que interessava à Flavio quando reinterpretou essa obra.

Após criar toda uma teoria que explicasse e justificasse a presença dos decotes nas túnicas masculinas, o autor parte para as origens da exibição das pernas, pelos homens. Para ele, a origem dessa moda encontra-se no século XIV, justamente quando os artesãos sentiram a necessidade de terem as pernas livres para o trabalho¹⁴², e assim diminuíram seus longos trajes ainda de origem medieval. Segundo sua teoria, a moda das meias usadas até as cinturas, em substituição às vestes longas, passou a ser adotada pela criadagem e em seguida pela nobreza, no século XV, fixando-se como moda das pernas expostas no século XVI. Flavio conclui que *as comoções sociais dos camponeses haviam inspirado e dirigido a elegância de todo o Continente*¹⁴³.

No século XI, os homens usavam túnicas confeccionadas em lã ou seda, de vários comprimentos, bastante largas, amarradas com um cinto e com mangas que chegavam aos punhos. Por baixo usavam as *Chausses*¹⁴⁴, ou o que podemos entender como meias, também de comprimentos variados. Essas peças eram cortadas em lã ou em linho com o formato das pernas, unindo-as com costuras na

¹⁴¹ CONTINI. 1965. p.126.

¹⁴² CARVALHO. 1992. p. 50.

¹⁴³ Ibid. p. 50

¹⁴⁴ KÖHLER. 1996. p 164.

frente e atrás; eram, então, vestidas separadamente e presas por tiras a um cinto¹⁴⁵. Quando seu comprimento chegava até os joelhos, traziam em sua parte superior belas estampas. A parte inferior da camisa interior ficava dentro dessas meias¹⁴⁶.

Muitos homens ainda usavam sob as *Chausses* os calções ou *braies* uma espécie de calças até os tornozelos ou mesmo mais longas feitas em linho, *mais ou menos parecidas com dois sacos costurados na parte de cima*¹⁴⁷ presos nos quadris por um cordão. Juntamente com os *braies* poderiam ser usadas faixas que lembravam ataduras enroladas ou cruzadas nas pernas.

No *Traje de Verão*, Flávio *mostra as pernas*, vestindo meias arrastão, que ele mesmo declarou serem meias de balet, adquiridas em uma loja de artigo para bailarinos¹⁴⁸. Não há nenhuma semelhança entre essas meias e aquelas usadas pelos europeus no século XI, e a opção por *mostrar as pernas* na proposta de nosso artista, está em, de forma chocante, propor uma maneira de refrescar o traje masculino, e ao mesmo tempo simplesmente chamar a atenção para o inconveniente do uso de calças compridas no calor dos trópicos.

AS FORMAS FUNDAMENTAIS DA MULHER

O ensaio publicado em 03 de junho de 1956 – **As Formas Fundamentais da Mulher. Equilíbrio de população e as necessidades da sobrevivência.** - discorre sobre as formas femininas no decorrer dos séculos, divididas por Flávio em duas categorias fundamentais: *forma curvilínea*, e *forma em retas paralelas*¹⁴⁹. Ambas apareceriam em períodos da história em que a população estivesse em desequilíbrio populacional, ou seja quando surge a forma curvilínea, seria o momento em que haveria uma necessidade de *fecundação mais ampla a fim de,*

¹⁴⁵ KÖHLER. 1996. ps. 164/166.

¹⁴⁶ LEVER. 1993. p.58

¹⁴⁷ KÖHLER. 1996. 165.

¹⁴⁸ SANGIRARDI. 1985. p.74.

¹⁴⁹ CARVALHO. 1992. p. 51.

(...) ajudar o homem a sobreviver. Essa é uma forma fecundante. Já a forma em retas paralelas seria adotada, quando fosse necessário o impedimento do excesso populacional, visando também a sobrevivência da humanidade. Segundo essa teoria, as formas retas paralelas seriam *anti-fecundantes*, *intelectualizadas* e *menos convidativas*¹⁵⁰.

Flávio de Carvalho ao analisar as formas *curvilíneas*, levanta a hipótese de que no período em que a população sentia-se ameaçada de extinção pelo aumento da mortalidade, causada por guerras ou grandes moléstias, as vestes femininas tornavam-se *curvilíneas*, ou seja as saias apresentavam-se com volumes mais amplos. Quando já não havia mais o perigo de extinção, surgia um traje para servir de controle da natalidade, ou como ele denominou: *anti-fecundante*. Nesse caso a silhueta feminina tornava-se esguia, com um formato tubular. Na época em que o artigo, foi escrito – junho de 1956 – Flávio acreditava que a humanidade estivesse em um período cada vez mais super povoado, e ameaçado pela fome e portanto, estariam sendo abolidas as formas curvilíneas numa tentativa de impedir que a espécie desaparecesse pela fome¹⁵¹.

Causa certa estranheza essa sua teoria, sobre o aumento da população mundial e da necessidade de haver modificações nas silhuetas femininas, de curvilínea para retas paralelas, como maneira de impedir o aumento populacional, justamente em um momento histórico em que o mundo ocidental estava vivendo um período oposto, ou seja de explosão demográfica.

Após o fim da Segunda Guerra, ou seja a partir de 1946, até a metade da década de 60, o ocidente presenciou um aumento no número de nascimentos nas famílias, inclusive no Brasil, conhecido como período *baby-boom*. Nessa mesma ocasião, as saias aumentaram seus volumes, a partir do New Look de Dior, permanecendo assim, até os primeiros anos da década de 60, convivendo, então

¹⁵⁰ CARVALHO. 1992. p. 52.

¹⁵¹ Ibid. p. 52.

duas modelagens femininas: as saias *godês*, volumosas e as *saias retas*¹⁵². Portanto não há uma relação direta entre as formas das saias e o controle de natalidade, como teoriza Flávio.

Dando continuidade a linha de raciocínio sobre as formas curvilíneas femininas, Flávio compara o corpo da mulher ao da criança, com *a tendência a apresentar a cabeça grande, os membros curtos e o torso comprido e tal qual a criança as mulheres seriam mais sensíveis e impressionáveis por curta duração - pela alegria, pela dor e pelo medo (...)*¹⁵³.

Sua hipótese vai mais além, ao afirmar que as formas curvilíneas femininas são mais comuns em regiões do planeta onde as temperaturas são mais quentes. Segundo essa teoria, nessas localidades as mulheres entrariam na puberdade mais jovens. Prossegue seu ensaio, mais como estudo antropológico, claramente embasado em Charles Darwin, do que uma análise sobre moda, relacionando as formas curvilíneas das indumentárias femininas, com costumes primitivos de iniciação, impostos às meninas púberes, em diversas civilizações, na tentativa de provar sua teoria que as manifestações da moda estão relacionadas com uma memória primitiva.

A MULHER CURVILINEAR – CRINOLINAS

O artigo de 24 de junho de 1956 - **Verdugadas, Cestas, Crinolas e a Mulher Curvilínea. A elasticidade do reflexo condicionado. O ideal primitivo e a etapa histórica**¹⁵⁴, traz um estudo sobre as origens do uso das crinolas¹⁵⁵ femininas, ou como Flávio denominou: *verdugadas* ou cestas. Para ele, o uso da

¹⁵² MENDES, Valerie & HAYE, Amy de La . **A Moda do Século XX**. 2003. ps 137 a 157.

¹⁵³ CARVALHO. 1992. p. 58

¹⁵⁴ Ibid. p. 62.

¹⁵⁵ Em Lever encontramos a origem do termo crinolína, quando descreve o formato das saias femininas na década de 40 do século XIX. *Usavam-se muitas anáguas, e o que se pode ser descrito como o efeito abafador de chá era enfatizado por uma pequena anquinha feita de crina de cavalo. (...) conhecida como “crinolína, (...) crin é a palavra francesa para “crina”, (...) material de que as primeiras “crinolíneas” eram feitas.* LEVER. 1993. ps 173 e 174.

forma feminina arredondada, seria um retorno ao período primitivo de cio e alegria, tomando como exemplo comprobatório as esculturas de ídolos e deusas da fertilidade, com suas pernas, coxas e braços curtos, quadris volumosos e torsos compridos.

Continuando nessa teoria, afirma, ainda que essas *mulheres-ídolos* ou *engaioladas*, deram origem à moda espanhola do século XVI, com suas mangas estufadas, quadris salientes provocados pelo uso de espartilhos, tendo as mãos e os pés pequenos, conseqüência da imobilidade causada pelo uso de vestidos muito pesados¹⁵⁶. Ele compara as vestimentas desse período como os hábitos dos povos primitivos em deformar braços e pernas, pelo inchaço provocado através do uso de anéis apertados.

Flávio entende que há uma ligação entre as *verdugadas* e as imagens de ídolos da fecundidade datados de épocas remotas da história do homem, porém desconsidera, totalmente, outros fatores que contribuíram para a implantação da moda de quadris largos, como a ostentação do luxo e a vaidade¹⁵⁷, por exemplo, comuns a partir da Renascença.

A prancha XXX, ilustra as comparações feitas por Flávio, entre as *verdugadas* do século XVI e as formas arredondadas dos totens símbolos de fertilidade. Encontra essa forma curvilínea também nos calções estufados usados pelos homens no mesmo período. (figura 14)

¹⁵⁶ CARVALHO. 1992. p.58.

¹⁵⁷ A moda feminina, principalmente do século XVI, recebeu forte influência da *verdugada* espanhola, uma espécie de jaula feita a partir de arcos costurados na saia, tornando-a rígida e em forma de cone. Na França, esse efeito era obtido prendendo um rolo de feltro à cintura para dar volume à saia. *Essa moda estimulou a renovação do luxo que leis logo quiseram reprimir*. Os vestidos eram ricamente bordados e feitos com tecidos riquíssimos, refletindo o luxo vivido pela aristocracia européia, e condizente com as grandes descobertas científicas e culturais da época. CONTINI. 1965. p. 128.

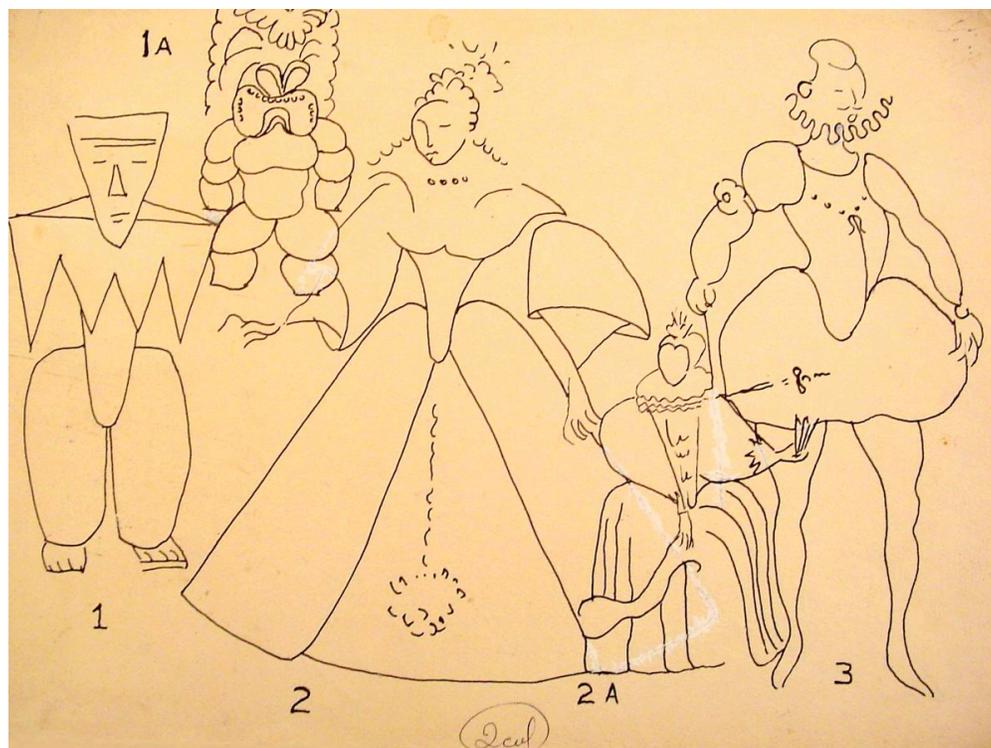


Figura 14 - Prancha XXX de 24/06/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP

Abaixo as legendas dos desenhos:

1 - Deusa de Tonga: possui as formas curvilineares fundamentais da mulher engaiolada; com inchaço das pernas e braços provocado pelo uso de anéis apertados nas articulações e na cintura fina obtida pelo uso de colete e provocando os quadris salientes das formas fecundantes.

1A - Ídolo de mulher havaiano (Museu Britânico) O ídolo mostra as inchações de braços e pernas que em épocas remotas anteriores foram obtidas pelo uso de anéis apertados nas articulações.

2 - Dama do século XVI. É o início da moda espanhola e dos primeiros tipos de verdugadas. Quadris curvilineares observados nos ídolos antigos. Cintura e torso apresentam semelhança marcante com os da Deusa de Tonga. As mangas largas e estufadas são sobrevivência das inchações nos braços obtidas por meio de anéis nas articulações.

2A - Dama da corte de Henrique III (detalhe de quadro no Museu do Louvre). Formas fecundantes da mulher curvilinear. As mangas são sobrevivência da prática remota de provocar inchações nos braços por meio de anéis.

3 - Don João da Áustria (filho de Carlos V) usando um calção em forma de crinolina com enchimentos nos quadris. O príncipe se apresenta com formas curvilineares fecundantes. As mangas estufadas de Don João são reversões à prática remota entre as mulheres de provocar inchações nos braços pelo uso prolongado de anéis.

Comparando as figuras 1, 2 e 3, observa-se a semelhança do corpo alongado, terminando em curva em sua parte inferior, presente nos três desenhos. Há, também, certa igualdade no registro dos ombros e quadris largos, em todas as cinco imagens. No registro dessas formas, o artista evidencia uma silhueta que assemelha-se a da ampulheta, fonte de inspiração de Christian Dior ao criar o New Look. A forma de ampulheta, evidenciando seios e quadris femininos, permaneceu até o final da década de 50, do século passado como ideal de beleza.

Aqui, levanto a conjectura de que a composição final do *Traje de Verão* também traz semelhanças com os contornos da ampulheta, mesmo que sutilmente. O conjunto apresenta os ombros largos, por conta de suas mangas amplas, a cintura marcada, sendo que parte inferior da saia amplia-se nas laterais, com algum volume e movimento provocado pelas pregas laterais.

Flávio observa que a moda dos quadris alargados por enchimentos feitos com plumas ou crinas, também esteve presente nos calções masculinos, no século XVI. Fazendo um recorte na prancha XXX, destacamos o desenho de número 3 (figura 15), representando D. João da Áustria, conforme informa a legenda que a acompanha. Acredita-se ser a pintura de Alonzo Sanches Coelho, atualmente no acervo do Monastério do Escorial - Espanha (figura 15A) a inspiração para o desenho. Observando-se as duas imagens percebe-se, nas linhas feitas por Flávio ao desenhar o calção, a ênfase na forma arredonda da peça, sem incluir os *golpeados*, as tiras que adornam o traje, tampouco menciona o *codiepiece*, justamente em uma imagem bastante utilizada por livros de história da Moda, como referência para tal adereço. O autor registra, com traços rápidos, três detalhes, vistos na pintura: o laço no ombro direito, o rufo e a espada. Conclui-se então que, a intenção do artista é apenas provar sua teoria sobre o uso de *verdugadas* na indumentária masculina, que ele evidencia no volume do calção.



Figura 15A – Séc XVI. Dom João da Áustria.
Alonso Sanchez Coelho.
Monastério do Escorial, Espanha.

Fonte: www.fuenterrebollo.com/fracqs-numismatica/numis-foto/carlos1.html.

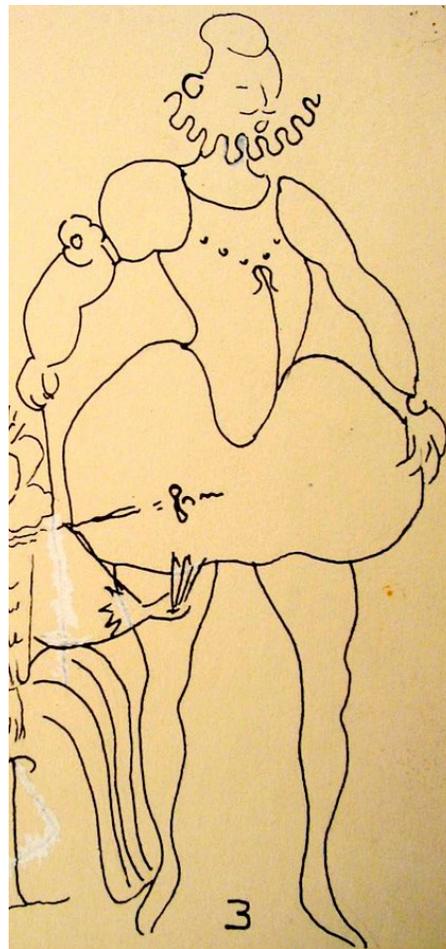


Figura 15 – Fragmento Prancha
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP

A teoria formulada, por Flávio, sobre as formas femininas fecundantes e antifecundantes, têm sua continuidade em outro ensaio publicado em 08 de julho de 1956, - **Antes de Cristo, Verdugadas, Cestas e Crinolinas, Na Grécia e na Índia. Os antepassados remotos e esquecidos dos índios Carajás usavam coletes e crinolinas. Os cinco movimentos do bailado clássico e a forma curvilínea fecundante**¹⁵⁸.

Desta feita seus estudos acabam por encontrar formas fecundantes logo no período mycênico, tomando como exemplo a imagem da Deusa das Serpentes e

¹⁵⁸ CARVALHO. 1992. p. 69

sua saia feita em camadas de babados (figura 16). Em seguida cita as dançarinas africanas da tribo Korongo que para evocar seus antepassados, trajavam um saiote de ráfia, semelhante as crinolinas usadas pelas européias do século XVII.



Figura 16. 1600 a.C. Deusa das cobras do palácio de Cnossos, Creta.

Fonte: LEVER. 1993. p. 20.

Por fim Flávio encontra as formas curvilíneas fecundantes, em figuras de cerâmica feitas pelos índios Carajás (figura 17), percebendo semelhanças entre as listras verticais desenhadas nas coxas dessas figuras, representando crinolinas de ráfia, e os babados da saia da Deusa das Serpentes¹⁵⁹. Para ele também haveria indícios das formas fecundantes nos tutus das bailarinas clássicas e no *traje usado por Luiz XIII, em 1617, quando executou o Grand Ballet, La Deliverance de Renaud*¹⁶⁰ (figura 18).

¹⁵⁹ O período mais interessante das vestimentas cretenses, está justamente na época da construção do Palácio de Cnossos (1750 a.C a 1400 a.C.) Através principalmente das peças em argila pode-se perceber o alto grau de luxo das indumentárias. As mulheres usavam uma espécie de tanga de comprimento até os pés feitas de sobreposições de tecidos, tal como babados, muito semelhante aos usados pelas elegantes do final do século XIX. LEVER. 1993. p. 22.

¹⁶⁰ CARVALHO. 1992. p. 74.



Figura 17 – Fragmento da prancha XXXX de 08/07/1956.

Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.



Figura 18 - Fragmento da Prancha XXXIX de 08/07/1956.

Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP

Abaixo as legendas publicadas junto às duas imagens¹⁶¹:

19 – (...) de mulher Carajás do Rio Araguaia (col. do autor). Os antepassados remotos dos índios Carajás teriam usado coletes crinolinas. As tatuagens no corpo parecem sobrevivência de uma época em que as mesmas eram a própria indumentária. Da mesma maneira que as tatuagens de anéis nas pernas são indicações de épocas em que anéis eram usados para a inchação também os tipos de tatuagens encontrados no dorso da escultura Carajá indicariam a existência remota do uso do colete para provocar a forma curvilínea. Há uma semelhança entre o colete Carajá e os vestígios do colete das deusas mycênicas (sic) ao lado. As listras verticais nas coxas indicariam o uso antigo de uma crinolina de ráfia semelhante à crinolina da bailarina africana. A maneira de ressaltar os seios, sempre presente na escultura Carajá se assemelha ao processo encontrado na célebre estátua da deusa mycênica da Serpente que também tem formas curvilíneas.¹⁶²

18 – Costume usado pelo Rei Luiz XIII em 1617 quando executou o Grand Ballet, La Délivrance de Renaud. O saiote por cima dos joelhos tem a armação das vergaduras. O rei sempre bailava o Entreé que era chamado o Grand Ballet.¹⁶³

¹⁶¹ Nesta transposição dos textos das legendas, está respeitada a numeração encontrada nas pranchas, designadas pelo autor.

¹⁶² CARVALHO. 1992. p. 75

¹⁶³ Ibid. p. 74

Um outro desenho, constante da prancha XXXX, ilustrando o uso das verdugadas, chama a atenção, por apresentar semelhanças, com o retrato da Rainha Elizabeth I¹⁶⁴, da Inglaterra feito por Marcus Gheeraerts, O Jovem, em 1592 (imagem 19 e 19A). As mangas volumosas, a amplidão das saias, a gola alta circundante ou rufo, e o longo colar de pérolas presentes em ambas imagens, foram considerados os principais pontos em comuns ao optar-se pela pintura feita por Gheeraerts.



Figura 19A - 1592 Rainha Elizabeth I
 Marcus Gheeraerts, O Jovem.
Fonte: www.wga.hu/html/g/gheeraer/queen_el.html



Figura 19 - Fragmento da prancha XXXX de 08/07/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

¹⁶⁴ Elizabeth I (1533 – 1603), filha de Henrique VIII e de Ana Bolena, tornou-se rainha após a morte de sua irmã Maria Tudor. *A mais elegante das inglesas*, Elizabeth chegou a ter dois mil vestidos, usava muita maquilagem, e tinha um comportamento bastante ambíguo, que ia das escandalosas risadas às explosões de cólera quando praguejava e batia os punhos à mesa. Muitos pintores e desenhistas retrataram a soberana de cabelos vermelhos, que ela obtinha tingindo-os. Em seu período de reinado lançou modas, como a abertura frontal dos rufos fazendo-os elevarem-se em asas atrás da cabeça. CONTINI. 1965. p 133/136, e LEVER. 1993. p. 93/95.

Abaixo a legenda do desenho de Flávio:

20- Dama do século XVI usando uma moda espanhola de saias em forma de cesta que dominou todo o século XVII e que teria tido sua origem nas menestras holandesas. A mulher curvilínea fecundante da moda espanhola atinge o seu auge em fins do século XVII. Os vestidos eram bordados com pedras preciosas. Maria de Médici levava em seu vestido 32.000 pérolas e 3.000 diamantes. A moda que saía da camponesa e do povo, paradoxalmente exibía, por intermédio de outra classe, a riqueza latente do povo e que o povo não alcançava¹⁶⁵.

Através desse ensaio, percebe-se o interesse de Flávio de Carvalho para assuntos tão díspares, indo do estudo sobre culturas africanas e indígenas, às origens do balet clássico, passando pela história universal e das artes, e assim encontrar inspiração para esses desenhos.

A sua teoria sobre as formas curvilíneas tem continuidade no artigo de 01 de julho de 1956, **O Perigo, O Refúgio e a Fecundação**, quando faz comparações entre as saias amplas, e a atração exercida por mulheres de quadris largos, afirmando que *muitas são as ligações entre concepção e a moda das verdugadas¹⁶⁶*.

Com humor, utiliza-se, novamente, de referências históricas, para explicar que uso da crinolina seria a maneira psicológica de *asilo ao perigo*. Exemplifica, citando o episódio em que Henrique IV, para fugir ao Massacre de São Bartolomeu, escondeu-se sob as saias de sua esposa Margarida de Valois, e ainda faz referências à peça teatral *As cestas da condessa*, especificamente a cena em que uma condessa esconde embaixo de suas saias o marido e o amante, para dançar um minueto com o rei Luiz XV. Os dois exemplos indicariam um sentido psicológico de momento de perigo, quando o indivíduo procura uma posição intra-uterina e seria a forma fecundante das crinolinas o *supremo asilo ao perigo*,¹⁶⁷ segundo o autor.

¹⁶⁵ CARVALHO. 1992. p. 75.

¹⁶⁶ Ibid. p. 67.

¹⁶⁷ Ibid. p. 68.

Na prancha XXXIII, Flávio desenha um exemplo de mulher achatada horizontalmente, por conta do uso das saias extremamente armadas, e inspira-se no retrato da Infanta Margarida, filha de Felipe IV, da obra de Velásquez. Obra original e a leitura do artista estão aqui reproduzidas (figuras 20 e 20A).

Comparando as imagens, nota-se economia de linhas no desenho feito por Flávio. Ele delimita as saias, sem levar em conta a divisão da parte inferior delas, e os recortes laterais da sobressaia. A figura está sim, aparentemente, mais achatada do que a original, dando ênfase a figura da mulher mais larga e mais baixa, conforme cita sua legenda. Velásquez, pinta o vestido da Infanta detalhando listras, debruns, rendas e flores, uma tradução do luxo na corte espanhola da época. Flávio limita-se ao volume da saia, pois seu olhar não é historiográfico sobre as transformações da moda, mas sim tem um recorte psicológico sobre a proteção que as saias amplas representavam.



Figura 20A – 1660. Infanta Dona Margarida, D'Áustria. Velásquez. Óleo s/tela. 212 x 147. Museu do Prado, Madrid.

Fonte: <http://www.wga.hu/art/v/velazque/10/1014vela.jpg>



Figura 20 - Fragmento da Prancha XXXIII de 01/07/1956. Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

O desenho tem a legenda abaixo:

A Infanta Margarida, filha de Felipe IV, (Velásquez). Belo exemplar de mulher achatada horizontalmente. Uma reversão às formas fundamentais de um passado remoto. Formas curvilineares fecundantes que bem mostram a expressão popular espanhola “lardo demujer”. A largura da mulher é igual à altura e freqüentemente á maior que a altura.

Flávio diz que apesar da *verdugada* ser uma *forma exclusivamente feminina*, em alguns momentos da história, ela também surge na moda masculina, fazendo com que os homens apresentem a silhueta de *cintura fina, quadris largos, mangas estufadas, pertencentes às formas curvilineares fecundantes*. Para exemplificar esses períodos de transformações no vestuário masculino, cita os *homens pálidos, linfáticos e românticos do século XIX*, e os *mignons*¹⁶⁸ do século XVI, com seus calções estufados (figura 21).



Figura 21 - Mignon da corte do Rei Henrique III da França. (1574 - 1589), extraído de uma miniatura de Doublet. **Fonte:** LECHEVALLIER- CHEVIGNARD. 1995. 101.

¹⁶⁸ Durante o reinado de Henrique III de França (1551 – 1589) surge um grupo de rapazes bem vestidos que circulavam na corte e que ficaram conhecidos como “mignons”. Eram bem casados, e efeminados, e sua maneira afetada e suas vestimentas extravagantes chocando a corte francesa, logo foram copiados por rapazes ingleses. SPENCER, Colin. **Homossexualidade, uma história** . p. 154.

Segundo a teoria criada pelo autor, os períodos da história, considerados românticos, são momentos fecundantes a ponto de influenciar a moda masculina, sendo também momentos, por ele considerados *como de submissão e capitulação da mulher; adquirindo o homem as formas da mulher*¹⁶⁹.

Para o artista a forma fecundante surgia *após um período infecundo e triste*, sucedendo a momentos em que os vestidos traziam cauda, *adorno* considerado por ele, símbolo de ausência de fecundação e falta de alegria. Seria então, o uso da cauda, tanto nos vestidos como nos casacos masculinos (as abas traseiras das casacas por exemplo), *um reflexo condicionado associado à condição de natureza anti-fecundante*. Nesse caso, seguindo seu raciocínio, as duas silhuetas; curvilínea fecundante e paralela (com cauda) antifecundante, são *sugestões ao elemento macho de convite ou recusa ao ato da fecundação*. Quando surgem os trajés denominados como formas *retas paralelas* (figuras 22, 23 e 24), adornados com cauda, esses funcionariam como uma *válvula reguladora da natalidade*, conforme a teoria defendida por ele.



Figura 22 - Fragmento prancha XVII de 13/05/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP

¹⁶⁹ CARVALHO. 1992. p. 64.

Abaixo a legenda da prancha XVII:

3 – Mulher grega de 548 anos antes de Cristo, usando mangas compridas, quase até o chão (prato com figuras retas, do Museu Nacional de Atenas). As mangas compridas se identificam com a cauda, no luto.

4 – Artemis segura a cauda de vestido com a mão esquerda (caixa H, pedestal 6E256 Antiguidades Gregas e Romanas Museu Britânico). A cauda, seguindo bela evolução, aparece nas épocas de pudor e de luto e em todas as hierarquias¹⁷⁰.



Figura 23 – Fragmento da prancha XIV – 24/04/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.



Figura 24 – Fragmento da prancha XV – 24/04/1956.
Fonte: CEDAE-IEL-UNICAMP.

A prancha XIV tem a legenda abaixo:

6 – Em 1797, a cauda da “Merveilleuse” atinge o seu maior comprimento; é logo após o Terror. O luto está em pleno vigor, os vestidos se apresentam caídos e arrastados. A história é triste.

7 – “Merveilleuse”,¹⁷¹ de Vernet. Em 1814, logo após a derrota de Waterloo, a etapa histórica perde a cauda e entra em estado de alegria. O traje adquire o aspecto eriçado de flor no ponto da fecundação. O Pudor e o luto haviam durado 22 anos mais ou menos.¹⁷²

¹⁷⁰ CARVALHO. 1992. p. 38.

¹⁷¹ *Merveilleuse* e *Incroyables* foram denominações para a moda feminina e masculina, respectivamente, que surgiram após a execução de Robispiere, no período do Terror da Revolução Francesa. LEVER. 1993. p.149.

¹⁷² CARVALHO. 1992. p. 32.

E a prancha XV segue com a legenda:

10 – “La Mode Artistique”, 1880. Após dez anos de pudícia, em 1880, a moda entra novamente em estado de alegria. A cauda e seu luto desaparecem. A cauda só é usada à noite.

11 – “La Nouvelle Mode”, 1899, no limiar da próxima guerra de 1914. A Moda já em 1899 apresenta caudas cheias de pudícia¹⁷³.

Observando os desenhos das figuras 23 e 24, pode-se perceber a clara intenção em igualar as formas dos vestidos, nos vários períodos do século XIX, porém, como podemos notar nas páginas dos *Fashions Plates*¹⁷⁴ (figuras 25, 26 e 27), publicados cada um em épocas diversas, nota-se não haver semelhança alguma entre as silhuetas femininas das décadas de dez, vinte e oitenta do século dezoito.



Figura 25 – Traje de 1817.

La Belle Assemblée



Figura 26 – Traje de 1823.

La belle assemblée



Figura 27 – Traje de 1880.

La mode Illustrée

Fonte das imagens: http://www.fashion-era.com/fashion_plates/0012_mixed_c19th_plates.htm

¹⁷³ CARVALHO. 1992. p. 33.

¹⁷⁴ *Fashion Plates* : Ilustrações de moda, que começaram a serem publicadas em 1770 na Inglaterra, nas páginas do The Lady's Magazines. Entre os anos 1778 e 1787, na França, foi publicado, em intervalos regulares, a *La Galerie des Mode*, que continha ilustrações das últimas modas francesas. LEVER. 1993. p.144.

Houve uma grande mudança tanto nos vestuários femininos como masculinos no final do século XVIII e início do século XIX, logo após a Revolução Francesa. Os grandes volumes das saias deram lugar a um aspecto mais natural e simples, e os bordados, rendas, laços e perucas empoadas foram abandonados, em busca do ideal greco-romano. No período da revolução, era perigoso o uso de indumentárias requintadas, que pudessem lembrar o fausto e a opulência das cortes francesas pré-revolução, optou-se então pelas vestes campestres inglesas.

Após a execução de Robispirre, a nobreza e a alta burguesia sobreviventes, voltaram a usar roupas mais sofisticadas. Os casacos masculinos alongaram-se, usados com vários modelos de botas, os coletes encurtaram, e os colarinhos tornaram-se tão altos que chegavam ao queixo, cobrindo a boca. Em contrapartida, os trajés femininos lembravam peças de baixo, com a cintura alta logo abaixo do busto. Eram feitos em musselina e cambraia, lembrando as vestes de estátuas gregas e tão transparentes que as obrigavam a usar, por baixo, malhas cor de pele, coladas ao corpo (figura 28). Foi o período do Diretório, e nunca as mulheres apresentaram-se tão pouco vestidas como nessa época¹⁷⁵.



Figura 28 – 1803-1804. Passer Payez. Louis-Léopold Boilly.
Óleo s/tela. 325 x 405. Museu do Louvre, Paris.
Fonte: <http://www.pemberley.com/janeinfo/passpaye.jpg>

¹⁷⁵ LEVER. 1993. ps 155 a 157.

Sob o comando de Napoleão Bonaparte, a França voltou a comandar a moda, e sob seu impulso foram instaladas máquinas de tecelagens, incrementando a produção de linho, musselina, tule e rendas. Sua esposa, Imperatriz Josefina, convocou à corte o famoso costureiro Leroy, com a função de difundir a moda francesa. Leroy tornou-se costureiro de confiança da imperatriz e conselheiro secreto de Napoleão, tendo seus modelos publicados pelo *Le Journal des Modes*, divulgados por toda a Europa. O Imperador impôs à sua corte o luxo dos tempos de Luiz XV¹⁷⁶ obrigando às mulheres o uso de longas caudas em seus trajes. Apesar de não ser cliente do costureiro e inimiga de Napoleão, a imagem de Madame Récamier é o maior exemplo da elegância feminina da época (figura 29).



Figura 29 - Madame Récamier. Jacques-Louis David.

Óleo s/tela. s/m. Museu do Louvre. Paris

Fonte: http://ah.bfn.org/f/glos/r/recam_david.jpg

Com final da era napoleônica, os vestuários femininos passaram por grandes mudanças; as cinturas voltaram ao lugar, regressando o espartilho, as saias alargaram-se, e foram enfeitadas de pregas, franjas, fitas e passamanarias e com o Segundo Império as crinolinas retornaram¹⁷⁷.

¹⁷⁶ CONTINI. 1965. ps. 221/224.

¹⁷⁷ Ibid. p. 228.

Para Flávio de Carvalho, quando nesse momento, surgem as crinolinas, ampliando as saias, combinadas às caudas, os trajes são noturnos, pois a noite é o momento mais *propício ao atentado ao pudor*¹⁷⁸, e apesar de serem formas fecundantes, ao incorporar a cauda às vestimentas, seria justamente essa uma maneira de se evitar a fecundação. No próximo texto analisado, há razões psicológicas e evolucionistas que explicariam, sob o ponto de vista de Flávio, o uso e o costume de caudas nas indumentárias femininas e masculinas.

A ORIGEM POPULAR DA CASACA.

O ensaio de 29 de julho de 1956, traz as origens do uso da casaca com o título: **No início todos são idiotas. O bailado arbóreo do primata. Visão geográfica e inteligência. Linguagem e escuridão. A origem popular da casaca. O labrego alemão e o soldado de infantaria de Luiz XV** ¹⁷⁹.

Logo em seu início, há afirmação de terem sido os movimentos, os agentes provocadores de grandes alterações, na moda e na maneira do homem apresentar-se ao mundo. Flávio denomina *bailado arbóreo do primata*, o principal movimento responsável por grandes modificações nos comportamentos dos homens, inclusive em suas vestes, ou seja, quando os primeiros ancestrais do ser humano desceram das árvores e começaram a caminhar, usando as mãos para segurar bastões e objetos de defesa. Segundo essa teoria, nessa ocasião houve a necessidade da ampliação da visão e conseqüentemente o desenvolvimento da inteligência, denominada por ele de *Visão Geográfica*.

Conforme o texto, o *Primeiro Bailado Arbóreo*, seria um arquétipo dos movimentos necessários para o trabalho de sobrevivência dos primeiros homens. De acordo com essa tese elaborada por Flávio, os *movimentos reflexos, proveniente do equilíbrio da árvore*, fizeram com que essas criaturas

¹⁷⁸ CARVALHO. 1992. p.64.

¹⁷⁹ Ibid. p. 86.

continuassem segurando galhos abstratos, ao colocarem os pés no chão. A *Visão Geográfica* e os movimentos de pernas e de pés foram responsáveis pelas *grandes alterações nas formas fundamentais dos trajes*, principalmente quando foram formados os grandes exércitos, pois necessitavam de vestimentas que liberassem os membros, nas grandes movimentações. Flávio afirma que a origem das articulações nas roupas, liberando braços e pernas, estaria nos movimentos reflexos quando nossos ancestrais desceram das árvores¹⁸⁰.

O ensaio também explica as modificações sofridas pela casaca masculina, ao longo da história. Essa peça possivelmente, teria se originado nos trajes dos camponeses do século XVI e no labrego alemão do século XVII. No início da era cristã até o final do século XV, homens e mulheres vestiam-se de forma semelhante, com túnicas, usadas com ou sem cinto, conhecidas como talar. Por volta de 1496, pela necessidade de maior liberdade nos movimentos, para trabalhar, os homens encurtaram as vestes, e adotaram as calças ou meias de malha, afetando a moda masculina até os dias de hoje. Com Luiz XIV (1638-1715) a corte francesa adotaria a casaca de origem alemã, trazida pelo monarca que a tinha visto vestida em seus soldados¹⁸¹, conforme o levantamento histórico do autor.

Segundo estudos sobre mudanças da Moda, no final do século XVII, os homens passaram a vestir um tipo de casaco abotoado na parte da frente, de ajuste folgado ao corpo, iniciando então a combinação moderna de calça e casaco. Essa nova forma de vestimenta substituiu, aos poucos, a túnica transpassada e o gibão acolchoado, que durante três séculos foram símbolos da elegância masculina. Após 1660, os casacos passaram a ser confeccionados em tecidos escuros e foscos e adornados com dragonas militares, com bolsos grandes e punhos largos e muitos botões. Posteriormente, sob o casaco foi

¹⁸⁰ CARVALHO. 1992. p. 87.

¹⁸¹ Ibid. p. 89.

incorporado um colete e assim nascia o princípio do que convencionalmente conhecemos como terno: calça, colete e paletó¹⁸².

Em 1675, ainda sob o reinado de Luiz XIV, uma atitude de posicionamento profissional, fez as roupas masculinas e femininas distanciarem-se e seguirem caminhos próprios. Um grupo de costureiras, até então responsáveis pelos bordados, laços e enfeites, solicitou ao rei permissão para exercerem ofício de alfaiates femininos, objetivando confeccionar apenas trajes para as mulheres. Essa atitude, além de impulsionar as primeiras modistas, também modificou a forma de trabalho, fazendo com que *mulheres vestissem mulheres e homens vestissem homens (...) dividindo a moda entre a respeitável alfaiataria masculina e a frívola moda para as mulheres*¹⁸³.

Flávio observa que uma grande transformação na casaca surgiu no reinado de Luiz XV (1710-1774) quando os soldados do exército francês levantaram as pontas de seus casacos, na parte da frente, dobrando-as e prendendo-as nas laterais para facilitar a marcha, permanecendo assim até por volta de 1918¹⁸⁴. Essa prática originou os botões traseiros que enfeitam a casaca que conhecemos ainda hoje.

J.C. Flügel, compara as transições de alguns detalhes nas vestimentas, considerados inúteis atualmente, com as funções originais de órgãos do nosso corpo, aparentemente sem função, que biólogos justificariam, a partir da história da raça. Seria esse o caso não só dos botões pregados nas costas das casacas, como o uso da *barra italiana*¹⁸⁵ – originária da necessidade de virar as barras das calças para evitar que se sujasse nas ruas enlameadas – e também das faixas

¹⁸² HOLLANDER. 1996. p.85.

¹⁸³ Ibid. p. 88.

¹⁸⁴ CARVALHO. 1992. p. 89.

¹⁸⁵ Barra italiana: barra virada e costurada para fora. JONES, Sue Jenkyn. **Fashion Design**. 2005. p. 227.

laterais, em cetim, das calças do *smoking*¹⁸⁶ – em outras épocas, as calças eram tão justas que havia a necessidade de botões laterais para vesti-las, ocultos por uma faixa e, assim, o que outrora fora útil, transforma-se em ornamento¹⁸⁷.

Flávio desenhou quatro pranchas contendo exemplos da evolução da casaca, para ilustrar seu ensaio. Um recorte na prancha XXXXVIII (figura 30), nos traz a visão do artista do que seria o início da casaca masculina.

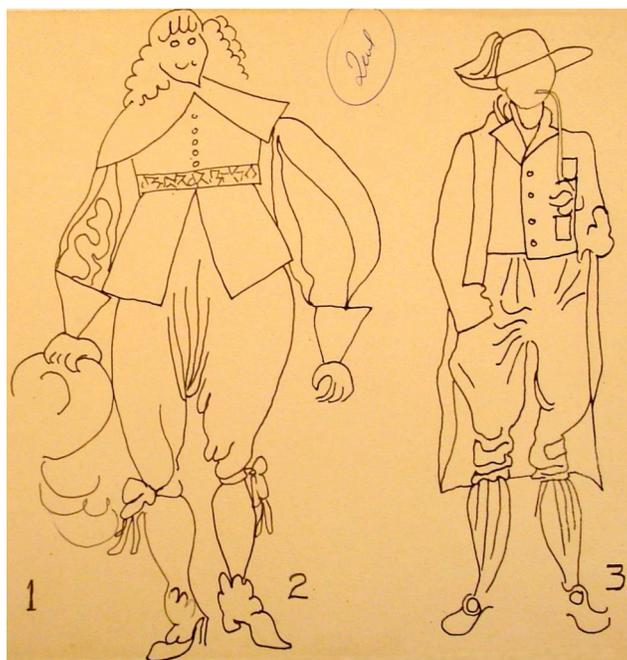


Figura 30 - Fragmento da prancha XXXXVIII de 29/07/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Abaixo as legendas das imagens:

2. Cavaleiro da época de Luiz XIII (1601-1643). O traje é radicalmente diferente da primeira casaca do soldado de Luiz XIV. Não há transição. A casaca que sucede é a maior modificação do traje masculino na história do Ocidente.
3. Casaca do Labrego alemão do século XVII (ou mesmo XVI?). Esta casaca deu origem a maior revolução do traje masculino que houve no Ocidente. A grande alteração é inspirada por um elemento do povo. Provavelmente a casaca do labrego alemão é originada no Talar, que encurtou-se com o aparecimento e uso da calça e meias compridas.¹⁸⁸

¹⁸⁶ *Smoking*. Originalmente, um paletó masculino em seda, veludo ou brocado, adornado com botões, vestido para fumar em casa ou reuniões íntimas, a partir da segunda metade do século XIX. O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da MODA**. 1992. p. 255.

¹⁸⁷ FLÜGEL. 1966. p. 156/159.

¹⁸⁸ CARVALHO. 1992.

O desenho 2, da prancha XXXVIII, apresenta o cavalheiro da época de Luiz XIII, vestindo um gibão longo, com fendas nas mangas por onde se vê a camisa usada por baixo. Detalhes como o chapéu com plumas, a gola caída, os calções amarrados abaixo dos joelhos com grandes laços e as luvas, compondo a figura, guardam grandes semelhanças com gravuras de Abraham Bosse (1604 – 1676) em água-forte, registrando indumentárias de sua época. Aqui estão reproduzidas três da série *Le Jardin de La Noblesse Française* (figuras 31, 31A e 31B).



Fig. 31 - Le Joueur de mail.
1629. Abraham Bosse. Água forte.
140 x 94. BNF EST., col. Hennin.



Fig. 31A - L'Homme à la cravache.
1629. Abraham Bosse. Água forte.
140 x 92. BNF EST., col. Hennin.



Fig. 31B - Gentilhomme tirant l'épée.
1629. Abraham Bosse. Água forte.
141 x 92. BNF EST., col. Hennin.

Fonte das três figuras: <http://expositions.bnf.fr/bosse/>

Os trajes dessa época estão muito associados aos Três Mosqueteiros, e tem *um garbo marcial com os calções, o gibão, a capa pendendo do ombro, o chapéu de abas largas adornado com plumas e (...) as botas*¹⁸⁹. O casamento de Luiz XIII com Ana da Áustria, em 1615, marca o início de uma transformação na moda francesa, e o gibão passou a ter sua parte frontal mais longa que as costas¹⁹⁰, transformando-se em um casaco fechado por botões, com gola de renda e amplas mangas. Os calções ajustaram-se terminando com enfeite em renda,

¹⁸⁹ LEVER. 1993. p 104/106.

¹⁹⁰ KÖHLER. 1996. p. 353/359.

posteriormente, alongaram-se até os tornozelos, usados com botas,¹⁹¹ como mostram as ilustrações de Bosse.

Valeska Freitas considera o New Look de Flávio de Carvalho, inspirado nesses trajes do período barroco, *com dobras sob dobras*¹⁹². Discordo, pois as pregas que surgem naquela blusa, não têm qualquer semelhança com os adornos de rendas, fitas e bordados que enfeitavam os casacos barrocos. A semelhança, se houver, está nas linhas retas e simétricas, próprias da formação de engenheiro-arquiteto do artista, observadas em seus projetos arquitetônicos.

A segunda prancha (figura 32), exemplifica os modelos dos casacos usados sob os reinados de Luiz XIV e Luiz XV. Nesse período a França volta a influenciar as indumentárias européias, pois até então, era a Espanha o país responsável pelos ditames da moda, por isso Flávio somente busca referências imagéticas no período dos reis Luizes.



Figura 32 - Prancha XXXIX de 29/07/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

¹⁹¹ CONTINI. 1965. p 151.

¹⁹² FREITAS. 1993. p.19/20

A pranchas seguem com as legendas abaixo:

4 - Oficial geral da Marinha Real Francesa (1688 – época de Luiz XIV), usando a casaca proveniente do labrego alemão e trazido para a corte por Luiz XIV. Nesta época as forças da Marinha Francesa não tinham uniforme; somente o oficial era fardado.

5 - Casaca trazida por Luiz XIV para a corte; após contacto com os seus exércitos que usavam e que a copiaram do labrego alemão quando em convivência com o mesmo durante as campanhas militares.

6 - Casaca usada na corte de Luiz XIV (1638-1715). O forro da casaca e colete eram ricamente bordados.

7 - Casaca usada na corte na época de Luiz XV (1710-1774). Conserva a forma do reino anterior e a do labrego alemão. É mais profusamente bordada.¹⁹³

Observando os desenhos 5 e 7 da prancha XXXIX, percebe-se certa similaridade com ilustrações de Edmond Lechevalier-Chevignard (1825 – 1902) inspiradas em obras de artistas do século XVIII (figuras 33 e 33A).



Figura 33 - Rei Luiz XIV.
da obra de Jean-Baptiste Martin, O Velho. 1701.
Fonte: LECHEVALIER-CHEVIGNARD. 1995. 117.



Figura 33A - Conde de Jarnac.
da obra de Olivier. 1760's ou 1770's.
Fonte: LECHEVALIER-CHEVIGNARD. 1995. 139.

¹⁹³ CARVALHO. 1992. p. 87.

Ao comparar as ilustrações do artista francês com as de Flávio, nota-se que o segundo tem seu foco principal, no comprimento dos casacos masculinos, não detalhando os culotes, camisas e calçados. A figura 7, da prancha XXXIX, traz a jaqueta decorada com bordados, muito semelhantes aos encontrados na figura 33A.

No final do século XVII, as roupas européias tiveram seu desenvolvimento mais alto e a partir daí as suas dimensões tornaram-se menores¹⁹⁴. Os homens mostravam-se mais preocupados com a Moda do que as mulheres, decorando seus casacos com bordados em ouro e prata¹⁹⁵. Durante o reinado de Luiz XIV, a moda mudou várias vezes e por volta de 1670, a indumentária masculina constava de uma túnica vestida sob um casaco solto, culotes presos abaixo dos joelhos¹⁹⁶ e em vez das golas caídas passaram a adotar um lenço atado ao pescoço¹⁹⁷. Essa espécie de sobretudo transformou-se no paletó e a túnica encurtou seu comprimento, passando a ficar conhecida como colete, dando origem ao terno moderno. Após a morte de Luiz XIV, as roupas tornaram-se mais simples, sem os adornos excessivos, que em vez de deixá-las elegantes, faziam-nas pesadas e excêntricas¹⁹⁸.

A prancha L, ilustra as transformações sofridas pelos casacos masculinos, do final do reinado de Luiz XVI, de França até a época do Diretório. (figura 34).

¹⁹⁴ KÖHLER. 1996. p. 403.

¹⁹⁵ CONTINI. 1965. 153.

¹⁹⁶ LEVER. 1993. p. 116.

¹⁹⁷ Por volta de 1640, os soldados alemães usavam ao redor do pescoço uma faixa de tecido branco de um metro de comprimento por trinta centímetros de largura, amarrada com um nó na parte da frente. Esse pequeno pedaço de tecido deu origem ao que hoje conhecemos como a gravata. Há controvérsias sobre as origens do uso da gravata, na França, mas a mais aceitável é a de que o costume tenha chegado à Versalhes, por intermédio do rei Luiz XIV, que incorporou-a a seu traje, após tê-la visto sendo usada pelos soldados croatas que lutaram junto aos franceses na Guerra dos Trinta Anos. A palavra *gravata*, então teria originado-se de *cravate*, o termo como ficou conhecido esse grupo de soldados mercenários. LEVER. 1992. p 117. e KÖHLER. 1996. p. 379.

¹⁹⁸ CONTINI. 1965. p 182.

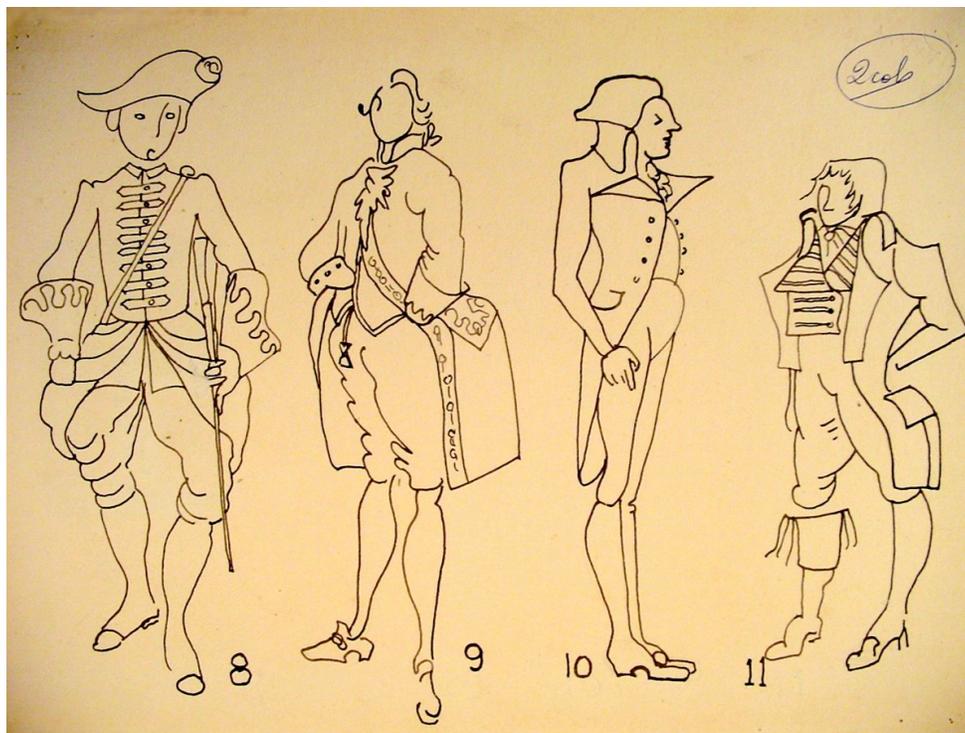


Figura 34 - Prancha L de 29/07/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP

A prancha L tem as legendas abaixo:

8 - Soldado da infantaria francesa de Luiz XV, responsável por grande alteração na forma da casaca e pelo destino da moda masculina até os nossos dias. As pontas são dobradas para cima a fim de facilitar a marcha. Esta nova e importante revolução se processa na casaca provocada por um elemento do povo, o soldado. É a modificação mais importante que se registrou numa forma fundamental do traje em qualquer tempo.

9 - A casaca como traje de corte na época de Luiz XVI (1754-1793).

10 - *A nova casaca inspirada nas linhas com abas dobradas do soldado de infantaria de Luiz XV, aparece no ano do desaparecimento de Luiz XVI (1793), sem abas ou com as abas cortadas dando assim início à nova indumentária; a casaca dos tempos modernos que tão profundamente afetou a moda masculina durante 150 anos. A aristocracia copiou a moda introduzida pelo soldado de infantaria, não com o intuito de facilitar a marcha, pois essa andava pouco, mas sim com o intuito de mostrar o rico pano de forro da casaca.*

11 - *Casaca da época do Diretório (1795-1799).*¹⁹⁹

Novamente a ilustração de Lechevalier-Chevignard (figura 35) pode ser tomada como guia para comparação, observando especialmente o formato da gola ampla da casaca do desenho 10 e do colarinho alto, presente no desenho 11 da prancha L.

¹⁹⁹ CARVALHO. 1992. p. 88.



Figura 35 - Dândi Francês (*incroyable*).
Período Diretório (1795-1799). Da obra de Carle Vernet.
Fonte: LECHEVALIER-CHEVIGNARD. 1995. 147

A roupa masculina, principalmente os casacos, foram os primeiros costumes a sofrerem influências do novo regime francês, pós-revolução, passando por várias modelagens e estilos, convivendo todos na mesma época. Predominaram dois modelos desses casacos, um usado pelos homens da classe média e outro pelos oficiais militares. Por fim, foi incorporado um modelo inspirado nos casacos de equitação ingleses, mas também esse sofreu alterações até ter sua frente encurtada e as abas laterais alongadas, tornado-as mais estreitas, originando a casaca que chegou até século XX²⁰⁰.

A última prancha, dessa série, traz desenhos dos modelos de casaca usados no decorrer do século XIX. (figura 36)

²⁰⁰ KÖHLER. 1996. p. 465.

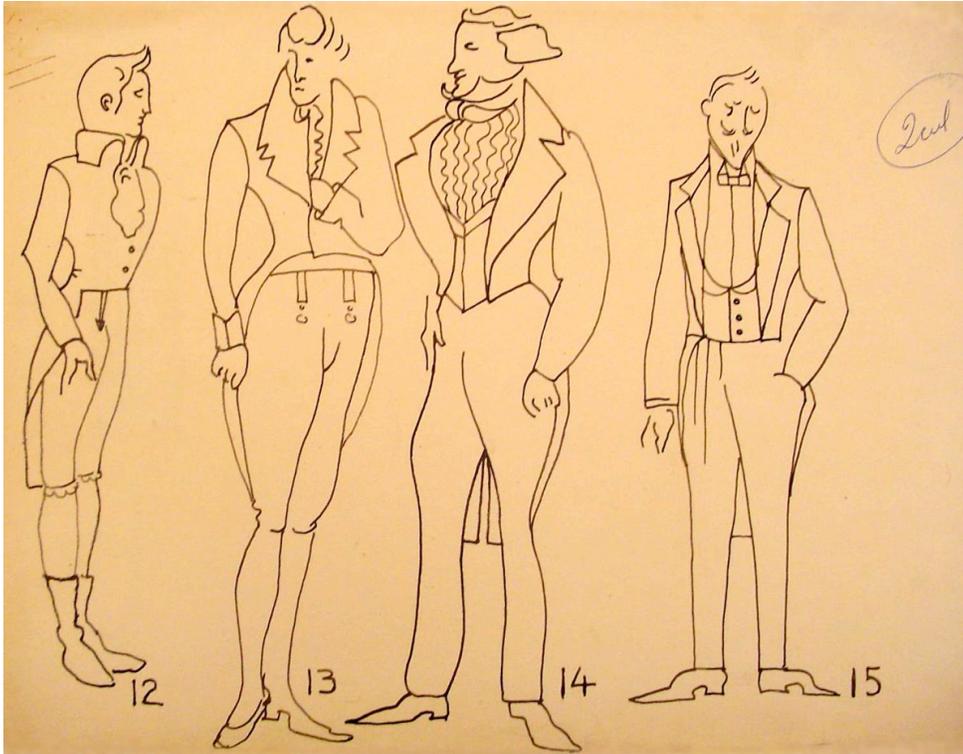


Figura 36 – Prancha LI de 29/07/1956.
Fonte: CEDAE/IEL-UNICAMP.

Abaixo as legendas da prancha:

12 – A casaca na época de Napoleão I (1804 – 1832).

13 – A casaca em 1824.

14 – A casaca em 1848.

15 – A casaca em 1910. A entrada de um novo século marca o início do fim da casaca e possivelmente o fim de uma mentalidade e maneira de pensar que dia a dia torna-se obsoleta. A casaca conclui seu ciclo e os seus derivados. A calça, o colete e o paletó, se encontram também no fim²⁰¹.

Pode-se concluir que esse estudo sobre a evolução do casaco alemão até sua transformação na casaca do século XIX, dando por fim origem ao paletó contemporâneo, feito por Flávio de Carvalho, ter sido uma reflexão do autor sobre a estagnação da moda masculina até sua época. Também pode ter contribuído para seu questionamento sobre a vestimenta do homem e fornecido-lhe algum subsídio na criação do *Traje de Verão*, quando abolindo o paletó sobreposto, reduziu a indumentária dos homens em apenas duas peças, exatamente como o conjunto feminino de saia-e-blusa.

²⁰¹ CARVALHO. 1992. p. 90.

A ORIGEM POPULAR DA CALÇA

No ensaio de 05 de agosto de 1956, **O Primeiro tratado de paz entre o homem e a mulher. A inteligência surge do assassinato. A origem popular da calça**²⁰², Flávio afirma que a *vedação* da parte inferior do corpo seria a maneira de eliminar da vista a única *diferença apreciável existente entre os dois inimigos, homem e mulher*. Ele observa que em alguns momentos, no início dos tempos, ora os homens vedavam-se da cintura para baixo, ora da cintura para cima, em outras vezes o faziam por completo, então concluí: *A cintura, o centro de articulações de todos os movimentos é a fronteira de transição que conduz às divergências entre os sexos e ao apaziguamento das mesmas*²⁰³.

Essa observação, tem em seu bojo a intenção de ironizar as diferenças entre os sexos, pois para ele, apenas a cintura faz essa demarcação. Em sua teoria só haveria a diferença genital, pois no início dos tempos, homens e mulheres exerciam atividades de sobrevivência que lhes exigiam igualmente, grande esforço. Essa hipótese levantada por Flávio de Carvalho, leva-se a acreditar em sua crença na igualdade social entre gêneros. Sua proposta de um traje masculino inspirado em peças femininas, pode ter sido a tentativa de, através da vestimenta, retornar àquela igualdade entre os sexos, dos primórdios, mesmo que de forma um tanto irreverente como seu *Traje de Verão*.

Ele descreve as primeiras civilizações, até o início da era Cristã, como exemplo de um período em que os dois gêneros vestiam-se de maneira semelhante. Questiona, ainda, as motivações que fizeram homens e mulheres, nos primeiros tempos, cobrirem-se apenas da cintura para baixo. Em sua conclusão, tal atitude estaria associada à necessidade de *apagar e esconder* as diferenças entre os sexos. Para ele esses primeiros trajes, igualando os gêneros,

²⁰² CARVALHO. 1992. p. 91.

²⁰³ Ibid. p. 92.

seriam um *tratado de paz* entre os inimigos - homens e mulheres²⁰⁴, antecedendo o surgimento das calças.

O ensaio traz um levantamento histórico sobre o uso das calças, que, segundo o autor, teriam surgido inicialmente como proteção contra a agressão da natureza, e para facilitar os movimentos, tornando-se vestimenta masculina, e assim diferenciando os trajes dos dois gêneros. A princípio teriam sido usadas pelas classes hierarquicamente mais baixas, porém há registros de terem sido usada pelos frígios no século VII a.C. e por agricultores gregos no ano 500 a.C. Romanos, gauleses e povos bárbaros usavam calças no início da era cristã, e no século XIII essas eram feitas em couro e usadas sob os aventais, pelos ferreiros, ainda conforme o texto²⁰⁵.

Os historiadores crêem que um princípio de calça passou a ser adotada pela burguesia no século XIV, juntamente com o gibão, a jaqueta curta com abotoamento frontal, estreita e bem ajustada, acolchoada na frente de forma a realçar o peito, inicialmente chamada *gipon*²⁰⁶. O gibão era tão justo que muitos o comparavam com as formas do busto feminino, tão curto que causou grande escândalo a ponto dos moralistas da época o denunciarem como peça indecente²⁰⁷. Ele foi o divisor entre as túnicas e as jaquetas, responsável, também pela origem dos coletes e paletós atuais.

No final do século XIII e início do século XIV as estruturas masculinas e femininas se diferenciaram radicalmente e o vestuário começou a exibir os encantos do corpo, acentuando e sexualizando as aparências de uma maneira até então inédita na história. A silhueta da mulher tornou-se longa e justa, moldando o corpo e fixando o uso do vestido longo, permanecendo, porém, bastante conservadora quanto às formas clássicas originais, mesmo com as ancas

²⁰⁴ CARVALHO. 1992. p. 93.

²⁰⁵ Ibid. p. 94.

²⁰⁶ LEVER. 1993. p. 62.

²⁰⁷ LIPOVETSKY. 2001. p. 37.

destacadas e os decotes maiores que evidenciavam colo e ombros. Em oposição a essas formas femininas, as vestimentas masculinas desenhavam cintura, evidenciando o tórax e valorizando as pernas²⁰⁸.

As ilustrações extraídas da publicação alemã Braun & Schneider (1861 – 1880) podem ser tomadas como exemplo de como foram definidas as silhuetas dos gêneros no século XIV, estabelecendo as formas das indumentárias de homens e mulheres, que chegaram até nosso tempo (figuras 37. e 37A).



Figura 37 - Séc. XIV - Castelã alemã e homem em traje de caça. Braun&Schneider (1861 – 1880).
 Fonte: <http://www.siu.edu/COSTUMES/PLATE12AX.HTML>



Figura 37A - Séc. XIV - Cavaleiro e Dama. Braun & Schineider (1861 – 1880).
 Fonte: <http://www.siu.edu/COSTUMES/PLATE20CX.HTML>

Em continuidade ao estudo sobre a adoção das calças pela nobreza européia, a pesquisa feita pelo autor, conclui que tal costume iniciou-se no século XV, quando a nobreza passou a usar a peça, que até então era traje da burguesia. As primeiras calças, eram colantes e usadas com o *gibão adornado com roda marcada*²⁰⁹ e sapatos de bicos longos. Após a Revolução Francesa, as calças

²⁰⁸ LEVER. 1993. p. 68.

²⁰⁹ CARVALHO. 1992. p 95.

disseminaram-se, tornando em desuso os calções até os joelhos, usados com meias. No início do século XIX, a calça é aceita nos salões da nobreza europeia definitivamente, ainda segundo o ensaio. Para ilustrar o artista elaborou quatro pranchas, para este trabalho optou-se em analisar apenas um fragmento da prancha LV, que traz dois exemplos da evolução da calça (figura 38).



Figura 38 - Fragmento da prancha LV de 05/08/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

A prancha tem a legenda abaixo:

*10 - Burguês do século XIV, adotou para as pernas o traje do ferreiro do século XIII
 11 - Nobre do século XV. A última etapa de evolução da perna descoberta e moldada por tecido colante. Moda que saiu do povo no século XIII, atravessou a burguesia do século XIV e se instalou na nobreza do século XV. A modificação no traje sempre se processou de baixo para cima²¹⁰.*

Segundo Köhler, no século XIV o traje mais comum para a parte inferior do corpo eram as meias longas presas à cintura por um cinto. Eram muito justas, feitas em couro ou outro tecido elástico, como a lã. Cortavam o material para sua

²¹⁰ CARVALHO. 1992. p. 95.

confeção no formato exato das pernas, e geralmente cada uma delas tinha cor diferente. No final do século, as meias já eram feitas de forma a cobrir não somente as pernas, mas toda a parte inferior do corpo²¹¹. Essas primeiras meias-calças, não podem ser comparadas com as meias de rede, vestidas por Flávio de Carvalho, durante sua Experiência nº 3. Essas foram utilizadas apenas como acessório e não como vestimenta principal, apenas cobrindo discretamente as pernas do artista, tal como usadas pelas mulheres, diferentemente daquelas primeiras que serviam para proteção e foram o início dos calções vestidos pelos homens nos séculos seguintes.

A diversidade nas indumentárias dos dois gêneros tem seu estudo mais específico em outro ensaio.

AS IDADES PÚBERES. AS DIFERENÇAS ENTRE OS SEXOS.

Em 02 de setembro de 1956 o texto **O Trajo do homem e o traço do animal. As idades púberes da história e o comunismo. O homem polar. As diferenças entre os sexos e o desaparecimento das espécies.**²¹², inicia-se com a seguinte afirmação: *O que provoca a diferença em estatura e força entre os dois sexos é o domínio de um sexo sobre o outro, (...) as diferenças entre os sexos existem e são acentuadas como consequência do trabalho*²¹³.

A época em que homens e mulheres, tinham afazeres e obrigações semelhantes e também trajavam-se de maneira igual, Flávio denomina de período da Idade Púbere. Segundo sua teoria, à medida que as vestimentas entre os sexos igualam-se, a luta entre os gêneros torna-se menor, pois suas forças aproximam-se. Quando há um desnivelamento entre os gêneros, a uma das partes compete as funções afetivas e a outra as funções intelectuais. Nesse

²¹¹ KÖHLER. 1996. p. 219.

²¹² CARVALHO. 1992. p. 114.

²¹³ Ibid. p. 114.

momento há um processo de feminismo, causado pela divisão de trabalho entre os sexos, acarretando afastamento entre ambos²¹⁴, conforme a crença do autor.

Através da moda, ele encontra os períodos de Idades Púberes na história, justamente quando homens e mulheres vestiam-se de forma semelhantes, também estariam exercendo atividades próximas. Nesse caso, conforme sua teoria, as mudanças no vestuário estariam intimamente relacionadas com as atividades de trabalho.

Flávio encontra três períodos de Idade Púbere, na história da humanidade: na nudez primitiva, na civilização suméria (figura 39) e no período romano-cristão²¹⁵ (figura 39). Nas duas pranchas aqui reproduzidas, ilustrando as vestimentas desses períodos, percebe-se que o artista traça de forma semelhante, os corpos de homens e mulheres, com intenção de provar sua teoria sobre as Idades Púberes.

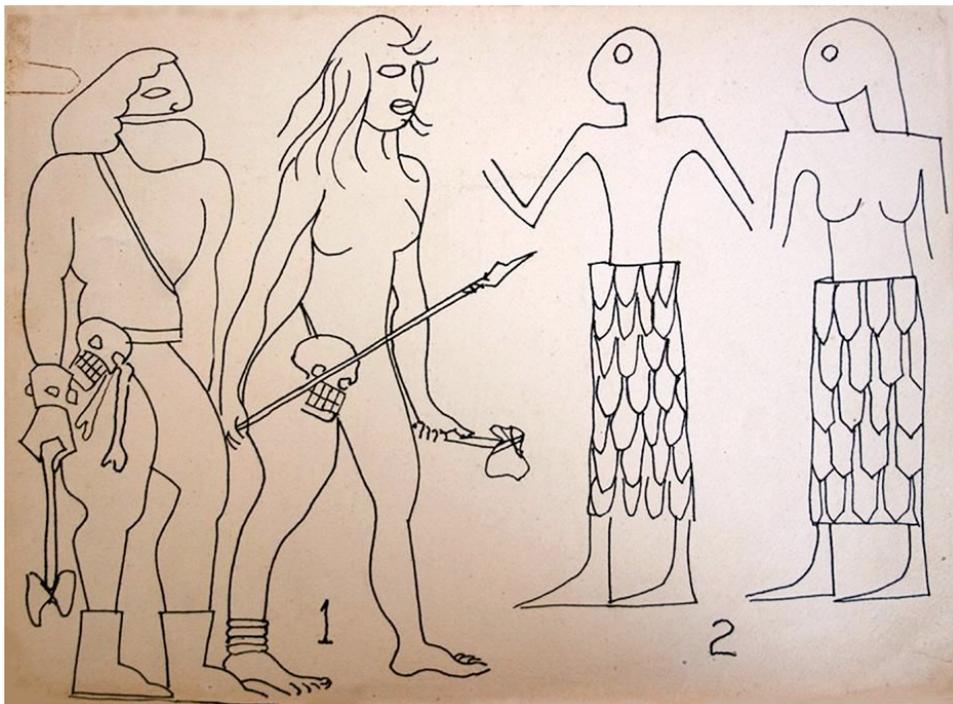


Figura 39 – Prancha LXX de 02/09/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP

²¹⁴ CARVALHO. 1992. p. 116.

²¹⁵ Ibid. p. 118.

Abaixo as legendas dos desenhos:

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

2 – Os Sumérios exerciam igualdade comunista; homem e mulher usavam o mesmo traje. É uma das Idades Púberes da História. Ao alcançar o Ponto Púbere, o homem muda o traje e a mulher conserva o mesmo traje que era o traje do sexo mais fraco²¹⁶.

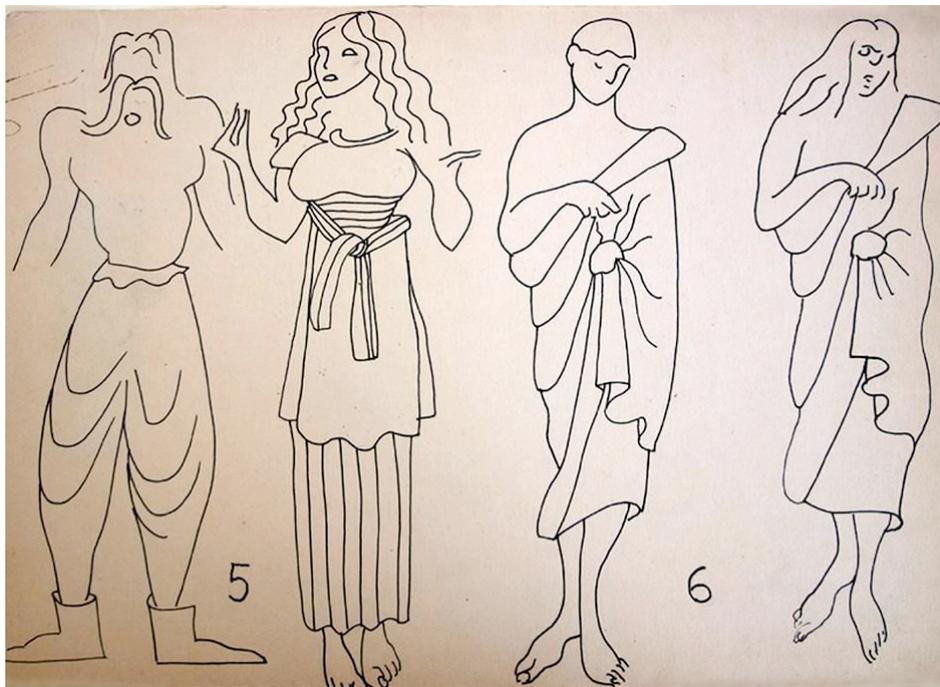


Figura 40 – Prancha LXXII de 02/09/1956.

Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Abaixo as legendas dos desenhos:

5 – A gaulesa usa a túnica do tipo Idade Púbere, Romano-cristã com a cintura alta que assim permanece até o século X mais ou menos enquanto que o homem se diferencia pelo movimento dos braços e pela cintura baixa em posição contrária á da mulher.

6 – O período Romano-cristão da Idade Púbere é marcado pelo uso nas origens da Toga Restrita. Era um período idealístico religioso de natureza comunista onde o Reino dos Céus é de todos e no qual se processa a recuperação da mulher²¹⁷.

²¹⁶ CARVALHO. 1992. p. 114.

²¹⁷ Ibid. p. 116.

As formas diferenciadas nas vestimentas de homens e mulheres começam a acontecer de fato, no decorrer do século XIV, pois conforme demonstram esculturas e mosaicos da Idade Média, as túnicas disformes da época, pareciam unir os dois sexos e não separá-los. A moda não só passou a exibir as diferenças sexuais mas também a individualização, isto é, trazer à tona características pessoais de sexualidade, juventude, experiências individuais e fantasias²¹⁸. Na teoria de Flávio, enquanto os gêneros exerciam atividades semelhantes, não havia necessidades dessa diferenciação através das vestimentas, no momento da divisão de trabalho, homens e mulheres perceberam a necessidade de também usarem trajes diferentes.

Flügel atenta que estudiosos sobre vestimentas, concordam que três são as finalidades das roupas: proteção, pudor e enfeite. Para ele, a proteção pode até ser questionada, uma vez que em algumas regiões frias, homens primitivos usavam pouco ou nenhuma espécie de roupas. Adornos seriam as primeiras e mais importantes manifestações de indumentária e, finalmente, o ser humano passou a vestir-se por manifestação de pudor, característica que varia de lugar, período e camada social²¹⁹. Enquanto a finalidade do enfeite é a beleza e a atração, a do pudor seria a de esconder o corpo, dessa forma haveria um paradoxo onde de um lado o uso de roupas estaria ligado à exibição dos atrativos físicos e do outro seria um *meio de ocultar nossa vergonha*²²⁰.

Flávio aponta algumas tentativas de Idade Púbere em outros períodos da história: Próximo à Revolução Francesa com a conquista dos Direitos das Mulheres, como um caráter comunista; Em 1840, marcado por reivindicações niveladoras, como o feminismo de George Sand. Em 1918, com a chegada do regime comunista²²¹.

²¹⁸ HOOLANDER. p.50

²¹⁹ FLÜGEL. 1966. p.13.

²²⁰ Ibid. p. 16.

²²¹ CARVALHO. 1992. p. 120.

Ele ainda observa que, a posição da cintura na indumentária masculina apresenta-se quase sempre em oposição à feminina, ou seja, quando as vestimentas das mulheres surgem com a cintura alta, as dos homens têm as cinturas normais e vice-versa. Quando há tentativas de aproximação entre os sexos, no decorrer da história, as cinturas tornam-se iguais. Finaliza o ensaio declarando: *o traje do homem e da mulher com suas variações é um gráfico que expõe a natureza e a intensidade dos desejos da espécie*²²².

CHAPÉUS CÔNICOS E CARTOLA.

Três artigos versam sobre as transformações dos adornos de cabeça, usados pelos homens, através dos tempos: **Sonho e Realidade. Alma e Chapéu. As Idades Púberes andam sem chapéu. O Homem do século XXII**, de 16 de setembro, **Os Chapéus dos homens sem alma e os arquétipos dos mares pré-cambrianos. Os homens pré-primitivos. A origem popular dos aristocráticos chapéus cônicos e cartola** de 16 de setembro e **O Homem cilíndrico. A Morfologia da Vida. O Chapéu intermediário entre o homem sem alma e o homem com alma** de 23 de setembro de 1956.

A cabeça, o centro dirigente de todos os movimentos, é mui apropriadamente escolhida como o local de entrada e saída de habitação da alma do homem. A cabeça tinha pois uma importância dupla: além de agasalhar a alma e de permitir a sua entrada e saída durante o sono, era a cabeça, a Ponta do Corpo que facultava a Visão Geográfica criando o Homo Socius. (...)

*Tão importante parte do corpo tinha que ser adequadamente protegida contra os gestos tempestuosos dos semelhantes do homem*²²³.

Assim tem início as teorias de Flávio, sobre o uso do chapéu pela raça humana, nos primórdios dos tempos, ou seja, esse costume seria a maneira de aprisionar a alma durante o sono para que ela não fugisse. Quanto mais primitivo o homem, maior seus cuidados com a alma; conforme o afastamento de suas origens, maior o abandono dessa, segundo o autor. Será então o homem do futuro século XXII um homem sem alma e sem chapéu, afirma o artista. Durante as

²²² CARVALHO. 1992. p 120

²²³ Ibid. p. 121

chamadas Idades Púberes, não há luta entre os sexos e não há necessidade de proteção da cabeça, concluindo que também não seriam usados os chapéus. Inicialmente, *a mulher depreciada e deprimida não tinha direito a ter alma*²²⁴, por isso adaptou o pássaro-alma, no formato do chapéu com plumas, em uma manifestação feminista, para igualar-se ao homem.

Para ele, o conceito de alma teria surgido quando os homens substituíram os adornos de cabeças em formatos semelhantes a animais subaquáticos, por outros inspirados em animais e aves. A cabeça recebeu então, toda a transformação evolutiva, através do chapéu. Os primeiros adornos de cabeça tinham formatos semelhantes aos *arquétipos submarinos pré-Cambrianos*²²⁵ (esponjas e lesma por exemplo). Seria o período primitivo do homem, quando ainda não havia o conhecimento sobre a existência da alma, ou seja, esse primata não tinha nenhuma crença espiritual.

Lesmas cambrinas seriam arquétipos do chapéu frígio. Esponjas de Vidro, arquétipos das coroas egípcias e das mitras papais. Colandro dos mares rasos, arquétipos da renda usada na alta Idade Média. Choanoflagelato dos mares de um e meio bilhões de anos atrás, seriam os arquétipos do capacete de Dux de Veneza do século XIV e também do chapéu coco de 1902. Nautiloid originaria o capacete do soldado assírio, os chapéus cônicos usados por mulheres da realeza hindu e a cartola do século XIX. As algas pré-cambrianas seriam arquétipos dos chapéus usados no século XV. Já os chapéus de abas largas, usados nos séculos XVII e XVIII, assemelhavam-se a animais de asas abertas, como pássaros e arraias, esse seria *um período que aponta o desejo do homem ter alma*²²⁶.

Através de dezessete pranchas contendo mais de cento e quarenta esboços de animais e adornos de cabeça, Flávio de Carvalho ilustra sua teoria sobre as evoluções desse item da indumentária, baseado em estudos sobre biologia,

²²⁴ CARVALHO. 1992. p 125.

²²⁵ Ibid. p.128.

²²⁶ Ibid. p.137.

zoologia, sociologia, antropologia e psicologia, além da grande pesquisa de imagens, que buscou em livros e museus. Somente esse três ensaios e as respectivas ilustrações já seriam motivos para um estudo específico, pois contém em seu bojo uma variada quantidade de assuntos ali abordados. Optou-se nesse trabalho, apresentar cinco dessas pranchas, que de forma sucinta abrangessem a teoria sobre a evolução do chapéu, relatada por Flávio de Carvalho ao longo dos três ensaios, através de seus próprios desenhos. (figuras 41, 42, 43, 44 e 45.)

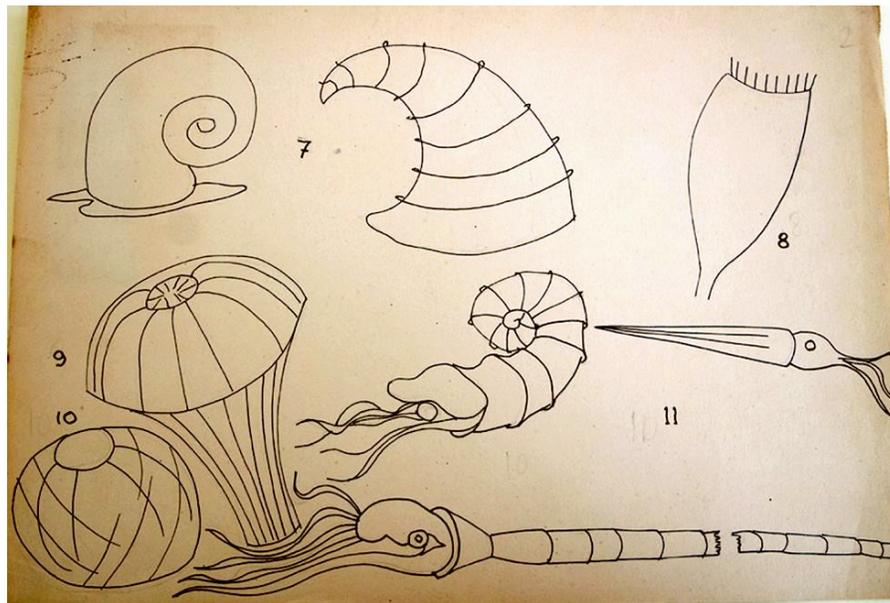


Figura 41 - Prancha LXXXI. De 16/09/1956
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Abaixo as legendas dos desenhos:

7 – Lesmas Cambrainas (diâm. 8cm). Um dos arquétipos do Frígio.

8 – Esponja de Vidro (compr. 8cm) do Cambriano. É o tipo das coroas bran-egípcias etc.

9 – Esponja dos mares Ordovincianos (diâm. 15cm). É de 425 milhões de anos atrás e é o arquétipo do chapéu Maya de Lubaantun ilustrado adiante etc.

10 – Esponja Siluriana (diâm. 7cm), de 330 milhões de anos atrás, é um dos arquétipos do chapéu-bola.

11 – Nautiloids encolhidos nos mares Silurianos de 330 milhões de anos atrás (compr. 23cm). É um dos arquétipos do chapéu Frígio. Nautilóid gigante (compr. 5cm) e pequeno, ambos dos mares Ordovincianos de 420 milhões de anos atrás. São os arquétipos do chapéu cônico.²²⁷

²²⁷ CARVALHO. 1992. p. 127.

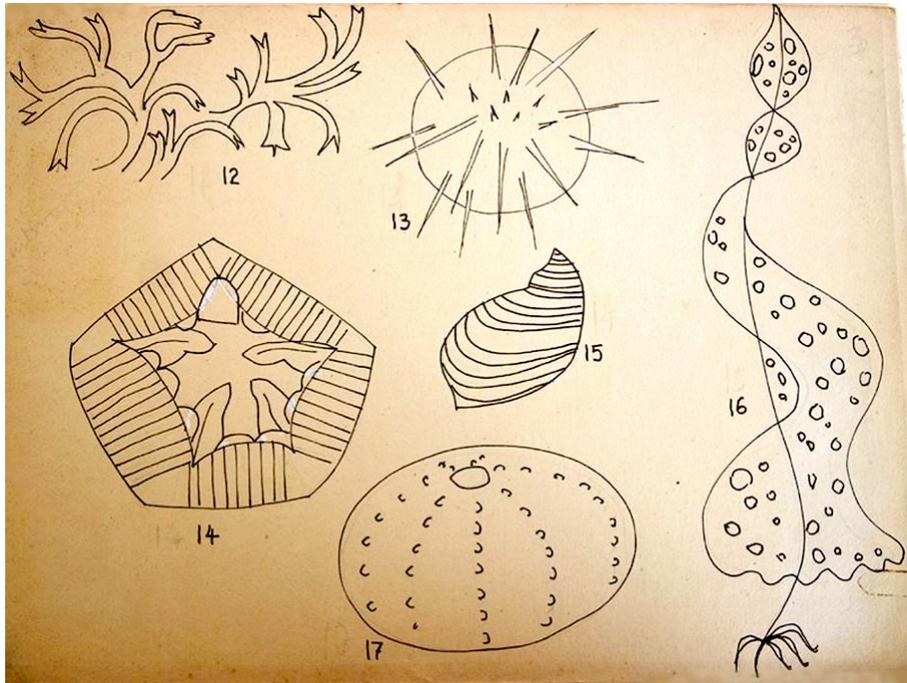


Figura 42 - Prancha LXXXII de 16/09/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Abaixo as legendas dos desenhos:

12 – Musgo Irlandês: criatura-planta dos mares rasos que fornece, pela fotossíntese alimentos aos demais (nenhuma planta dos mares rasos cresce abaixo de 80m). É arquétipo de certos chapéus do séc. XV.

13 – Ouriço de mares rasos. É arquétipo dos chapéus-bolas felpudos.

14 – Ouriço do mar raso. Parece ser a forma funcional que deu origem ao chapéu da Deusa dos Vasos Transbordantes e do Deus Lua.

15 – Caramujos dos mares rasos. É o arquétipo do chapéu do Sol – Deus babilônico (620 A.C.).

16 – Colandro dos mares rasos que alcança 35m de altura. É um arquétipo das rendas usadas na alta Idade Média.

17 – Ser submarino com casca, dos mares rasos. É um dos arquétipos dos chapéus do séc. XV.²²⁸

²²⁸ CARVALHO. 1992. p. 128.

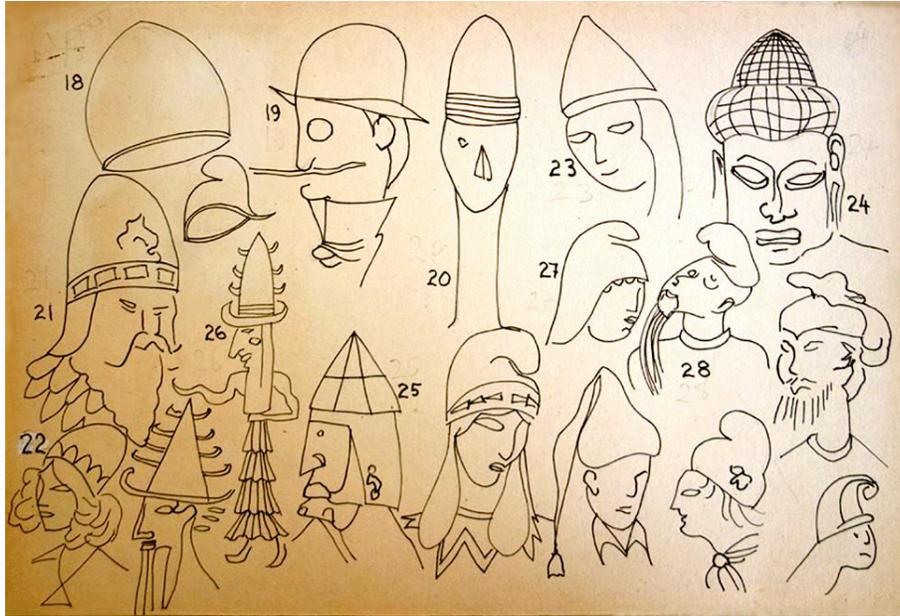


Figura 43 – Prancha LXXXIII de 16/09/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Abaixo as legendas dos desenhos:

18 – Os chapéus *Pileus* e o *Frigio-Pileus*, ambos tem forma arquetípica pré-Cambriana do *Choanoflagelos* que produz mais tarde o chapéu frígio. O *Pileus* era colocado na ponta de um pau no mercado, para indicar que havia escravos à venda. Na cerimônia de libertação do escravo, o dono colocava um *Piléu* na cabeça do mesmo; o que deu origem ao *Frígio*.

19 – Chapéu *Côco* de 1902 cujo protótipo é o *Piléus* e cujo arquetipo é o *Choanoflagelato* dos mares de um e meio bilhão de anos atrás. Encontramos o chapéu *côco* em 1470 numa miniatura no Museu de Louvre, da História de Carlos Martel de João Van Gheyn.

20 – Um senhor *Ciclade* usando um *Piléu*, proveniente dos arquetipos do começo da vida.

21 – Capacete de *Dux* de Veneza do séc. XIV. Tem forma do *Piléu* e do arquetipo *Choanoflagelato*.

22 – Uma senhora de 1835 usando um *Piléu* de forma arquetípica de um e meio bilhão de anos atrás.

23 – Desenho do *Glossário* de Salomão de Constanza séc. XII. Soldado usando um chapéu evoluído do *Piléus*.

24 – Chapéu de *Buddha*, Arte *Khmer*, fins do séc. XII. É uma forma evoluída do *Piléu*.

25 – Capacete de estátua fúnebre da *Bahia de Guelvink*, Nova Guinéa (Museu do *Trocadero*). Tem como arquetipo o *Edrioasteróid* do *Cambriano* (500 milhões de anos atrás).

26 – Ser mitológico babilônico e chapéu de *Gudéa* (em baixo) – cilindro de *Adda*, Museu Britânico. Tem como arquetipo o importante *Trilobita* de 500 milhões de anos atrás.

27 – *Mitra* de *Mulher Frigia*. Tem a forma dos frígios que tem como um dos arquetipos as *Lesmas* do *Cambriano* que alcançam a 500 milhões de anos atrás.

28 – Da esquerda para a direita: Mulher frígia usando frígio, dois bonés frígios (um com ponta caída), retrato do poeta Hatomaru (1250, com cavanhaque e frígio col. Akabashi, Tetsuma). Príncipe Shotoku Taishi usando uma espécie de frígio séc. VII, Tóquio, prop. Casa Imperial, Boné frígio usado por rei Mago no séc. XI (miniatura Missal de Roberto Janieges, biblioteca Municipal de Rouen). O Frígio tem como arquétipo o Nautiloid encolhido dos mares Silurianos de 330 milhões de anos atrás.²²⁹



Figura 44 – Prancha LXXXV de 16/09/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Abaixo as legendas dos desenhos:

- 45 – Apsara Indu de Tra-Kien, séc. VIII e IX (Turene, Museu Arqueológico). O chapéu tem como arquétipo a Esponja de Vidro.
 46 – Séc. XV. O arquétipo é a Esponja de Vidro.
 47 – Miniatura do Códice de Danizo, séc. XII (Biblioteca Vaticana). O chapéu tem como arquétipo a Esponja de Vidro.
 48 – Relevo rupestre hitita em Yasili-Koya, junto à Boghashoi. É um chapéu com arquétipo Nautiloid esticado.
 49 – Chapéu do séc. XV, teria como arquétipo a Esponja de Vidro.
 50 – Mitra de bispo do séc. XV. Teria a Esponja de Vidro como arquétipo.
 51 – Bazahiilk representando um príncipe Uigur (Museu fur Volkersunde Berlin). Tem o mesmo arquétipo anterior.
 52 – Uesugi Shigefusa 1335 (Monastério Meigetsuia, perto de Kametura, Museu de Tóquio). O arquétipo é o Nautiloid Ordovinciano.
 53 – Séc. XV (fragmento Veneração de S. Vicente – Nunos Gonçalves – Museu de Arte Antiga, Lisboa). O arquétipo do chapéu é o Nautiloid Ordovinciano.

²²⁹ CARVALHO. 1992. p. 129.

- 54 – Mulher etrusca usando um chapéu cujo arquétipo é a Lesma Cambriana.
 55 – Cocheiro grego, época Geométrica (Museu Nacional de Atenas).
 56 – Período Maia de Lubaantun. Arquétipo é a Esponja Ordovinciana de 425 milhões de anos atrás.
 57 – Ilha do Almirantado (prop. A.M. André Breton). Tem a forma arquétípica de uma esponja Cambriana).
 58 – Ilha do Almirantado (Museu de Berlim). O arquétipo é a Esponja Cambriana.²³⁰



Figura 45 – Prancha LXXXVII de 16/09/1956.
 Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Seguem as legendas abaixo:

- 74 – A fiandeira do séc. XIII, um elemento do povo, usando um Hennin de duas pontas. Teria dado origem a todos os Hennins (chapéus cônicos) aristocráticos do séc. XIV e XV.
 75 – Dama do séc. XV. O chapéu cônico Hennin tem o arquétipo Nautiloid Ordovinciano.
 76 – A,B,C,D,E,F,G – Hennias do séc. XIV e XV cujo protótipo é hennin da mulher do povo, a fiandeira do séc. XIII. A,B,C tem arquétipos Esponjas Ordovincianas e Silurianas. Os outros tem arquétipos Nautiloid Ordovinciano.
 77 – Das tábuas do Deus Sol de Nabopolassar (625-604 A.C., pai de Nabuchadnezzar II. Mesa C, n.94 – Museu Britânico). O arquétipo do chapéu é o caramujo dos mares rasos.
 78 – Deusa dos Vasos Transbordantes – Época de Gudéa, 2200 A.C. (Museu de Istambul). Tem a forma funcional dos tentáculos dos animais – plantas dos mares rasos. (figura 14).

²³⁰ CARVALHO. 1992. p. 132.

79 – *O Deus Lua – Estrela do rei Ur, 2173-2185 A.C. (Museu de Filadélfia). O arquétipo é o Ouriço dos mares rasos, animais-plantas vorazes.*
 80 – *Chapéu do séc. XV cujos arquétipos são as algas do mar e o Musgo Irlandês pré-Cambrianos e dos mares rasos*²³¹.

Na Experiência nº 2, Flávio usou uma boina verde e para a Experiência nº 3, confeccionou um chapéu de náilon, de abas moles. No primeiro caso, a boina foi a maior causadora da ira dos fiéis, pois a cabeça coberta, durante a procissão, causou todo o mal estar. Partindo da teoria do artista, quando esse cobriu a cabeça durante uma cerimônia religiosa, estaria prendendo sua alma, impedindo sua ligação com Deus, tornando-o *um homem sem alma*, conforme seus estudos, o que poderia ter gerado a comoção dos fiéis. Porém essa experiência aconteceu vinte e cinco anos antes da publicação dos textos sobre moda, o que faz entender que Flávio há muito questionava sobre a alma humana, apesar de se posicionar como ateu. Quando propõe uma nova indumentária masculina, inclui o chapéu apenas como adereço a mais na *toilette do cidadão*, considerando que ainda era hábito comum, no final da década de 1950, o uso de tal acessório pelos homens. Nesse caso não há nenhuma inquietação sobre a alma ou qualquer questionamento de caráter religioso, mas apenas e puramente estético.

O COTURNO TRÁGICO.

Finalizando a análise dos textos da coletânea *A Moda e o Novo Homem*, encontramos no ensaio de 30 de setembro de 1956, os estudos sobre as origens do calçado: **O Coturno Mágico. O pé, o chão e a fuga do rei. A nobreza da alma. O grande ballet do rei.**

Sob seu ponto de vista, o calçado surge primeiramente para *isolar o rei ou o chefe do chão*²³², e impedi-lo de fugir. Suas pesquisas históricas vão desde os costumes de soberanos pré-colombianos, passando pelo Mikado do Japão do

²³¹ CARVALHO. 1992. p. 134.

²³² Ibid. p.140.

século XV, até os reis do Taiti, para exemplificar quão difícil e cheias de restrições eram as vidas desses mandatários. Para impedir a evasão do rei, esses teriam que ser isolados do chão. Outro motivo do surgimento dos calçados estaria ligado aos atributos da alma, tal qual a outra extremidade do corpo; a cabeça²³³. Estaria aí uma explicação para o costume dos reis usarem calçados e os escravos terem os pés nus, pois esses últimos eram considerados seres sem alma, ao contrário da nobreza, os filhos dos deuses.

Os sapatos de pontas longas, usados na Idade Média, teria sido um costume iniciado pelo povo, absorvido pelo soldado e posteriormente adaptado pela nobreza, e aí então quanto maior a hierarquia aristocrática, maior a ponta do calçado²³⁴, segundo a teoria encontrada nesse ensaio.

Essas conjecturas elaboradas pelo autor, têm suas bases nas pesquisas feitas por Fraser, nas teorias darwinianas, e em estudos sobre história e antropologia que tanto interesse despertavam em Flávio. Para um maior esclarecimento, optou-se incluir, nas próximas páginas deste trabalho apenas duas (figuras 46 e 47), das cinco pranchas publicadas na ocasião, contendo desenhos explicativos sobre a evolução dos calçados.

²³³ CARVALHO. 1992. p. 142.

²³⁴ Ibid. p. 146.



Figura 46 – Prancha LXXXXXVI de 30/09/1956.
Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Abaixo as legendas dos desenhos:

14 – Sandálias (também chamadas “Soccus”). A – Espanhol; B – Turco; C – Indu; D – Francês atual. Paolo, o Paoluccio de Foligno, fundou o Convento da Observância, em 1368, cujos religiosos se chamavam “Sccolanti” por usarem sandálias de madeira.

15 – Patins para andar na lama. A – veneziano do séc. XVI; B – usado por mulheres no Norte da França. A finalidade de andar na lama, mesmo como acontece com a neve e a areia, é posterior à finalidade original que era a de dificultar a marcha e impedir a fuga da realeza.

16 – Pé de guerreiro ou chefe azteca (“Codice”, de Viena). Como os assírios, os chefes aztecas usavam os dedos para fora do calçado que tinha um salto alto. É possível que o protótipo deste salto teria sido muito mais alto ainda.

17 – À esquerda: pé de figura mitológica, atendendo Assur-nasir-pal 885-866 A.C. (Museu Britânico). À direita: pé de Assur-nasir-pal pai, rei da Assíria, Palácio Noroeste de Nimrad (Museu Britânico). Os soberanos assírios, mesmo como os imperadores aztecas, usavam os dedos para fora do calçado.

18 – Pé de rei-guerreiro sumeriano de Ur (Museu Britânico). Nas representações coletivas, encontra-se um ou outro personagem com ponta virada no calçado: deve se tratar de um rei. A ponta virada no calçado se apresenta na etnografia como sendo anterior à ponta esticada. Em virtude do que já foi dito sobre a necessidade de impedir a fuga do rei, poderíamos admitir a possibilidade de que a ponta virada no calçado teria evoluído de uma argola fixa e rígida na ponta, que ali se encontrava para acorrentar o rei a um local fixo.

19 – Personagem em baixo relevo de Nimrud-Kalach (Museu Britânico). O personagem usa um calçado com a ponta comprida e virada.

20 – Guerreiro de Senchirli-Cham'al (Museu Nacional de Berlim). O guerreiro usa uma ponta virada no calçado.

21 – Demônio, num relevo dolerita de Karkemisch. O demônio usa um calçado de ponta virada.²³⁵

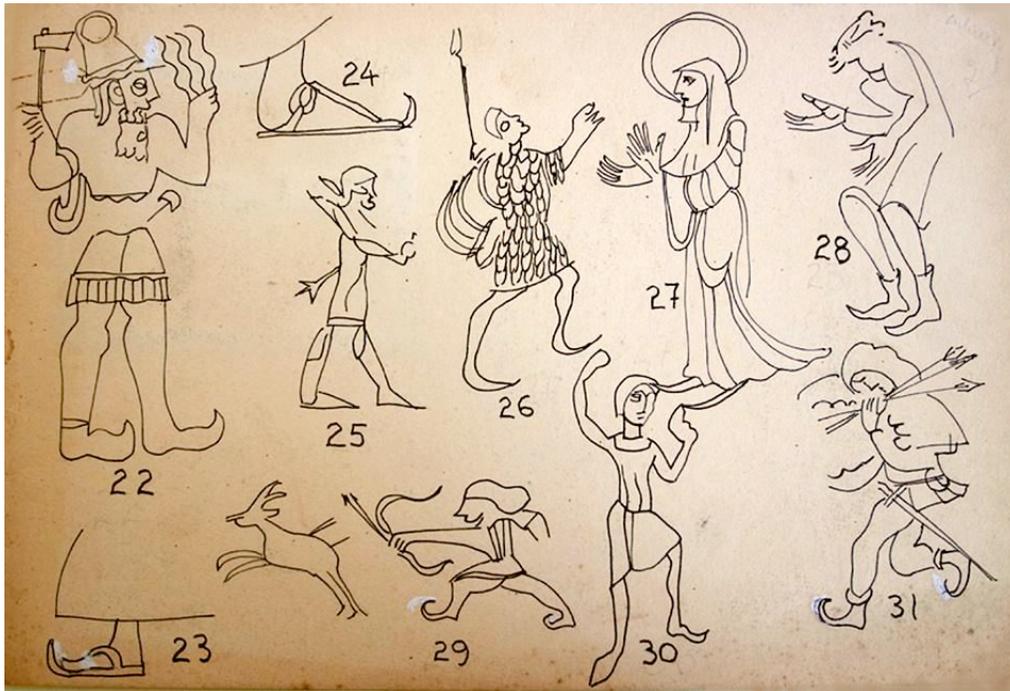


Figura 47 – Prancha LXXXXVII de 30/09/1956.

Fonte: CEDAE-IEL/UNICAMP.

Seguem abaixo as legendas:

22 – O Deus Teschib (Museu de Constantinopla). O Deus usa um calçado de ponta virada.

23 – Pés de Ramsés III, 1198 anos A.C. Figura do muro do túmulo do príncipe Khaamwast, no Vale das Rainhas, em Thebas. A sandália tem ponta virada.

24 – Do túmulo de Menephtah, no Vale dos Reis. Sandália de Pharaoh, com ponta virada. No Egito dinástico, só os faros usavam sandálias. Somente nas dinastias XVIII e XIX começaram a aparecer padres com sandálias, todos os outros andavam descalços. É sobrevivência de uma época esquecida em que o rei usava um calçado que seria com argola na ponta a fim de acorrentá-lo ao interior do palácio e, assim fazendo, impedir sua fuga.

25 – Soldado da época de Salmanazar III. Guarnição de uma porta de cobre de Balawat – (Museu Britânico). O calçado é o de ponta comprida esticada.

26 – Miniatura do Saltério Áureo, séc. IX (San Gall, Biblioteca Colegial n 22). Os soldados do séc. IX usavam sapatos com pontas compridas.

27 – Nossa Senhora em fins do séc. X, usando calçados pontudos e cauda no vestido. A cauda, como já vimos, é um sinal de luto. (Miniatura do Sacramento de São Gereão, Colônia – Biblioteca Nacional e Paris). Nossa Senhora é um elemento do povo.

²³⁵ CARVALHO. 1992. p. 143.

28 – *Jesus restabelece o surdo-mudo. Miniatura o Evangelho da Catedral de Spira (Monastério do Escorial). Homem do povo do séc. XI usando calçado com ponta comprida. Observem uma origem popular de calçado com ponta, na Idade Média evoluindo do soldado e do homem do povo para a aristocracia que o adotou posteriormente.*

29 – *Caçador usando calçado com ponta virada (Seleucia, Bagdah – Museu do Iraque).*

30 – *Elemento popular usando calçado pontudo no séc. XIII (Mitra do Monastério de Selegenthal, Bayerisches Nationalmuseum, Munich).*

31 – *Séc. XIV. Tapetes de Heróis nos Clautros – New York City. O soldado usa calçado de ponta.*²³⁶

O calçado usado por Flávio de Carvalho juntamente com seu Traje de Verão, foi um simples par de sandálias de tiras largas de couro. A primeira vista pode-se entender a opção por esse calçado, pelo conforto e a ventilação que proporcionariam, além de dar melhor harmonia ao conjunto. Os tradicionais sapatos masculinos usados na época, eram pesados e necessitavam do uso de meias grossas. Flávio também poderia estar pensando em um nivelamento social, pois segundo sua teoria, como as sandálias teriam suas origens nas castas mais baixas da sociedade, e ao optar por esse tipo de calçados, todos os homens poderiam estar iguais socialmente.

Por toda a análise, aqui apresentada, do material escrito e desenhado por Flávio de Carvalho, explicando e justificando as transformações sofridas pela Moda, através dos tempos, fica a certeza de que cada item do *Traje de Verão* foi pensado, planejado e executado, com claros objetivos artísticos, embasados nas teorias por ele levantadas. Nesses ensaios, estão presentes suas pesquisas sobre a evolução da espécie humana, com os aspectos político, social, psicológico e, até mesmo biológico, que ele acreditava, foram causadores das mudanças das indumentárias. Por outro lado há que se ressaltar sua grande coleta imagética, feita através das diversas formas de manifestações artísticas, fornecendo-lhe apoio ilustrativo nesse estudo, formando uma unidade que culminou com a Experiência n ° 3.

²³⁶ CARVALHO. 1992. p. 144.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DAS PEÇAS DO *TRAJE DE VERÃO*

ANÁLISE DAS PEÇAS DO TRAJE DE VERÃO.

O estudo sobre os detalhes, tecidos, acabamentos e modelagens das três peças que formam o *Traje de Verão*, foi feito através do contato direto com o acervo pertencente à senhora Heloisa de Carvalho Crissiuma, que gentilmente autorizou o registro, colocando-o a inteira disposição desta pesquisa.

As roupas foram fotografadas digitalmente, sem iluminação artificial, como flash ou luz de refletores, optando-se em apenas registrá-las sob a luz natural do dia, proveniente de janelas próximas. Portanto, quaisquer modificações nas cores originais apresentadas nas fotos, estão diretamente associadas a maneira como essas foram tomadas.

Optou-se em fotografar as peças estendidas horizontalmente, evitando um manuseio desnecessário que pudesse danificá-las, considerando que, excetuando a saia confeccionada na década de 90, as duas blusas são as originais, vestidas pelo artista no dia do passeio e em outras ocasiões quando demonstrou sua criação, logo após sua Experiência n° 3.

Durante as sessões fotográficas, procedeu-se uma coleta precisa de informações importantes, como: medidas do decote e das cavas, largura das pregas e comprimento das mangas e corpo das blusas, medidas da cintura e comprimento da saia, assim como o formato e a largura de suas pregas centrais e a da lateral. Também verificou-se: quantidade e tipos de botões, utilizados para prenderem as golas das blusas, tipo, qualidade e cor dos tecidos de cada uma das peças, além dos acabamentos das costuras internas e externas.

Primeiramente o objetivo desse levantamento era de obter o maior número de possíveis de dados, para eventual recriação das modelagens da blusa e da saia. Outra justificativa para a coleta dessas informações, está relacionada com os aspectos das modelagens das peças guardarem semelhanças com saias e blusas femininas. A questão levantada até então era a seguinte: Até que ponto Flávio de

Carvalho simplesmente instruiu sua costureira a montar um conjunto de saia e blusa para seu manequim, vestindo-o como proposta para moda masculina?

Porém, ao fotografar o traje, houve a certeza de que o mesmo foi executado com requintes de criação que o tornam específico para aquela performance. Nessa ocasião, houve a oportunidade em registrar principalmente detalhes da confecção das blusas, que até então não tinham sido pesquisados.

Não foi possível refazer as modelagens em papel plano, primeiramente pelo desconhecimento técnico específico, uma vez que roupas sob cuidados especiais de conservação, necessitam de profissional com formação específica em conservação, além de técnica adequada para obtenção das modelagens. Outra dificuldade foi com relação ao prazo exíguo da pesquisa, impossibilitando conseguir as modelagens a contento. Porém com os dados levantados sobre as medidas das roupas, e aqui registrados, pode-se obter as bases aproximadas das modelagens originais, principalmente as das duas blusas.

Flávio de Carvalho criou um desenho com explicações sobre as vantagens de sua criação, detalhando toda sua a execução e publicou-o em formato de cartão-postal que distribuiu no dia do evento. (figura 01). Entre outras informações, seu panfleto diz que o *tecido de malha aberta - seca em 3 horas – maior higiene, limpeza, economia*, que o modelo serve para gordo e magros e as cores vivas substituem a agressão. A propaganda do novo traje alerta que suas modelagens *serviriam como bomba e válvulas para bombear o ar*. Para Valeska Freitas, o criador dessa moda *sempre esteve mais preocupado com os “fluxos” e “maneiras” do que com a materialidade nua das construções*.²³⁷

²³⁷ FREITAS. 1997. p. 25

BLUSA 01 – AMARELA.

Durante o levantamento das medidas e das fotografias dessa peça, foram percebidos dois pontos de ferrugem no tecido, e alguns amassamentos em sua barra, provavelmente devido à má conservação ao embalá-la anteriormente.



Figura 02 - Vista frontal da blusa 01

Fonte: Arquivo do autor.

Pelo seu aspecto e textura, conclui-se que foi utilizado tecido sintético, com a trama em cor lilás e o urdume dourado.

A blusa apresenta as seguintes medidas:

Altura.....	68 cm.
Largura (altura da cintura).....	62 cm.
Largura da barra.....	61 cm.

Na parte da frente dessa blusa estão dispostas cinco pregas do tipo “macho”; tendo cada uma largura de 5,0 cm, com espaço de 7,0 cm entre elas. (figura 03). O decote tem 4,0 cm de largura em sua parte da frente. O ombro direito tem 8,0 cm do decote à cava, e o ombro esquerdo tem 9,0 cm.



(01) (02) (03) (04) (05)
Figura 03 - Detalhe das cinco pregas "macho" na parte frontal da blusa 01.
Fonte: Arquivo do autor.

No decote existe oito pequenos botões, por onde é presa uma gola pregueada com 0,03 cm de altura, em tecido sintético branco. (Figura 04)



Figura 04 – Gola de nylon, removível.
Fonte: Arquivo do autor.

A pequena gola removível da blusa, guarda certa semelhança com os rufos usados no século XVI. Flávio de Carvalho, no texto de 08 de março de 1956, da série *A Moda e o Novo Homem*, levanta a hipótese de que o uso dos rufos ou “gorgueras”, *colarinhos espanhóis em forma de prato, do século XVI, separando completamente a cabeça do corpo*, previram, em quase cem anos, *magicamente, a ação da guilhotina.*²³⁸

Em 24 de junho de 1956, quando explica sua proposta para a moda masculina no texto ***Moda de Verão para a cidade***, Flávio justifica as formas do Traje de Verão que estaria considerando a ventilação do corpo, e seria uma solução para *impedir o empastamento do suor sobre a pele, promovendo a evaporação rápida do mesmo e diminuindo a sensação de calor.*²³⁹ A circulação do ar entre roupa e corpo, seria obtida através de dois círculos de arame, um costurado na barra da blusa, e outro sobre as clavículas. Esses dois círculos fariam a malha aberta da blusa, ficar afastada do corpo. Ao executar as blusas, o arame foi substituído por uma canaleta de plástico, que não enferruja e não machuca o usuário. (figura 05)



Figura 05 - Barra da blusa 01, com canaleta embutida sob o viés. “Arandelas”.
Fonte: Arquivo do autor.

²³⁸ CARVALHO. 1992. p.04.

²³⁹ Ibid. p. 66

As mangas da blusa nº 1, tem a largura total de 35,0 cm e possuem três pregas com as seguintes medidas:

Manga Direita: pregas.....1 - 5,5cm. 2 - 6,0cm. 3 - 5,5cm.

Manga Esquerda: pregas.....1 - 6,0cm. 2 - 6,5cm. 3 - 5,0cm.

As mangas possuem abertura em sua parte inferior prendendo-as às cavas da blusa com 27 cm. de largura. Como o tecido é espesso e pouco maleável, dificultou o acabamento nas costuras das cavas. Não há vestígios de que nessa abertura também fosse costurado um arame em seu viés, exatamente como na barra da blusa. Pode-se concluir que essas fendas também tivessem a função de circulação de ar nas axilas. (figuras 06 e 07).



Figura 06 – Abertura da cava esquerda.

Fonte: Arquivo do autor.



Figura 07 – Abertura da cava direita.
Fonte: Arquivo do autor.

Na parte traseira da blusa n° 1, há uma mesma estrutura em pregas, semelhante a parte frontal. Essas pregas possuem 5,0 cm de largura com distanciamento entre elas de 6,50 cm (figura 08).



Figura 08 – Parte traseira da blusa n° 1
Fonte: Acervo do autor.

BLUSA 02 – PRETA

A diferença entre essa blusa e a anterior, está na utilização de dois tecidos diferentes em sua confecção. Nesta há um forro em failete de cor ouro-velho, tecido comumente usado para essa finalidade, e sobre esse, uma tela sintética preta, com as mesmas características a utilizada na confecção da blusa nº 1. A modelagem também é similar, com disposição de cinco pregas do tipo “macho”, tanto no corpo como em suas mangas. Nesse exemplar, as pregas têm 7,0 cm de largura, com distâncias variando entre 6,0 cm a 7,0cm (figura 09). Sua conservação está em melhores condições, não há nenhum tipo de desgaste ou ruptura em seu suporte, nem tampouco pontos de ferrugem. As costuras estão firmes e não foi encontrado nenhum rompimento significativo.



Figura 09 – Vista frontal da blusa nº 2.

Fonte: Acervo do autor.

Abaixo estão medidas da parte frontal da blusa nº 2:

Altura:.....68 cm.

Largura:.....62 cm.

Comprimento ombros:.....12 cm.

O forro prende-se à tela através de botões do tipo camisaria (botões costurados na tela e as “casas” abertas no forro) pregados em toda a extensão da barra da blusa, assim como na altura dos ombros, abertura das cavas e barra das mangas. As duas peças, portanto são separáveis, pode-se concluir que seria um elemento facilitador no momento da lavagem. (figura 10).



Figura 10: Barra do corpo da blusa n° 2 com o forro preso por botões.
Fonte: Acervo do autor.

Existe uma costura na lateral esquerda na peça, partindo da cava até a barra, em prega rebatida, porém não há o mesmo detalhe em seu lado direito. Não há explicação que justifique tal detalhe de confecção.

Na parte inferior das mangas há uma abertura com 37 cm (figura 11). Há, também três pregas do tipo “macho” em cada uma das mangas, com 7 cm de largura cada e com espaço de 8cm, entre elas. O forro da manga é preso por 8 pequenos botões, em toda a extensão da barra de cada manga.



Figura 11: Abertura inferior da manga esquerda.
Fonte: Acervo do autor.

Medidas da mangas:

Comprimento:.....33 cm.
 Largura: Manga direita.....68 cm.
 Manga esquerda.....73 cm.

Este exemplar também possui uma gola feita de pequenas pregas, presa ao decote por 9 pequenos botões. (Figura 12)



Figura 12 - Decote com a gola em pregas presa por botões.
Fonte: Acervo do autor.

Nas costas da blusa 2 encontram-se cinco pregas do tipo “macho”, com 7 cm de largura e distancia de 6,0 cm à 8,0 cm entre elas (figura 13). Não há nenhuma espécie de abertura, nos dois modelos, ampliando o decote e facilitando no momento de vestir a peça. Conclui-se que isso possa ser possível devido a elasticidade dos tecidos empregados.



Figura 13 – Costas da blusa nº 2.
Fonte: Acervo do autor.

CÓPIA DA SAIA ORIGINAL.

Sem dúvidas essa é a mais polêmica das peças do *Traje de Verão*. Sua modelagem é a de uma saia feminina de pregas fundas, sugerida como indumentária masculina. Como, já mencionado anteriormente, sabe-se que foram executadas três exemplares originais da saia, porém nenhum deles foi preservado até nossos dias. Em 1998, por ocasião das comemorações do centenário de Flavio de Carvalho, organizou-se uma grande exposição sob curadoria de Denise Mattar²⁴⁰ e para tanto, foi confeccionada uma nova saia para compor todo o *New*

²⁴⁰ Nos dias, 28 e 29 de junho de 2006, por e-mail, a senhora Denise Mattar, informou que a peça em questão foi confeccionada por uma costureira, especializada em figurinos para teatro, na cidade do Rio de Janeiro, por ocasião da exposição. As referências para execução da peça partiram de fotografias em branco e preto, da performance de Flávio de Carvalho e de depoimentos de membros da família. Os tecidos escolhidos foram similares aos das blusas. Segundo Mattar *não houve pretensões de se confeccionar uma cópia fiel, mas uma visão correta do New Look*. A conclusão deste trabalho é de que esse exemplar é apenas de caráter de registro, podendo ser considerado apenas como um figurino baseado no que poderia ter sido o original.

Look. Durante a sessão de fotos para esta pesquisa, constatou-se não ser essa uma réplica da original, mas simplesmente uma cópia, sem detalhes característicos, que lhe desse um aspecto mais aproximado daquela confeccionada em 1956.

O tecido utilizado nesta que hoje está no acervo, é sarja de algodão, com acabamento têxtil contemporâneo, em total desacordo com os tecidos utilizados na década de 50. Infelizmente não há registro do tipo de trama têxtil, escolhido por Flávio de Carvalho para confeccionar sua primeira saia, nem tampouco se o mesmo era natural ou sintético.

O que mais chama a atenção para a despreocupação quanto a fidelidade técnica da réplica, é um detalhe de preciosidade, importantíssimo, levando-se em consideração a real aparência do objeto. Os acabamentos das costuras internas, incluindo a barra da saia, foram feitos com pontos da máquina conhecida como *overlock*, (figura 14). Maria Ferrara, a costureira de Flávio, muito provavelmente não possuía esse tipo de máquina, considerando que a indústria brasileira só teve amplo acesso à essa tecnologia no início dos anos 70, com o crescimento da confecções em malharia.

Ainda na década de 50, costureiras faziam acabamentos internos, à mão, popularmente conhecidos como *pé-de-galinha*, no máximo, utilizavam pontos em máquinas de costura conhecidos como *zig-zag*.

Chama a atenção como o zíper, dessa cópia, foi pregado à peça. Foi utilizado um zíper em naylon com acabamento coberto (figura 15), centralizado na parte traseira da peça, em total desacordo com o que era comumente utilizado na década de cinquenta do século passado. Nessa época os fechamentos das saias eram feitos nas laterais esquerdas, com pequenos ganchos chamados *macho-fêmea* ou zíper em metal.



Figura 14 – Acabamentos internos da saia,
Fonte: Acervo do autor.



Figura 15 – Zíper para abertura.
Fonte: Acervo do autor.

Foi utilizado como tecido a sarja de algodão na cor verde-caqui para confeccionar essa cópia. Sua modelagem é evasê, com duas pregas fundas frontais, começando no cós e abrindo-se até a barra. (figura 16).



Figura 16 – Vista frontal da saia.
Fonte: Acervo do autor.

A saia apresenta as seguintes medidas:

Cós – Abertura na parte de trás, com um botão médio.

Largura:.....	3 cm.
Diâmetro:.....	102 cm.
Altura da saia: (incluso o cós).....	61 cm.
Largura da barra interior:.....	6 cm.
Diâmetro da barra: Considerando a largura das quatro pregas fundas, duas na parte da frente e duas nas costas:	
TOTAL:.....	198 cm.

Também foram tomadas as medidas da localização das pregas, e suas profundidades (figura 17).

Da esquerda para direita, foram encontradas as seguintes medidas:

FRENTE

Da costura lateral esquerda à 1ª prega:.....	13,5 cm.
Da 1ª. Prega à 2ª.Prega:.....	23,0cm.
Da 2ª. Prega à costura lateral direita.....	15,0 cm.

COSTAS

Da costura lateral esquerda à 1ª: Prega:.....	15,50 cm.
Da 1ª. Prega à 2ª.Prega:.....	19,00cm.
Da 2ª. Prega à costura lateral direita.....	15,50cm.



Figura 17 – Costas da saia.
Fonte: Acervo do autor.

Existe uma quinta prega funda (figuras 18 e 18A), localizada na costura lateral esquerda, com fechamento até a metade da saia (30 cm do cós até sua abertura), que produz um movimento para ampliação, porém causa estranheza não existir outra prega semelhante na costura direita. Uma das características dos projetos arquitetônicos de Flávio de Carvalho era a simetria. Esta prega existia na saia original? Qual sua função? A amplitude dos movimentos já é suficiente com as quatro pregas existentes, então qual motivo de se colocar mais uma, em apenas uma das laterais?



Figura 18 - Prega lateral fechada.
Fonte: Acervo do autor



Figura 18A- Prega lateral aberta.
Fonte: Acervo do autor.

Essas dúvidas, só podem encontrar explicação por essa saia não ser a original e ter sido confeccionada através de fotografias da época, e quando se observa algumas dessas imagens não há registro de nenhuma prega na lateral esquerda da saia que possa ser visível (figura 19). Conclui-se, então, que tal detalhe foi apenas uma “liberdade criativa” da costureira que a confeccionou, sem considerar a veracidade do objeto em questão.



Figura 19 – Paulo Autran e Tônia Carrero com Flávio de Carvalho e seu *New Look*.
Fonte: OSÓRIO. 2000. p 114.

Para finalizar este capítulo há que se registrar que tanto as sandálias de couro, como chapéu em naylon, a blusa vermelha e as saias originais não conseguiram serem preservadas, e portanto não foram aqui analisadas. Ficam aqui registradas não só as medidas das blusas, ainda em acervo, como o tipo de tecido que foram feitas, para uma possível reedição do *Traje de Verão*. Percebe-se por esta análise, que as modelagens foram feitas a partir de modelos femininos, mas com a intenção específica de vestir um homem extremamente alto e encorpado. Mais não se pode considerar pela falta de mais material histórico suficiente para tanto.

CONCLUSÃO

Após o contato com o processo criativo de Flávio de Carvalho rumo a seu projeto de renovação da indumentária masculina, conclui-se alguns pontos, não só da proposta em si, como também da própria trajetória desse artista, inquieto e instigante. Não de forma isolada, mas contextualizada em seu fazer artístico, a performance Experiência nº 3, traz em seu bojo toda uma série de questionamentos e teorias que lhes foram comuns, não somente por seu aspecto psicológico, como também pelo seu lado sociológico, além de aspectos artísticos inegáveis.

Para uma visão fina mais ampla, pode-se obter essa conclusão de forma gradual, exatamente como foi feita a pesquisa para este trabalho. Cada aspecto que resultou a Experiência nº 3, tem, não só, características acumuladas no pensar e agir do artista, como também preocupações com um futuro, pois foram pensadas não só para aquele momento, mas para abrir outros questionamentos. Tais inquietações são da ordem, em primeira instância, das motivações que levaram a opção de uso de determinadas peças de roupas, ao longo da história. Porém em outro momento, apresenta-se simplesmente como o fazer artístico, um agente provocador, exatamente como em outras tantas intervenções polêmicas, elaboradas por Flávio de Carvalho.

O ponto culminante da conclusão desta pesquisa, está na importância de ser Flávio de Carvalho, o primeiro artista brasileiro a ter a preocupação em estudar a Moda, não pela sua futilidade, nem tampouco pelo seu lado estético, porém seus olhos voltaram-se para aspectos antropológicos e psicológicos, responsáveis pela movimentação da Moda, segundo suas teorias. Exatamente neste ponto, esta pesquisa, coloca Flávio de Carvalho como o primeiro artista, no Brasil, a trazer a Moda ao patamar das Artes, mesmo que esta afirmação possa vir a ferir a suscetibilidades daqueles que pensam ser a Moda algo menor, sem qualquer importância acadêmica.

As roupas fascinaram vários artistas ao longo dos séculos, porém como realce à beleza e as formas de quem as estivesse portando, quando das suas representações, quase sempre sem preocupações formais em tornar-se um registro sobre a indumentária de seu tempo. No século XVII surgem as primeiras documentações com interesse em registrar vestimentas, através das gravuras de Abrahm Bosse, J.D. de Saint-Jean, N.Guérard e S. Lê Clerc²⁴¹. No século XVIII, as gravuras publicadas no *Galérie des Modes*, conhecidas com *fashion plates*, deram início às ilustrações de moda, propriamente ditas. Durante o século XIX, surgem as gravuras e aquarelas, com foco específico para a divulgação dos últimos lançamentos e tendências da moda européia.

No século XX, artistas como Gibson, George Barbier, George Lepape, Erté e Umberto Brunelleschi ilustraram modelos de estilistas como Vionnet e Poiret para revistas femininas como *Gazette du Bon Ton* ou *Vogue*. Picasso, Salvador Dali, Sônia Delaunay, foram alguns que, através da arte, se aventuraram pelos caminhos da moda, desenvolvendo figurinos para balet, inspirando coleções²⁴², ou criando motivos para estamparias.

No Brasil, não há registro de artistas modernistas que tiveram preocupações com a estética das vestimentas, em suas manifestações artísticas, excetuando Tarsila do Amaral com seu particular interesse pelo assunto. O único representante desse grupo a pensar a Moda, como além da demonstração de vaidade, e questionar suas “leis” foi, certamente Flávio de Carvalho, que assim, abriu caminhos para que outros pudessem beber dessa fonte.

Nos últimos anos, alguns artistas plásticos brasileiros passaram a utilizar peças do vestuário em suas criações, como Fanny Feigeson e seu Vestido Sereia, entre outros trabalhos e Nazareth Pacheco com o vestido feito de lâminas

²⁴¹ LEVER. 1993. ps.104; 117; 119; 121.

²⁴² A estilista Elsa Schiaparelli teve profundas relações de amizade com Salvador Dali e juntos criaram roupas com fortes inspirações surrealista, como os chapéus-sapatos e o casaco com gavetas. SELLING. 2000. ps.143/154.

para barbear²⁴³, ou ainda, recuando no tempo, pode-se incluir nessa esfera os trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e até mesmo os mantos de Bispo de Rosário. Nos últimos anos, muitos utilizaram as roupas como suporte de seu fazer artístico, empregando materiais ou formas incomuns, como o estilista Jun Nakao²⁴⁴ e seus vestidos em papel-arroz, mas todas essas manifestações ocorreram pós a Experiência nº 3.

Outro aspecto que este trabalho conclui é o de que a performance de Flávio de Carvalho em 1956, não pode ser vista como fato único e isolado. A Experiência nº 3 está contextualizada em toda sua obra, que a preparou com quase um ano de antecedência, exatamente quando iniciou a publicação de seus ensaios sobre *A Moda e o Novo Homem*. Ali começou a elaboração do *Traje de Verão* e, conseqüentemente, de seu passeio pelas ruas paulistanas. Nada foi gratuito, nada foi improvisado, tudo tinha uma razão, e foi minuciosamente planejado. Sua primeira intenção foi o chiste, mas intrinsecamente, na sua atitude de vestir saias, estavam suas inquietações sobre a liberdade do homem moderno e seu real papel em uma sociedade cosmopolita. Como Chiarelli observa, a primeira vista, essa atitude poderia ser entendida como maneira de *corromper todo o arcabouço da cultura burguesa, na verdade detinha um forte sentido investigativo, construtor, e mesmo regenerador da sociedade de seu tempo*²⁴⁵.

Pode-se concluir, também, que Flávio de Carvalho pos em prática a proposta de outro intelectual, preocupado com os ditames do vestuário masculino, ou seja o discurso de J. C. FLÜgel, que em 1930 propunha um traje para os homens que fosse mais estético, higiênico, econômico²⁴⁶ e que lhes desse uma maior liberdade

²⁴³ As artistas acima citadas tiveram seus trabalhos expostos na mostra *O Preço da Sedução, do espartilho ao silicone*, sob curadoria de Denise Mattar, no Itaú Cultural em 2004, como exemplos, entre outros, de linguagens artística utilizando vestimentas femininas.

²⁴⁴ Em julho de 2004, o estilista Jun Nakao fez sua despedida das passarelas do São Paulo Fashion Week, com um desfile-performance, apresentando vestidos feitos em papel-arroz filigranados com técnica oriental. No final as modelos literalmente rasgaram as peças, ficando apenas vestidas com *collants* pretos. Essa foi a poética de Nakao, para questionar a perenidade da Moda. Neste caso a Moda, transformou-se em Arte.

²⁴⁵ CHIARELLI. **Flávio de Carvalho: questões sobre sua arte de ação**. Apud **Catálogo 100 Anos de um revolucionário romântico**. 1999. p.54.

²⁴⁶ FLÜGEL. 1966. 208/217.

no uso da cor e outros tecidos menos convencionais. Sem dúvida, o artista brasileiro radicalizou sua invenção ao incluir as saias masculinas em seu *Traje de Verão*, e concluí-se que Flávio antecipou, em pelo menos dez anos, a moda da mini-saia feminina, criada pela estilista inglesa Mary Quant.

Sua invenção não tomou a termo, nem naquela ocasião e nem tampouco nos anos que se seguiram, mesmo tendo a saia masculina sido proposta como opção de vestuário para guarda-roupas masculinos, por estilistas como o francês Jean Paul Gaultier, a inglesa Vivienne Westwood, ou até mesmo pelos criadores brasileiros, Marcelo Sommer e Alexandre Herchcovitch, entre outros, no decorrer desses cinquenta anos.

A Dr^a Jane Malcon-Davis ao fazer a resenha da exposição de 2002 - *Men in Skirts* (Homens de Saias) - do Victoria and Albert Museum de Londres, Inglaterra, observa que o surgimento da saia masculina, nas ruas européias no final do século XX, seria *símbolo potente da renegociação em processo recente de papéis masculinos e femininos* sob a forma do que foi chamado de “*mundo desenvolvido*”²⁴⁷, em um momento em que os homens assumem responsabilidades antes femininas, como os cuidados com os filhos. Ora, Flávio de Carvalho também antecipou esse questionamento de papéis dos gêneros, em quase quarenta anos, em um país sem tradição, em termos de criação de Moda, até então.

Quanto a série de pranchas desenhada por Flávio, ilustrando seus textos sobre Moda, o principal objetivo deste trabalho é inseri-las como uma coletânea de obras de arte, não vê-las simplesmente como croquis para jornal. Os traços expressionistas, comuns ao artista e vistos em seus outros trabalhos, ali estão presentes, assim como suas pesquisas artísticas, quando reproduz obras de arte de outros tempos. Essa sua coleta de informações em forma de desenhos é de

²⁴⁷ MALCON-DAVIES, Jane. Resenha de Exposição: **Men in Skirts (Homens de Saias)**. Revista **Fashion Theory**, v.2, nº1. Março de 2003. p. 99.

fundamental importância para uma visão ampla do caráter múltiplo de Flávio de Carvalho.

Como última conclusão, pode-se entender a proposta de vestimenta de Flávio de Carvalho, não como uma intervenção estilística no sentido da criação de moda, pois não era essa sua intenção, mas muito mais um questionamento de cunho antropológico e social, com raízes na psicanálise freudiana, tendo como foco principal, os fluxos do homem urbano contemporâneo, com todos os caracteres de uma expressão genuinamente artística e repleta das linguagens expressionista, surrealista e modernamente antropofágica, tão coerente com a trajetória desse homem de múltiplos interesses. Flávio de Carvalho foi um artista completo e multifacetado, portanto sua *Experiência nº 3*, juntamente com seu *Traje de Verão*, tem a assinatura de um verdadeiro homem das Artes.

BIBLIOGRAFIA:

Sobre Flávio de Carvalho e sua obra:

CARVALHO, Flávio de. *A Moda e o Novo Homem*. Coletânea de textos publicados no Jornal Diário de São Paulo em 1956. Ed. Senac. São Paulo. 1992.

_____. *A Origem Animal de Deus e o bailado do Deus Morto*. Difusão Européia do Livro. São Paulo. 1973.

_____. *Os Ossos do Mundo*. Antiqua. São Paulo. 2005.

_____. *Experiência Nº 2. Uma possível teoria e uma experiência*. Nau Editora. Rio de Janeiro. 2001.

CANTON, Kátia. *Fantasias*. Desenhos de Flávio de Carvalho. Poemas de Kátia Canton. Martins Fontes. São Paulo. 2004.

DAHER, Luiz Carlos. *Arquitetura e Expressionismo*. A Arquitetura de Flávio de Carvalho, anteprojetos e construções entre 1917 e 1947. Pro Editores, São Paulo. 1982.

FREITAS, Valeska. *Dialética da Moda: A Máquina Experimental de Flávio de Carvalho*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis. 1997.

LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação*. Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo. 1994.

OSÓRIO, Luiz Camilo. *Espaços da arte brasileira/Flávio de Carvalho*. Cosac & Naify. São Paulo. 2000.

SANGIRARDI JR. *Flávio de Carvalho, o revolucionário romântico*. Philobiblon Livros de Arte. 1985.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho, Comedor de Emoções*. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1994.

Catálogos de Exposições:

EXPOSIÇÃO FLÁVIO DE CARVALHO. 17ª. Bienal de São Paulo. Curadoria: Walter Zanini e Rui Moreira Leite. Parque do Ibirapuera. São Paulo. 14/11 a 16/12/83.

FLÁVIO DE CARVALHO 100 ANOS DE UM REVOLUCIONÁRIO ROMÂNTICO. Curadoria: Denise Mattar. Centro Cultural Banco do Brasil e Museu de Arte Brasileira da FAAP. São Paulo. 05/08 a 29/11/99.

Periódicos:

Correio Paulistano, São Paulo 19.10.56. “New Look na rua Marconi – De calção e blusa o pintor Flávio de Carvalho surpreendeu a cidade com outra experiência”.

Diário da Noite, São Paulo 22.10.56. Da Silva, Quirino. Coluna “Notas à Margem”. Flávio, O Tímido.

Folha da Tarde, São Paulo 17.10.56. “O “new look” de Flávio de Carvalho.

Folha da Tarde, São Paulo 18.10.56. “O artista Flávio de Carvalho fará hoje sua experiência numero três”.

Folha da Tarde, São Paulo 19.10.56. “Com saiote e sem vaias, Flavio de Carvalho realizou ontem sua experiência numero três”.

O Globo, Rio de Janeiro 16.12.57. “Flávio de Carvalho explica por quê não “pegou” o saiote.

Sobre História, Arte e Comportamento:

ADES, Dawn. *Dada e Surrealismo*. Texto da coletânea: Conceitos da Arte Moderna. Org. Nikos Stagos. Trad. Álvaro Cabral. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 2000.

AGRA, Lucio. *História da Arte do Século XX; idéias e movimentos*. Coleção Moda e Comunicações. Cordenação Kathia Catilho. Editora Anhembi Morumbi. 2004

AMARAL, Aracy A. *Arte para que?. A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. Itaú Cultural. Studio Nobel. São Paulo. 2003.

AMBURGER, Esther. *Diluindo fronteiras: A Televisão e as Novelas no Cotidiano*. História da Vida Privada no Brasil. Contrastes da intimidade contemporânea. Vol.4. Coordenação Geral: Fernando A. Novais. Org.do volume: Lilian Moritz Schwarcz. Companhia das Letras. São Paulo. 1998.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea. Uma História Concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. Martins Fontes. São Paulo. 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1996

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris. Pequenos Poemas em Prosa*. Apresentação e Tradução Leda Tenório da Mota. Imago Editora Ltda. Rio de Janeiro. 1995.

BAUDOT, François. *MODA do Século*. Tradução Maria Thereza de Rezende Costa. Cosac & Naufy Edições. São Paulo. 2000.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda. Système de la Mode*. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. Companhia Editora Nacional. São Paulo. 1979.

_____. *A Câmara Clara*. Notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Editora Nova Fronteira. 1984.

BRAGA, João. *História da Moda uma narrativa*. Coordenação Kathia Castilho. Coleção Moda e Comunicação. Editora Anhembi Morumbi Ltda. São Paulo. 2004.

CARTER, Michael. *J.C.Flügel e o futuro desnudo*. Apud. Revista Fashion Theory. Edição brasileira. Volume 2, Número 1. Março de 2003.

CONTINI, Mila. *A MODA, 5.000 anos de elegância*. Trad. José V. de Pina Martins. Editora Verona. Lisboa, Portugal. 1965.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco. Le pli – Leibniz et le Baroque*. Trad. Luiz B.L.Orlandi. Papirus Editora. São Paulo. 2005.

FREIRE, Cristina. *Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea*. Apud. SANTOS, A. e SANTOS, Maria Ivone. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura: Ed. Da UFRGS. 2004.

FLÜGEL, J.C. *A Psicologia das Roupas. The Psychology of Clothes*. Trad. Antonio Ennes Cardoso. Editora Mestre Jou. São Paulo. 1966.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Trad. Renato Cohen. Editora Perspectiva. São Paulo. 1987.

HARVEY, John. *Homens de Preto*. Tradução Fernanda Veríssimo. Editora UNESP. São Paulo. 2003.

HOLLANDER, Anne. *O Sexo e as Roupas, A Evolução do Traje Moderno*. Trad.: Alexandre Tort. Revisão Técnica: Gilda Chantaignier. Editora Rocco Ltda. Rio de Janeiro. 1996.

JONES, Sue Jenkyn. Fashion design. *Manual de estilo*. Trad. Iara Biderman. Cosac & Naif. São Paulo. 2005.

KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. Edição e Atualização: Emma Von Sichart. Tradução: Jefferson Luis Camargo. Livraria Martins Fontes Editora Ltda. São Paulo. 1996.

JUPIASSÚ, Hilton. MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1999.

LECHEVALIER-CHEVIGNARD, Edmond. *European Costumes of the Sixteenth Through Eighteenth Centuries in full color*. Dover Publication, Inc. New York, USA. 1995.

LEVER, James. *Costumes and fashion: a concise history*. Tradução portuguesa: A Roupas e a Moda, Uma História Concisa. Carvalho, Glória Maria de Mello. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero, A moda e seu Destino nas Sociedades Modernas*. Tradução: Maria Lucia Machado. Companhia das Letras (Editora Schwarcz Ltda). São Paulo. 2001.

LURIE, Alison. *A linguagem das Roupas*. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. Editora Rocco. Rio de Janeiro. 1997.

MALCON-DAVIS, Jane. *Resenha de Exposição: Men in Skirts (Homens de Saias)*. Apud. Revista Fashion Theory. Volume 2, Número 1. Edição brasileira. Editora Anhembi-Morumbi. Março de 2003.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O Espírito das Roupas, A Moda no Século Dezenove*. Editora Schwarcz Ltda. São Paulo. 1987.

MENDES, Valerie & HAYE, Amy de la. *A Moda do Século XX*. Tradução: Luis Carlos Borges. Martins Fontes. São Paulo. 2003.

O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da Moda*. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho. Companhia das Letras. São Paulo. 1992.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Editora Vozes. Petrópolis. 1987.

POCHNA, Marie-France. *Coleção Universo da Moda - DIOR*. Cosac & Naif. São Paulo. 2000.

RACINET, Auguste. *Racinet's Full-Collar Pictorial. History of Western Costume*. Dover Publication, INC. New York, USA. 1987.

RODRIGUES, Marly. *A Década de 50. Populismo e Metas desenvolvimentistas no Brasil*. Editora Ática. São Paulo. 1999.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de criação artística*. FAPESP: Annablume. São Paulo. 2004.

SEELING, Charlotte. *MODA, o século dos estilistas – 1900/1999*. Trad. Letrário. Könnemann. Edição portuguesa. 2000.

SPENCER, Colin. *Homossexualidade Uma História. Hommossexuality a history*. Trad. Ruben Mauro Machado. Editora Record. Rio de Janeiro. 1999.

SZMRECSÁNYI, Maria Irene de Q. F. *A Metrópole Paulista: 1950-2004*. Texto da coletânea: *Livros de Valor – História Econômica da Cidade de São Paulo*, Org. Tomás Szmrecsányi. Editora Globo, 2004.

VEILLON, Dominique. *Moda & Guerra. Um retrato da França ocupada. La mode sous l'Occupation*. Trad. André Telles. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 2004.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil. Vol.II*. Instituto Moreira Salles. Fundação Djalma Guimarães. São Paulo. 1983.

CATÁLOGO:

O Preço da Sedução: Do espartilho ao silicone. Curadoria: Denise Mattar. Itaú Cultural. São Paulo. 18/03 a 30/05/2004.

ÍNDICE DE FIGURAS.

CAPÍTULO 01

Figura 01. Gravura de Flávio de Carvalho. Experiência N° 2. 2001. p. 14.....	pg. 17.
Figura 02. Ibid. p. 39.....	pg. 19.
Figura 03. Ibid. p. 44.....	pg. 19.
Figura 04. <i>Ascensão definitiva de Deus.</i> 1932. Flávio de Carvalho. OSÓRIO, Luiz Camilo p. 56.....	pg. 20.
Figura 05. <i>Retrato de Cacilda Becker – 1938.</i> Ibid. p. 63.....	pg. 20.
Figuras 06. 06A; 6B; 6C. <i>Série Trágica – 1947.</i> Ibid. ps. 79, 81, 84 e 86.....	pg. 21.
Figura 07. <i>Auto-retrato – 1965.</i> Ibid. 95.....	pg. 22.
Figura 08. Conjuntos das casas da alameda Lorena – 1936. Ibid. p. 34.....	pg. 23.
Figura 08A. Close da casa antropomórfica. Ibid. p. 34.....	pg. 24.
Figura 09. <i>A Cangaceira.</i> 1954. Flávio de Carvalho. FantasiaS. CANTON, Kátia. p. 33.....	pg. 28.
Figura 09A. Gravura <i>A Louca.</i> 1954. Ibid. p. 27.....	pg. 29.
Figura 09B. Gravura <i>A Feiticeira.</i> 1954. Ibid. p. 17.....	pg. 29.
Figura 09C. Gravura <i>O Ser Vegetal.</i> 1954. Ibid. p. 21.....	pg. 29.
Figura 09D. Gravura <i>O Farmacêutico.</i> 1954. Ibid. 13.....	pg. 29.
Figura 09E. Gravura <i>A Burguesa.</i> 1954. Ibid. p. 15.....	pg. 29.
Figura 09F. Gravura <i>O Recém-casado.</i> 1954. p. 19.....	pg. 29.
Figura 10. Flávio de Carvalho durante a Experiência n° 3. 1956. Arquivo Manchete Press. Apud. OSÓRIO. 2000. p. 9.....	pg. 31.
Figura 11. Flávio desfilando durante sua Experiência n° 3. 1956. Arquivo J. Toledo. Apud. TOLEDO. 1994. Anexo fotográfico.....	pg. 32.
Figura 12. Flávio, em seu apartamento, com Maria Ferrara 1956. Arquivo Manchete Press. Apud. OSÓRIO. 2000. p. 45.....	pg. 33.
Figura 13. Flávio de Carvalho sobe a mesa no saguão dos Diários Associados. 1956. Arquivo J.Toledo. Apud. TOLEDO. 1994. Anexo fotográfico.....	pg. 34.

CAPÍTULO 02

Figura 01. <i>Moda de Verão para a Cidade.</i> Desenho de Flávio de Carvalho (24/06/1956). <i>A Moda e o novo Homem.</i> Sesc/Senac. 1992. p. 66.....	pg. 45.
Figura 02. Ilustração de René Gruau para o <i>New Look</i> de Dior. Coleção Universo da Moda – DIOR. POCHNA, Marie-France. 2000. p. 21.....	pg. 49.
Figura 03. <i>Tailleur Bar/ New Look.</i> Foto de Willy Maywald. POCHNA. 2000. p. 20.....	pg. 50.
Figura 03A. <i>New Look 1947.</i> Foto de Willy Maywald., http://www.garfbet.org.uk/new_mill/spring98/jpegs/newlook.jpg (03/11/2004).....	pg. 50.
Figura 04. Prancha XIX. (20/05/1956). Desenho de Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....	pg. 56.
Figura 05. Prancha XX. (27/05/1956). Desenho de Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....	pg. 58.
Figura 06. Fragmento da Prancha XX. Ibid.....	pg. 60.
Figura 06A. <i>Imperador Carlos V e seu cão.</i> 1532. Tiziano. Museu do Prado, Madrid. www.tudor-portraits.com/CharlesV.jpg (15/05/2005).....	pg. 60.
Figura 07. Prancha IX. (05/04/1956). Desenho de Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 63.
Figura 08. Prancha XXI. (31/05/1956). Desenho de Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....	pg. 65.
Figura 09. Fragmento da Prancha XXI. Ibid.....	pg. 66.
Figura 09A. <i>Rückenfigureines Eidgenosen.</i> Niklaus Manuel Deutsch. http://www.gymkirchenfeld.ch/bild14_manuel_um-1513.jpg (03/01/2006).....	pg. 66.
Figura 10. <i>French Native and Mercenary Costumes, 16th Century.</i> RACINET Albert-Charles-Auguste. <i>History of Western Costumes.</i> 1987. p. 37.....	pg. 67.
Figura 11. Prancha XXII. (31/05/1956). Desenho de Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....	pg. 68.
Figura 12. Fragmento. Ibid.	pg. 70.

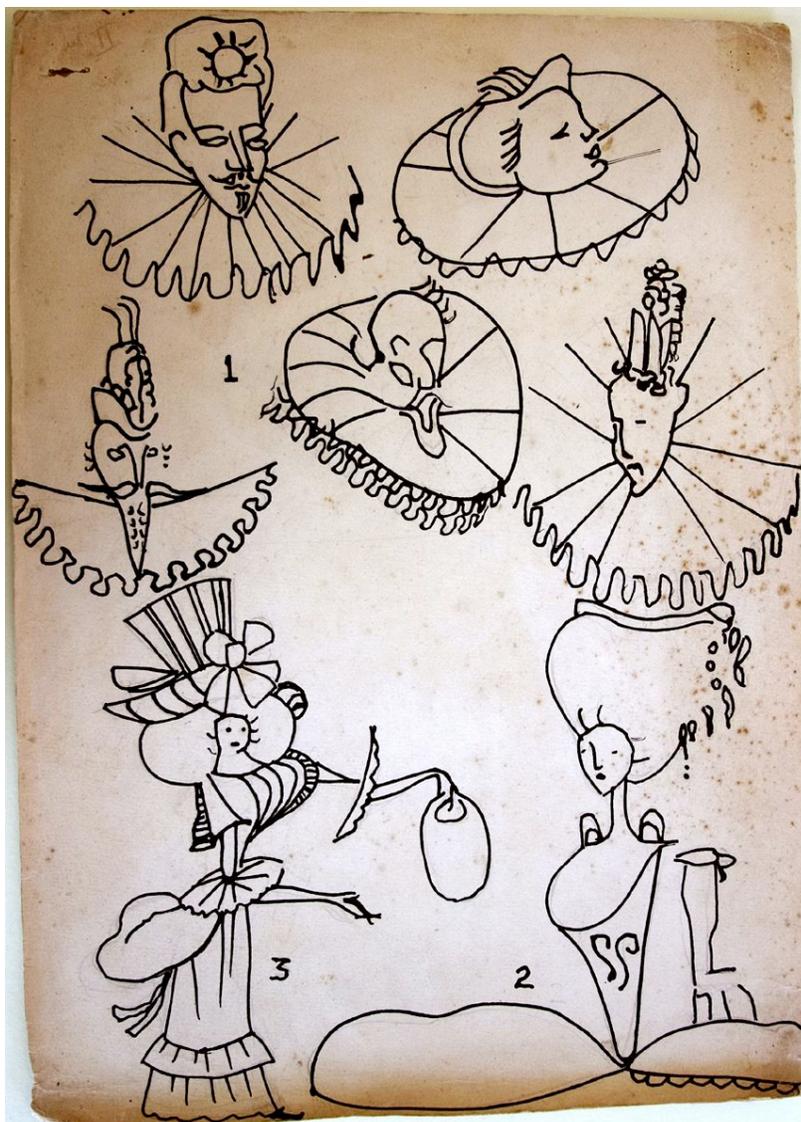
- Figura 12A.** *Auto-retrato de Albert Dürer aos 26 anos.* 1498. Museu do Prado. Madrid. www.wga.hu/index1.html (11/12/2005).....pg.70.
- Figura 13.** Fragmento da prancha XXII. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....pg. 71.
- Figura 13A.** *Francisco I, Rei de França.* Jean Clouet. 1525/1530. Museu do Louvre, Paris. www.abcgallery.com/c/clouet/jcclouet1.JPG (05/12/2005).....pg. 71.
- Figura 14.** Prancha XXX. (24/06/1956) Desenho de Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/Unicamp. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....pg. 77.
- Figura 15.** Fragmento, Ibid.....pg. 79.
- Figura 15A.** *Don Juan de Áustria.* Séc. XVI. Alonso Sanchez Coello. Museu do Monastério do Escorial, Madrid. www.fuenterrebollo.com/frac-numismatica/numis-foto/carlos1.html. (18/12/2005).....pg. 79.
- Figura 16.** *Deusa das cobras do palácio de Cnossos,* Creta. 1600 a.C. Museu Arqueológico Heráclito. LEVER, James. **A Roupas e a Moda: uma história concisa.** 1993. p. 20.....pg. 80.
- Figura 17.** Fragmento da prancha XXXX. (08/07/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto Carlos Humberto Correia. Acervo do autor.....pg. 81.
- Figura 18.** Fragmento da prancha XXXIX. (08/07/1956) Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto Correia. Acervo do autor.....pg. 81.
- Figura 19.** Fragmento da Prancha XXXX. (08/07/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto Correia. Acervo do autor.....pg. 82.
- Figura 19A.** *Queen Elizabeth I, “Ditchley”.* Marcus Gheeraerts, 1592. National Portrait Gallery, Londres. www.wga.hu/html/g/gheeraer/queen_el.html 03/11/2005.....pg. 82.
- Figura 20.** Fragmento da prancha XXXIII. (01/07/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto Correia. Acervo do autor.....pg. 84.
- Figura 20A.** *A Infanta Dona Margarida da Áustria.* Diego Rodriguez de Silva y VELÁSQUEZ, 1660. Museu Del Prado, Madrid. <http://www.wga.hu/art/v/velazque/10/1014vela.jpg> (06/10/2005).....pg. 84.
- Figura 21.** Mignon da corte do Rei Henrique III da França. Miniatura de Doublet. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, Edmond. **European Costumes.** 1995. p. 101.....pg. 85.
- Figura 22.** Fragmento prancha XVII. (13/05/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....pg. 86.
- Figura 23.** Fragmento prancha XIV. (24/04/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....pg. 87.
- Figura 24.** Fragmento prancha XV. (24/04/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....pg. 87.
- Figura 25.** *Fashion Plate - Traje feminino 1817. La Belle Assemblée.* http://www.fashion-era.com/images/1880_1900_laver/1817_laver_white.jpg. 06/07/2006.....pg. 88.
- Figura 26.** *Fashion Plate – Traje feminino 1823. La Belle Assemblée.* http://www.fashion-era.com/images/1800_1900_laver/1823_laver_aubergine.jpg. 06/07/06.....pg. 88.
- Figura 27.** *Fashion Plate – Traje feminino 1880. La Mode Illustrade.* http://www.fashion-era.com/images/1880_1900_laver/1880_laver_slim.jpg. 06/07/2006.....pg. 88.
- Figura 28.** *Passer Payez.* 1803-1804. Luis-Léopold Boilly. Museu do Louvre, Paris. <http://www.pwmblerley.com/janeinfo/passpaye.jpg> 06/07/2006.....pg. 89.
- Figura 29.** Madame Recamier. Jacques-Louis David. Museu do Louvre, Paris. http://ah.bfn.org/f/glos/r/recm_david.jpg 07/07/2006.pg. 90.
- Figura 30.** Fragmento da prancha XXXXVIII. (29/07/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....pg. 94.
- Figura 31.** *Le Joueur de mail.* 1629. Água forte de Abraham Bosse. Col. Hennin. <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/046.htm> 01/02/2006.....pg. 95.
- Figura 31A.** *L’Homme à la cravache.* 1629. Água forte de Abraham Bosse. Col. Hennin. <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/045/htm> 01/02/2006.....pg. 95.
- Figura 31B.** *Gentilhomme tyrant l’épée.* 1629. Água forte de Abraham Bosse. Col. Hennin. <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/043/htm> 01/02/2006.....pg. 95.
- Figura 32.** Prancha XXXIX. (29/07/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....pg. 96.
- Figura 33.** Rei Luiz XIV, da obra de Jean-Baptiste Martin, O Velho.1701. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. 1995. 139.....pg. 97.
- Figura 33A.** Conde de Jarnac da obra de Olivier. 1760’s ou 1770’s. Ibid. 139.pg. 97.

Figura 34. Prancha L. (29/07/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....	pg. 99.
Figura 35. Dândi francês do período Diretório (<i>Incrayable</i>) da obra Carle Vernet (1795 – 1799) LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. 1995. 139.....	pg. 91.
Figura 36. Prancha LI. (29/07/1956). Flávio de Carvalho. Acervo Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....	pg. 92.
Figura 37. Castela alemã e homem em trajes de caça. Século. XIV. Braun & Schneider. (1861 – 1880). http://www.siue.edu/COSTUMES-PLATE12AX.HTML (03/04/2005).....	pg. 104.
Figura 37A. Cavaleiro e dama do Século XIV. Braun & Schneider. (1861 – 1880). http://www.siue.edu/COSTUMES-PLATES20CX.HTML (03/04/2005).....	pg. 104.
Figura 38. Fragmento da prancha LVI. (05/08/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Carlos Humberto A. Correia. Acervo do autor.....	pg. 105.
Figura 39. Prancha LXX. (02/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 107.
Figura 40. Prancha LXXXII. (02/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 108.
Figura 41. Prancha LXXXI. (16/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 112.
Figura 42. Prancha LXXXII. (16/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 113.
Figura 43. Prancha LXXXIII. (16/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 114.
Figura 44. Prancha LXXXV. (16/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 115.
Figura 45. Prancha LXXXVII. (16/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 116.
Figura 46. Prancha LXXXVI. (30/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 119.
Figura 47. Prancha LXXXVII. (30/09/1956). Flávio de Carvalho. Centro de Documentação Cultural “Alexander Eulálio”. IEL/UNICAMP. Foto de Sérgio Brunetto. Acervo do autor.....	pg. 120.

CAPÍTULO 03

Figura 01. Cartão-postal do Traje de Verão. (nov. 1956). Acervo Paulo Mauro Mayer de Aquino.....	pg. 125.
Figura 02. Blusa 01 Vista Frontal. Acervo da família Crissiuma de Carvalho. Foto de Denise Gava....	pg. 126.
Figura 03. Detalhe de pregas da blusa 1. Ibid.....	pg. 127.
Figura 04. Gola da blusa 1. Ibid.....	pg. 127.
Figura 05. Barra da blusa 1. Ibid.....	pg. 128.
Figura 06. Abertura cava esquerda, blusa 1. Ibid.....	pg. 129.
Figura 07. Abertura cava direita, blusa 1. Ibid.....	pg. 130.
Figura 08. Costas blusa 1. Ibid.....	pg. 130.
Figura 09. Blusa 2 Vista Frontal. Acervo família Crissiuma de Carvalho. Foto Paulo M. de Aquino....	pg. 131.
Figura 10. Barra da blusa 2. Ibid.....	pg. 132.
Figura 11. Abertura cava esquerda, blusa 2. Ibid.....	pg. 133.
Figura 12. Decote da blusa 2. Ibid.....	pg. 133.
Figura 13. Costas da blusa 2. Ibid.....	pg. 134.
Figura 14. Costura interna da barra da cópia da saia. Ibid.....	pg. 136.
Figura 15. Detalhe de zíper da cópia da saia. Ibid.....	pg. 136.
Figura 16. Vista frontal da cópia da saia. Ibid.....	pg. 136.
Figura 17. Costas da cópia da saia. Ibid.....	pg. 138.
Figuras 18 e 18A. Prega lateral fechada e aberta da cópia da saia. Ibid.....	pg. 138.
Figura 19. Paulo Autran, Tônia Carrero e Flávio de Carvalho e seu <i>New Look</i> , no ateliê do artista. 1956. Arquivo Manchete Press. OSÓRIO. 2000. p. 114.....	pg. 139.

A N E X O
(47 PRANCHAS ILUSTRATIVAS)



1. Prancha I. (08/03/1956)



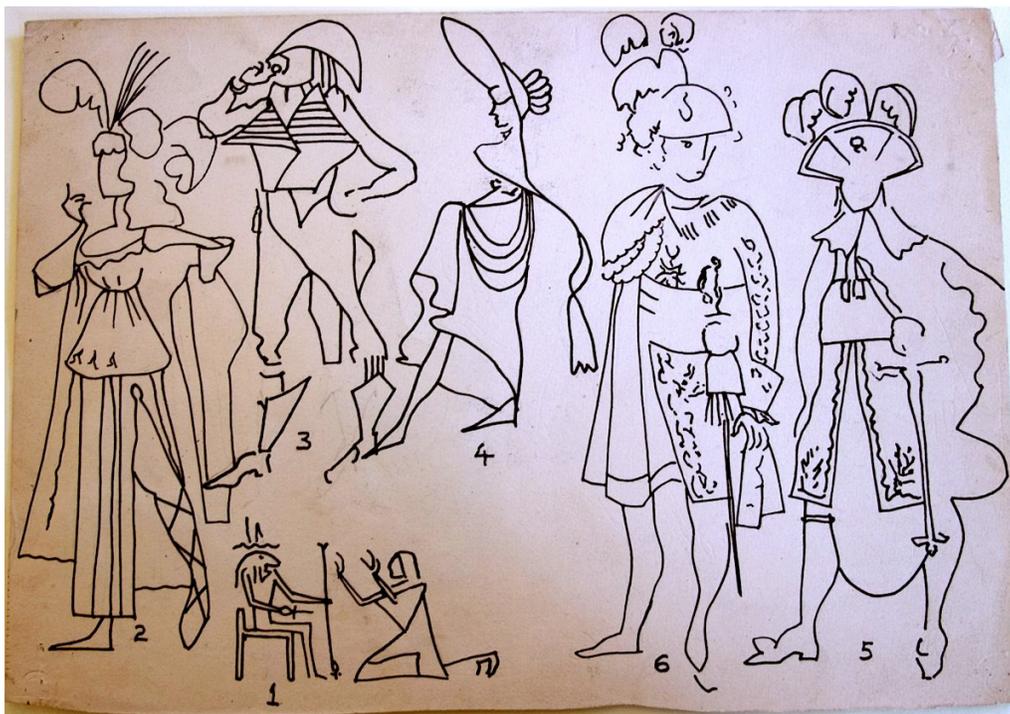
2. Prancha II. (11/03/1956).



3. Prancha VI. (29/03/1956).



4. Prancha IX. (05/04/1956).



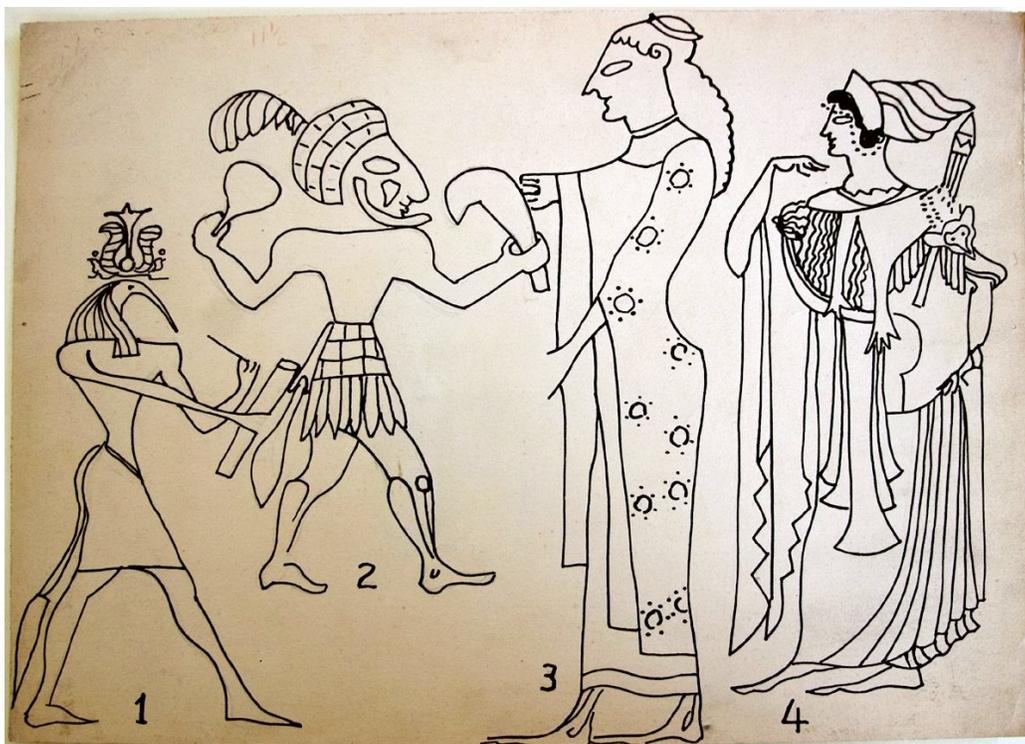
5. Prancha X. (08/04/1956).



6. Prancha XIV. (29/04/1956).



7. Prancha XV. (29/04/1956).



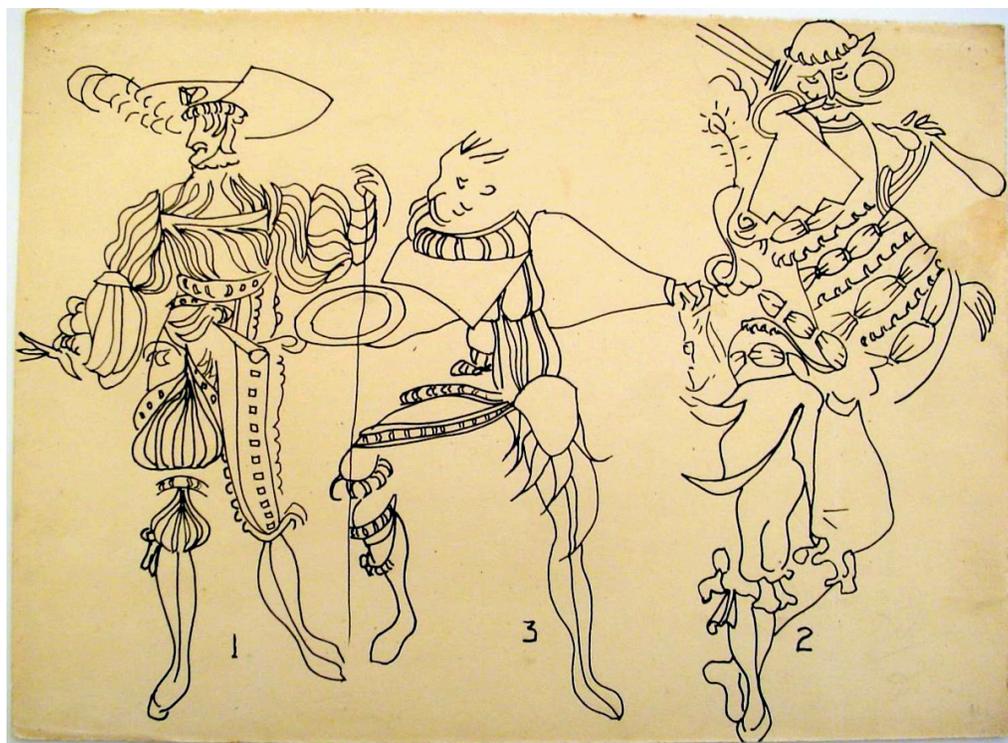
8. Prancha XVII. (13/05/1956).



9. Prancha XIX. (20/05/1956).



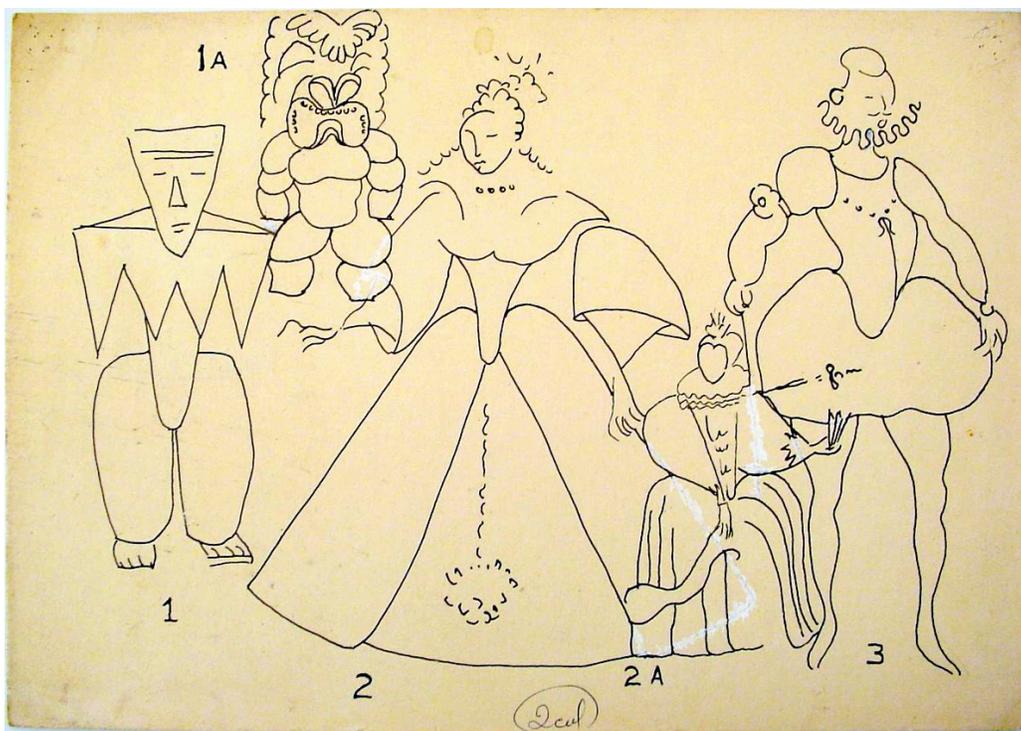
10. Prancha XX. (27/05/1956).



11. Prancha XXI. (31/05/1956).



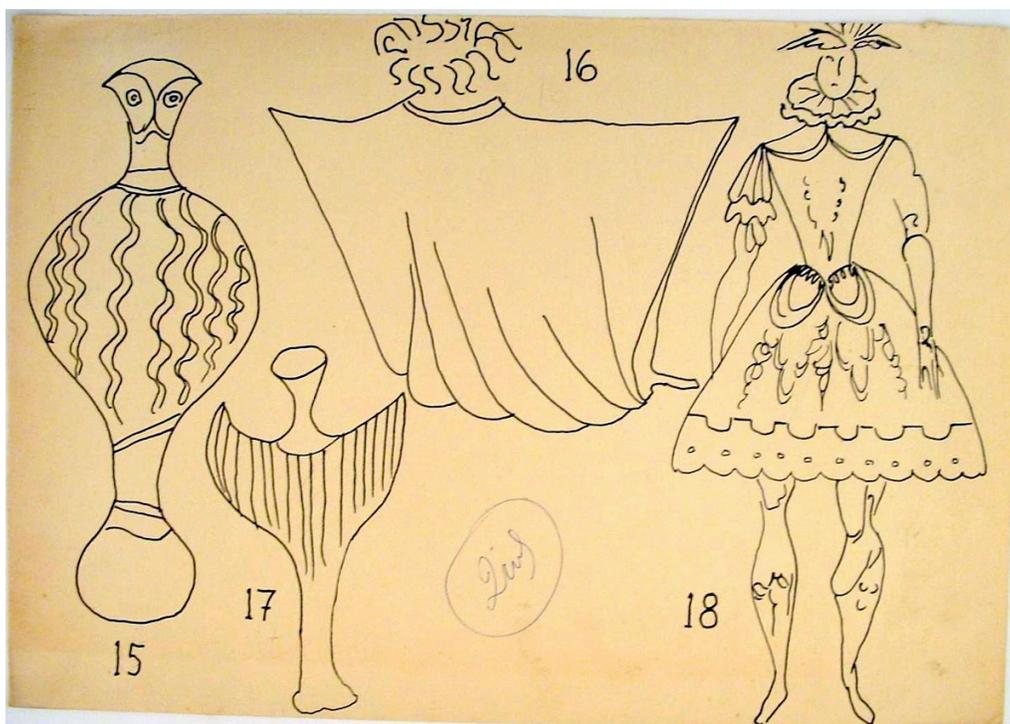
12. Prancha XXII. (31/05/1956).



13. Prancha XXX. (24/06/1956).



14. Prancha XXXIII. (01/07/1956).



15. Prancha XXXIX. (08/07/1956).



16. Prancha XXXX. (08/07/1956).



17. Prancha XXXXI. (15/07/1956).



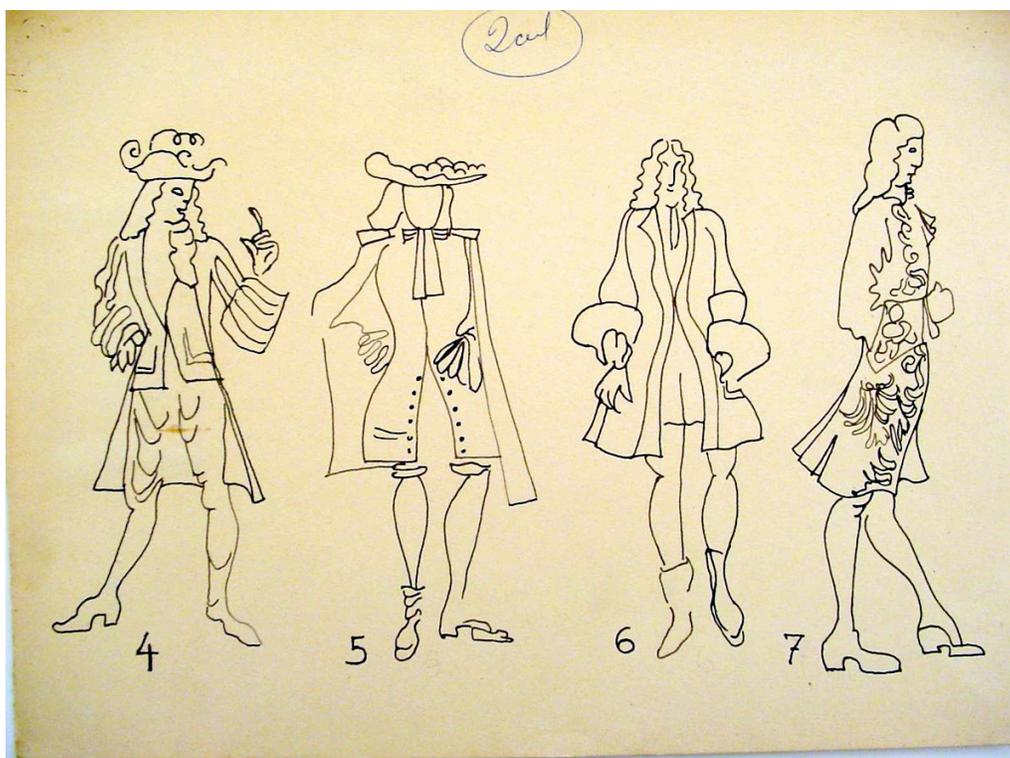
18. Prancha XXXXII. (15/07/1956).



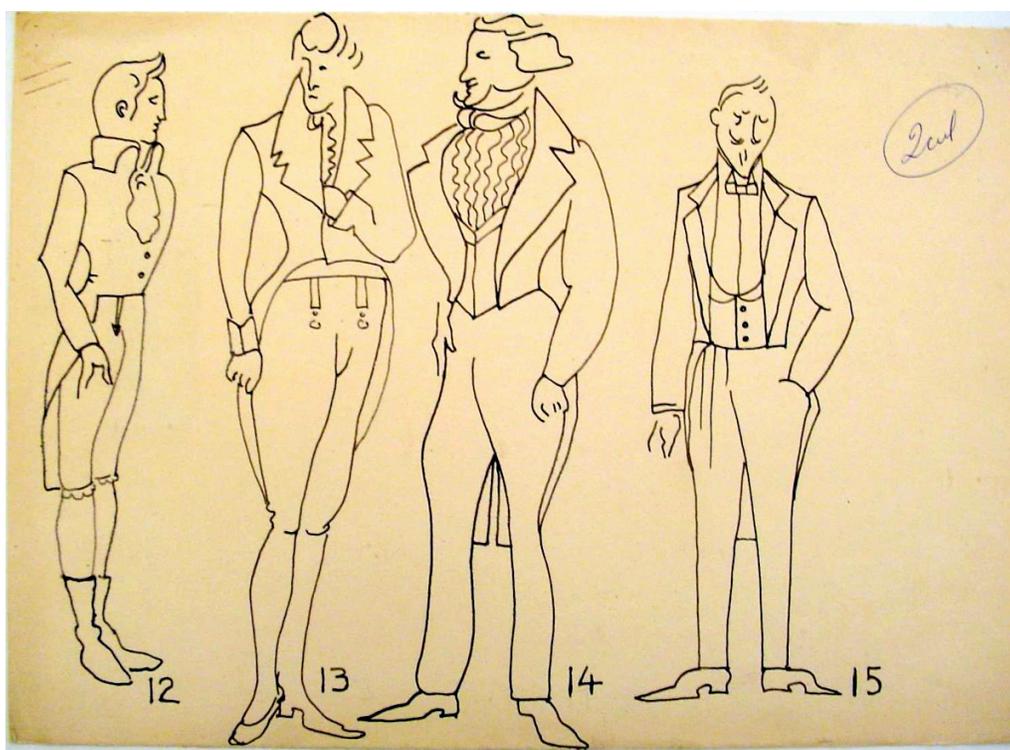
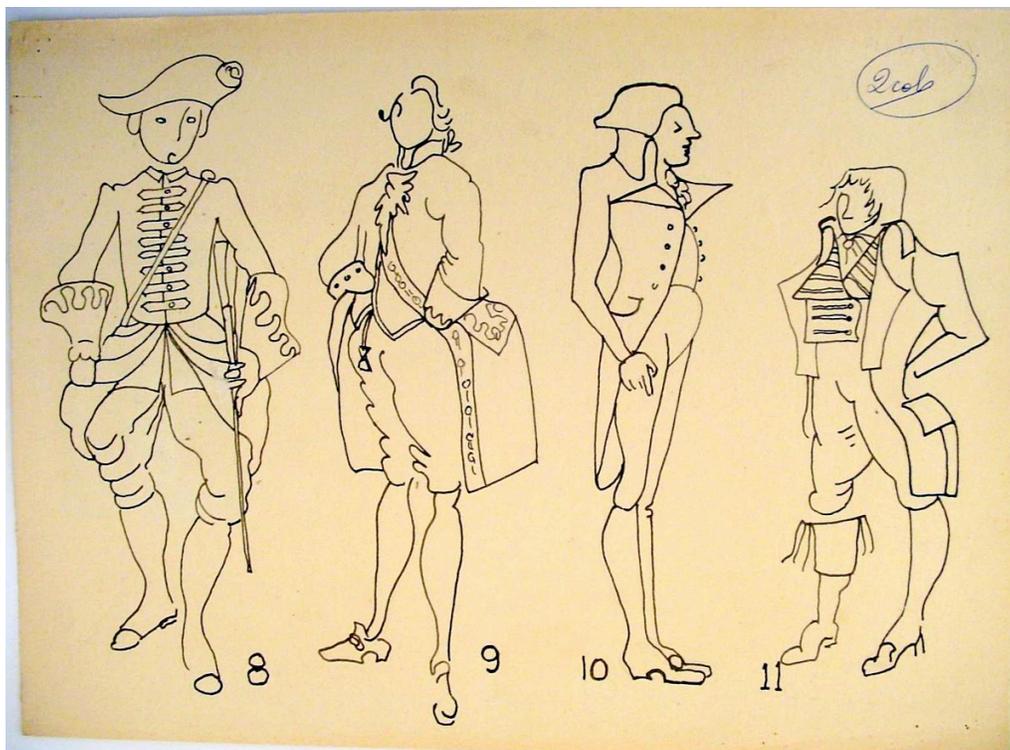
19. Prancha XXXXIII. (15/07/1956).



20. Prancha XXXXVIII. (29/07/1956).

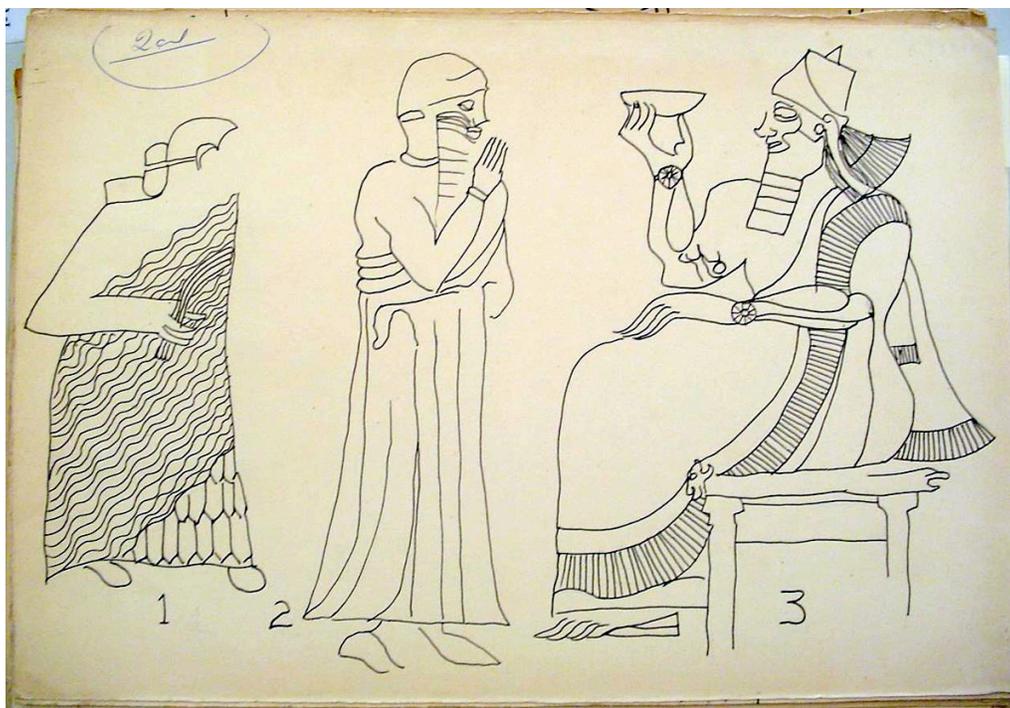


21. Prancha XXXXIX. (29/07/1956).

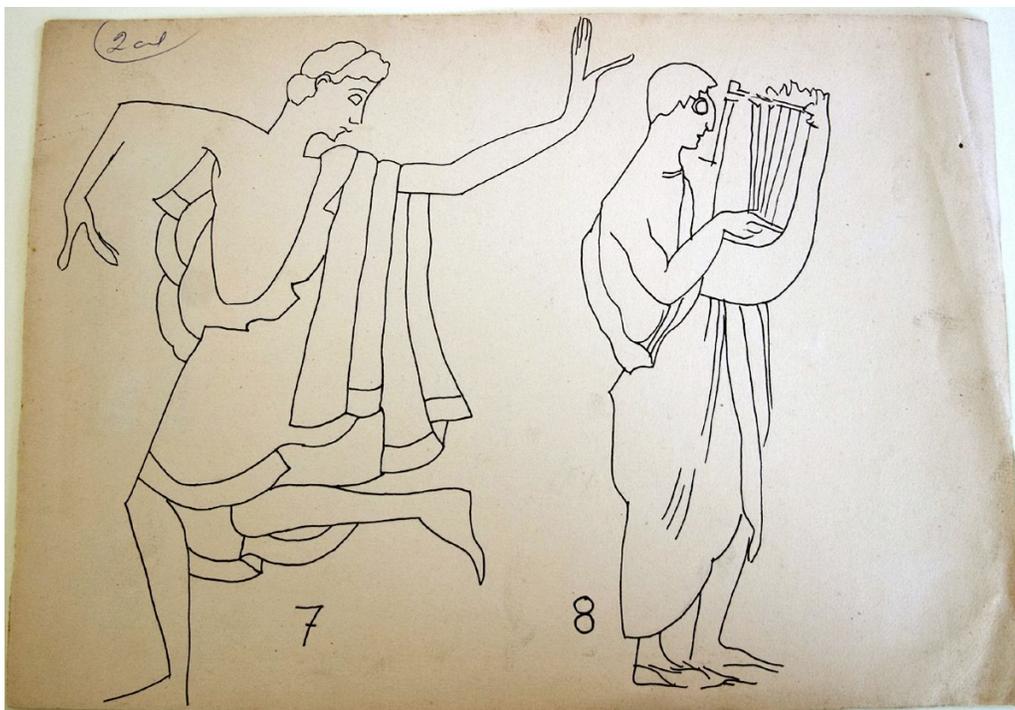




24. Prancha LV. (05/08/1956).



25. Prancha LVI. (12/08/1956).



26. Prancha LVIII. (12/08/1956).



27. Prancha LIX. (12/08/1956).



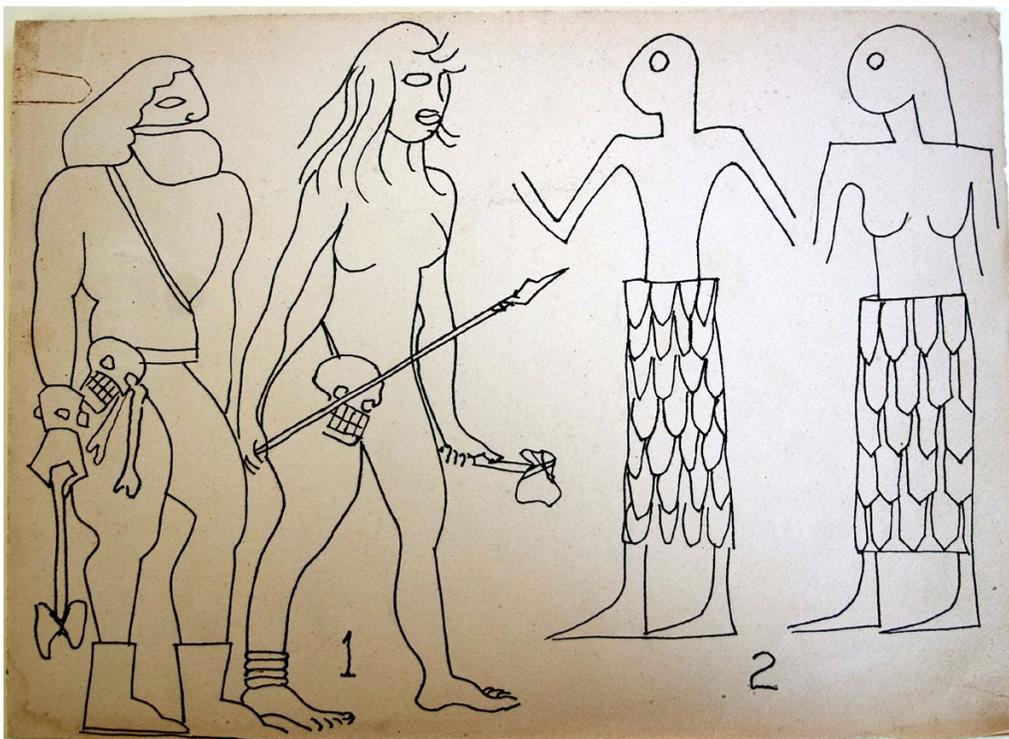
28. Prancha LXII. (19/08/1956).



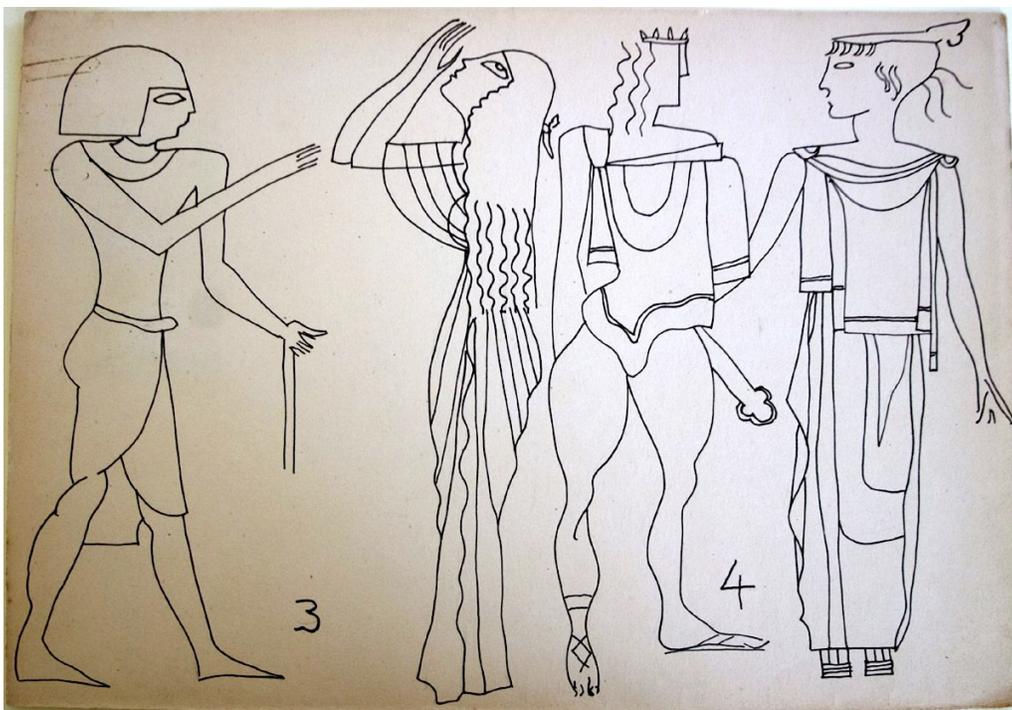
29. Prancha LXVII. (26/08/1956).



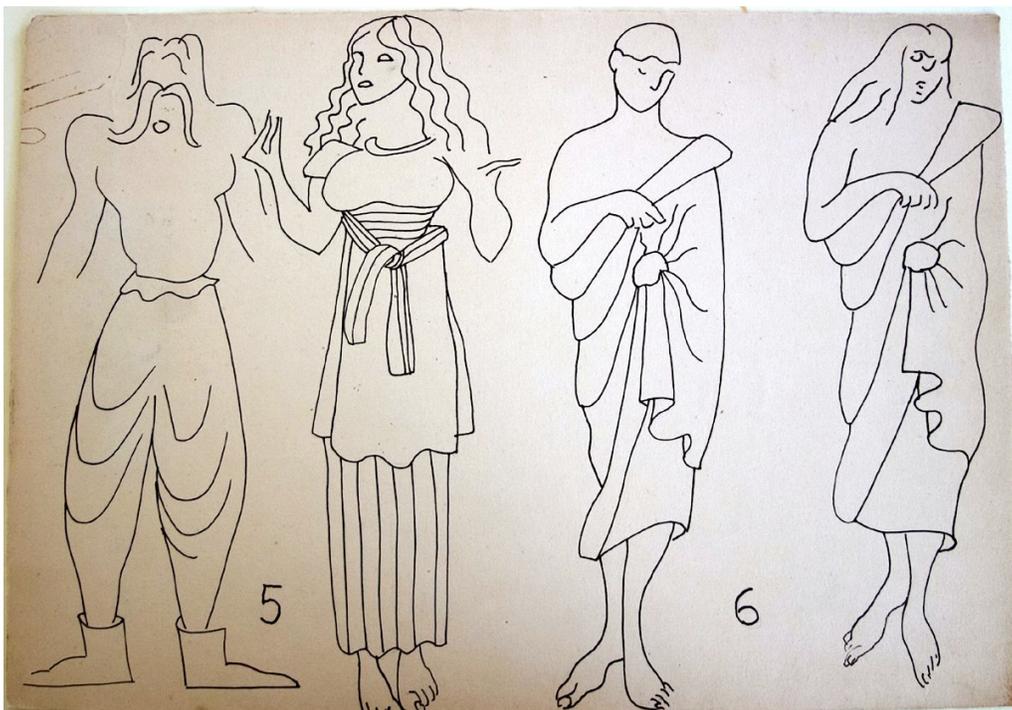
30. Prancha LXVIII. (26/08/1956).



31. Prancha LXX. (02/09/1956).



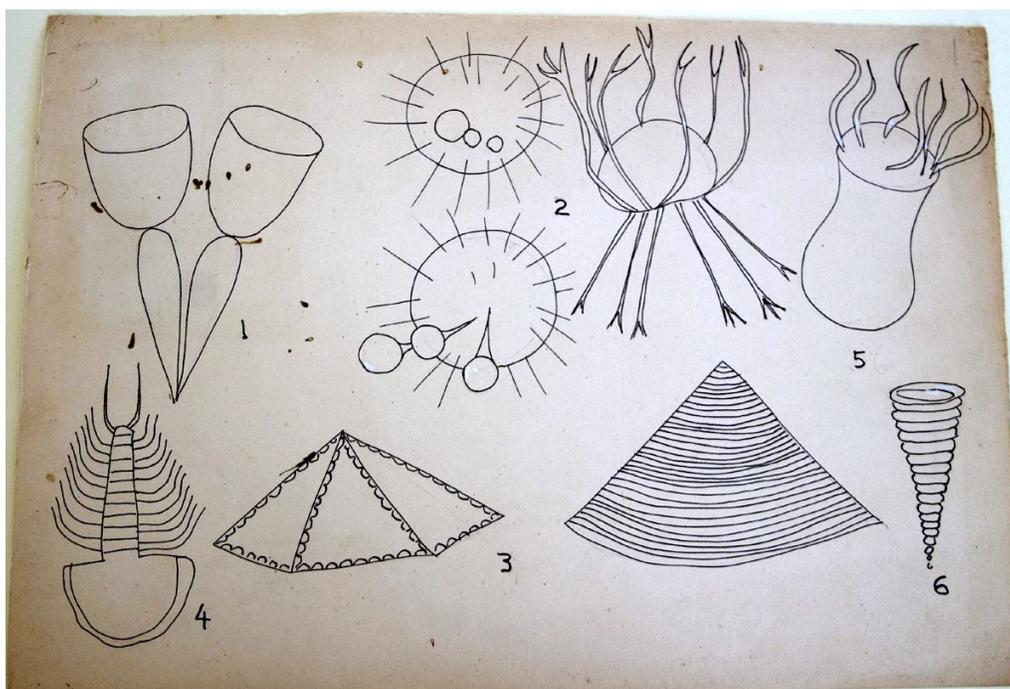
32. Prancha LXXI. (02/09/1956).



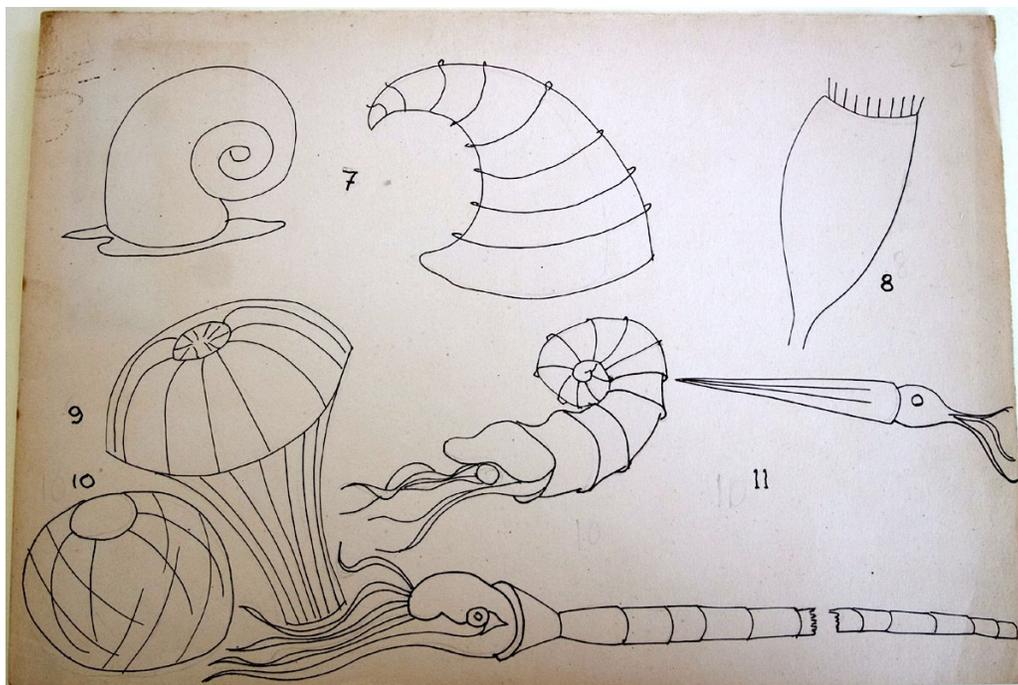
33. Prancha LXXII. (02/09/1956).



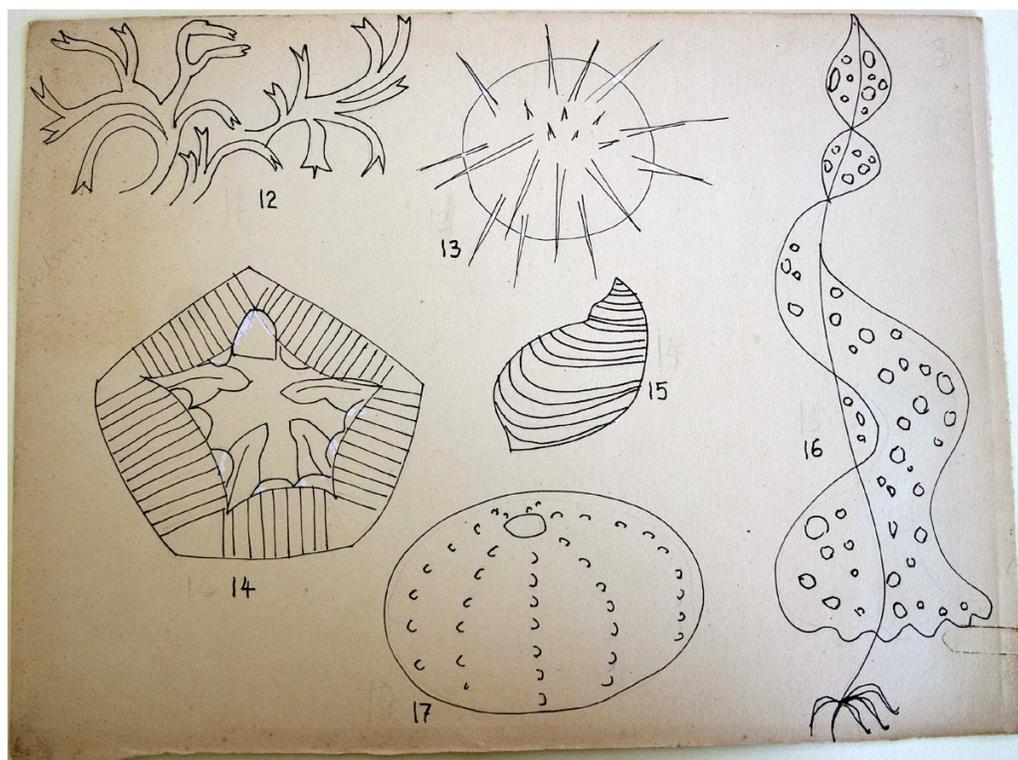
34. Prancha LXXVIII. (02/09/1956).



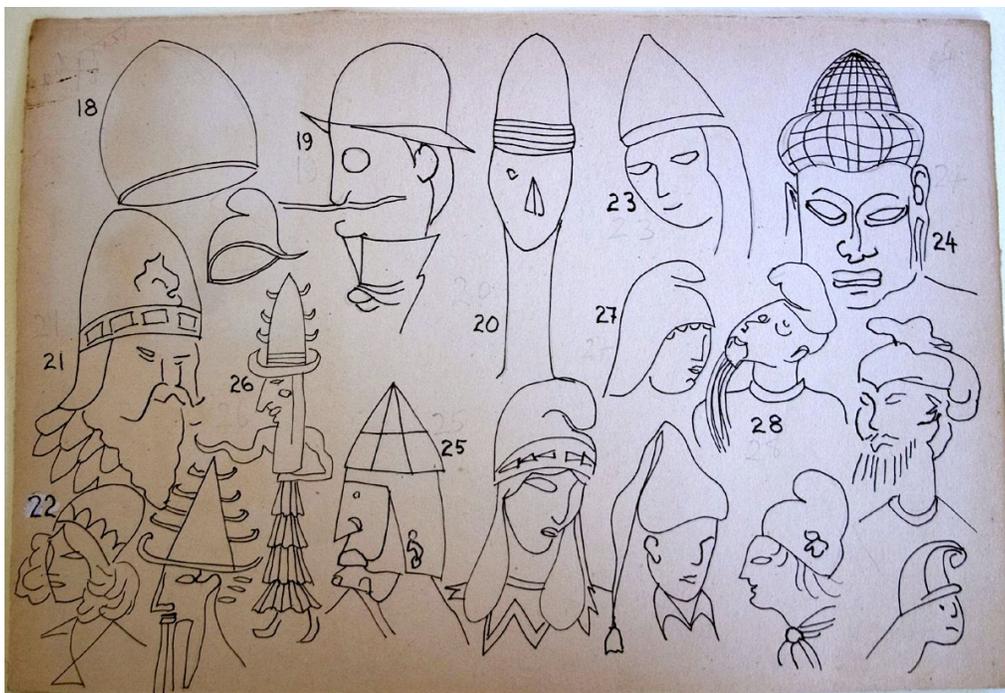
35. Prancha LXXX. (16/09/1956).



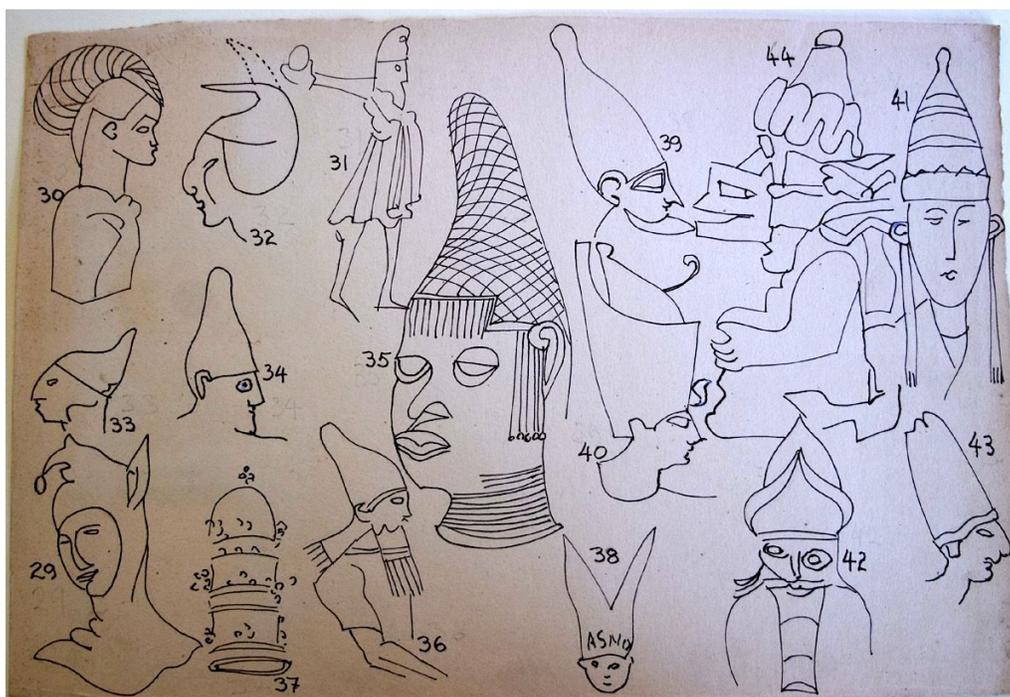
36. Prancha LXXXI. (16/09/1956).



37. Prancha LXXXII. (16/09/1956).



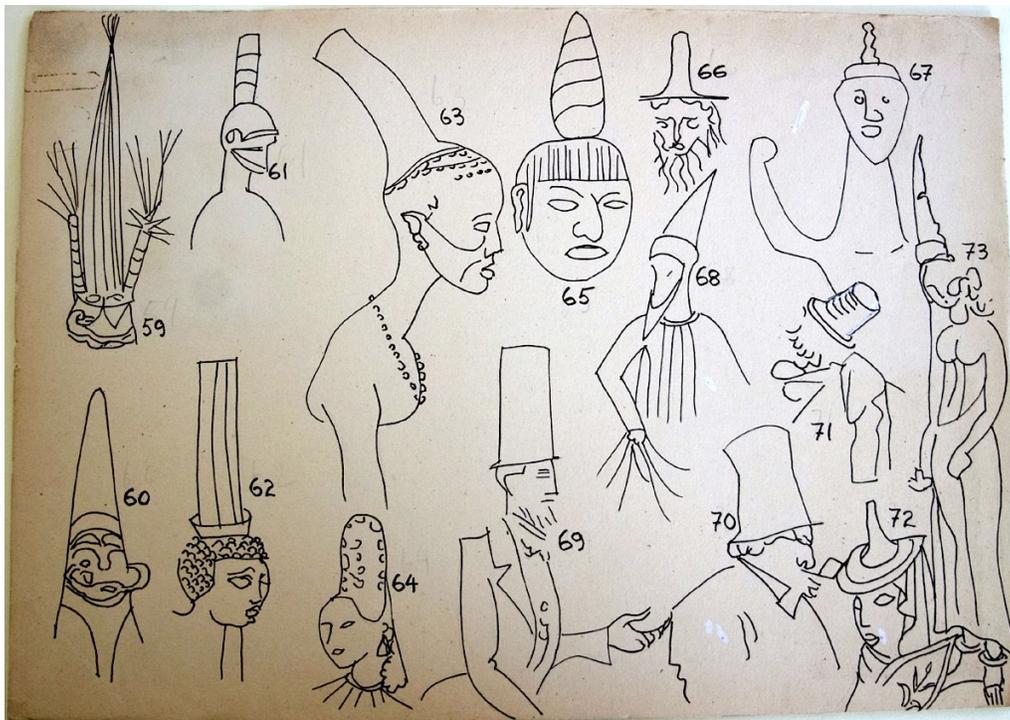
38. Prancha LXXXIII. (16/09/1956).



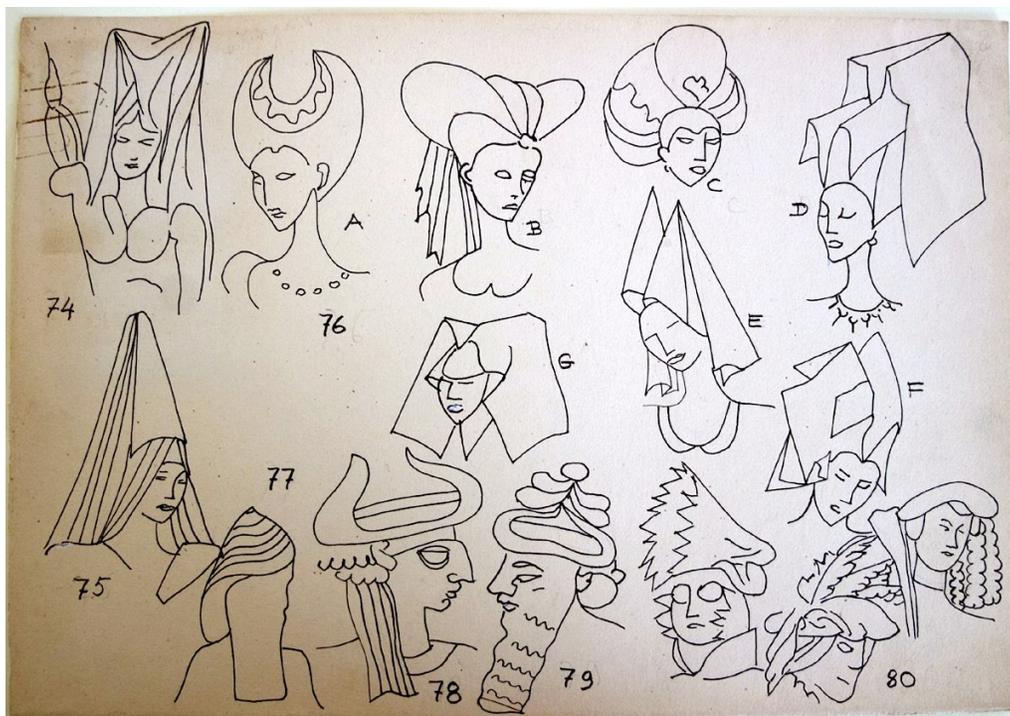
39. Prancha LXXXIV. (16/09/1956).



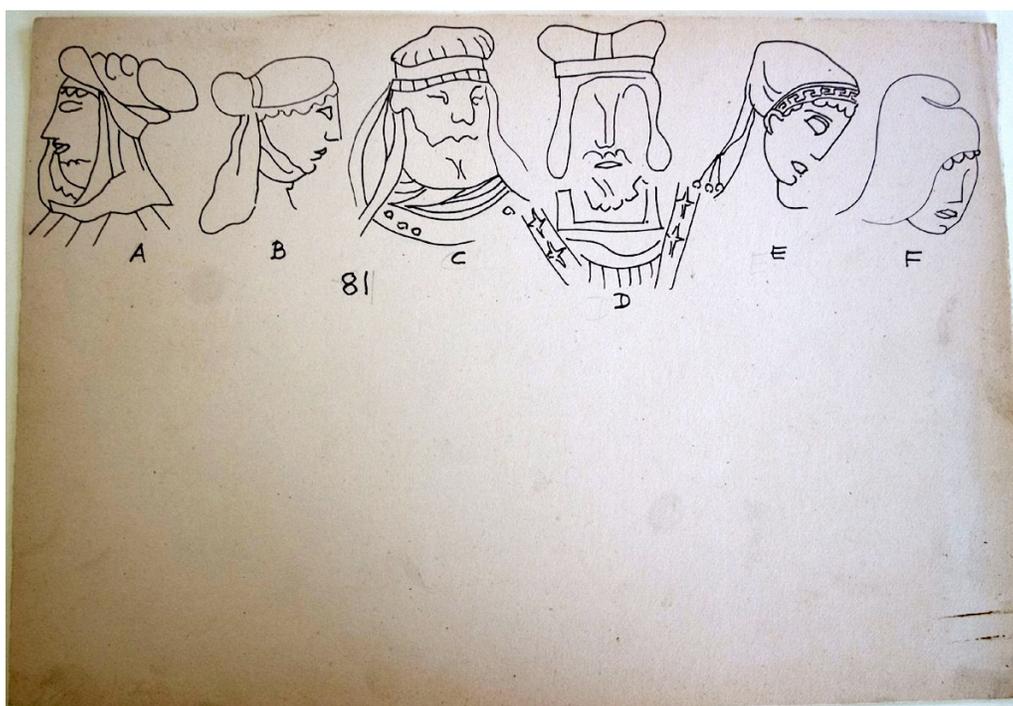
40. Prancha LXXXV. (16/09/1956).



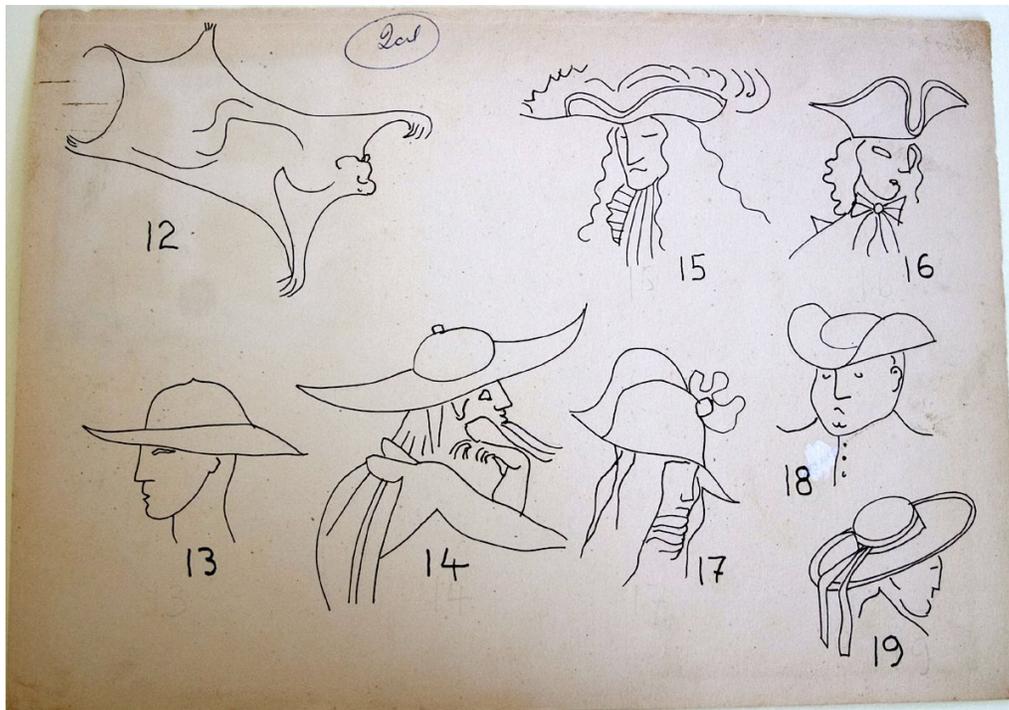
41. Prancha LXXXVI. (16/09/1956).



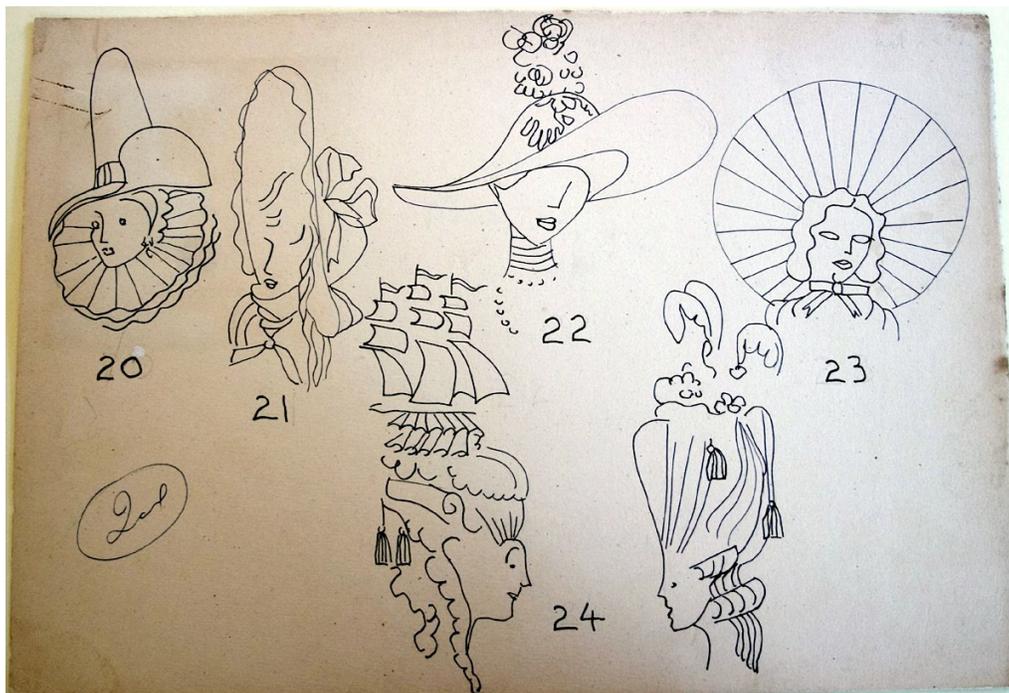
42. Prancha LXXXVII. (16/09/1956).



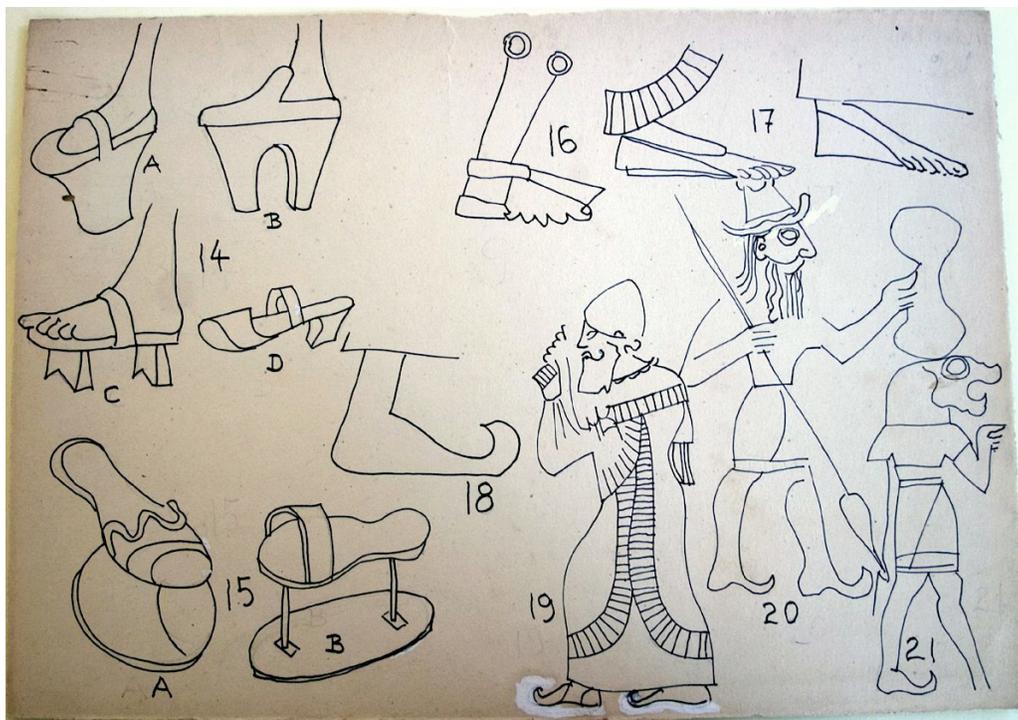
43. Prancha LXXXVIII. (16/09/1956).



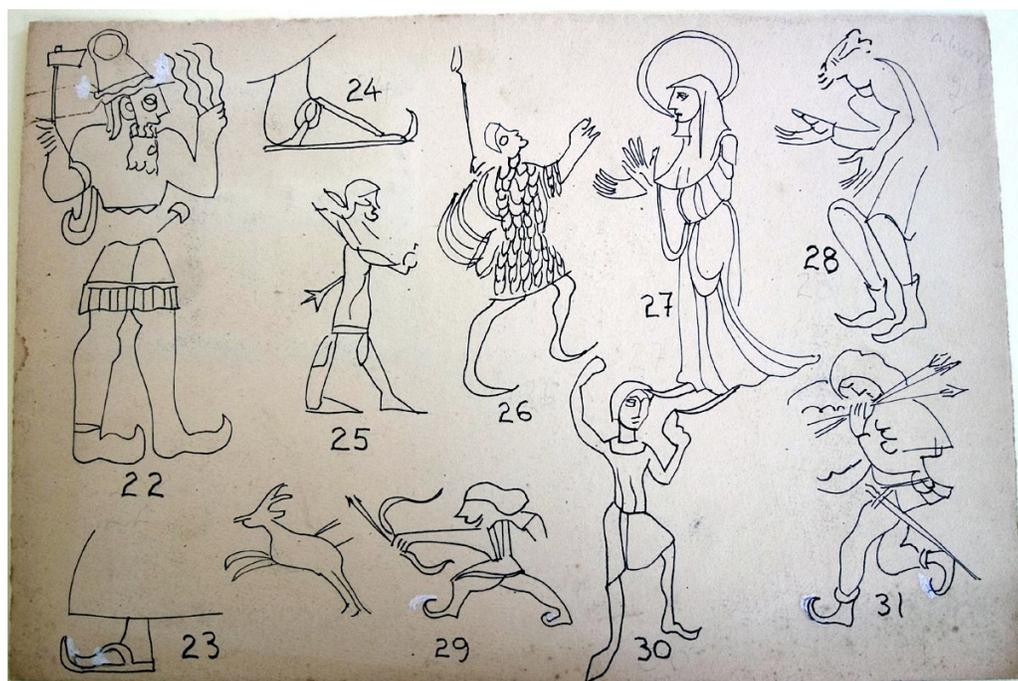
44. Prancha LXXXVI. (23/09/1956).



45. Prancha LXXXII. (23/09/1956).



46. Prancha LXXXVI. (30/09/1956).



47. Prancha LXXXVII. (30/09/1956).

FICHA CATALOGRÁFICA

LOTUFO, Flavio Roberto.

Flávio de Carvalho e a Experiência n° 3. São Paulo, 2006.

178p.

Tese (Mestrado) – Faculdade Santa Marcelina.

Título em Inglês: Flávio de Carvalho and the Experiment n° 3.

1. Flávio de Carvalho. 2. Moda. 3. Artes.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)