UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

VITOR DIRAMI BERRIEL

MASCULINO, FEMININO E UNISSEX:

As interfaces entre arte, moda e gênero no *New Look* de Flávio de Carvalho

RIO DE JANEIRO
2025

Vitor Dirami Berriel

MASCULINO, FEMININO E UNISSEX:
As interfaces entre arte, moda e gênero no *New Look* de Flávio de Carvalho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Linha de História e Crítica da Arte como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Cláudia Maria de Silva de Oliveira

Rio de Janeiro
2025

CIP - Catalogação na Publicação

D597m Dirami Berriel , Vitor Masculino, feminino e unissex: as interfaces entre arte, moda e gênero no New Look de Flávio de Carvalho / Vitor Dirami Berriel . -- Rio de Janeiro, 2025.

125 f.

Orientadora: Cláudia Maria de Silva de Oliveira .

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do

Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2025.

1. Arte . 2. Moda . 3. Gênero . I. de Silva de Oliveira , Cláudia Maria , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – EBA/UFRJ

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

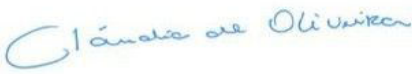
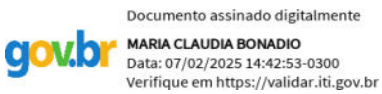
Área de Concentração: (x) História e Teoria da Arte ( ) Teoria e Experimentações da Arte
Linha de Pesquisa: História e Crítica da Arte

Candidato: Vitor Dirami Berriel
CPF: 156.060.027-60 **DRE:** 122158325
Orientadora: Profª. Drª. Cláudia Maria Silva de Oliveira
Título:" Masculino, feminino e unissex: as interfaces entre arte, moda e gênero no new look de Flávio de Carvalho"
Data:06/02/2025

A sessão pública foi realizada de forma remota, iniciada às _____14h_____ e terminada às__16:30h_____. Após a exposição do trabalho pelo candidato e a arguição da Banca Examinadora, esta considerou-o:
(X) Aprovado; ( ) Aprovado com condições; ( ) Não aprovado.
A Banca acrescenta as seguintes considerações:

A banca aprova a dissertação.

Banca Examinadora

	Assinatura
Profª. Drª. Cláudia Maria Silva de Oliveira (Orientadora, PPGAV)	
Profª. Drª. Maria Claudia Bonadio (UFJF)	 Documento assinado digitalmente MARIA CLAUDIA BONADIO Data: 07/02/2025 14:42:53-0300 Verifique em https://validar.iti.gov.br
Profº. Drº. Cezar Tadeu Bartholomeu (PPGAV/ UFRJ)	

Suplentes:	
Profª. Drª. Maria Lúcia Bueno Ramos (UFJF)	
Profª. Drª. Tatiana da Costa Martins (PPGAV/UFRJ) .	

Vitor Dirami Barriel Candidato:	
Prof.ª Dr.ª Rogéria Moreira de Ipanema Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais	

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV/EBA/UFRJ
COORDENAÇÃO: coordenacao@eba.ufrj.br - SECRETARIA: secretaria.ppgav@eba.ufrj.br - BOLSAS: bolsas.ppgav@eba.ufrj.br
End.: Av. Pedro Calmon, 550, Sala 701- Cidade Universitária, Fundão - 21941-901 – Rio de Janeiro – RJ - Tels.:(21)3938-0921/ 3938-0922 .
GALPÃO PPGAV: galpao.ppgav@eba.ufrj.br - End.: Rua Maurício Joppert da Silva, s/n° - Cidade Universitária, Fundão - 21941-972 – Rio de Janeiro - RJ

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar esta pesquisa, me encontro cheio de alegria e gratidão por amigos, professores e colegas de curso que foram seminais durante o longo caminho que percorri desde antes de ingressar no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Agradeço à minha orientadora, a profª. Draª Claudia de Oliveira por ter se entusiasmado desde o início com o projeto que propus; pelas instigantes provocações que ofereceu acerca do tema e por toda a orientação que me deu nesses anos.

Agradeço também às professoras doutoras Danielle Corpas e Maria Cristina Volpi por terem apoiado o meu projeto desde a sua concepção, contribuindo com opiniões enriquecedoras que foram importantes no início.

Agradeço também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por ter me concedido uma bolsa de estudos durante grande parte do meu mestrado. Sem dúvidas, foi de grande auxílio.

Agradeço também à minha família por ter me incentivado a ingressar na pós-graduação e ter me apoiado durante todo o tempo de duração do curso de mestrado.

Também gostaria de agradecer a amigos preciosos que participaram ativamente dessa jornada; Paulo Holanda e Analia Vencioneck, a vocês e todos os demais citados fica aqui registrado o meu muito obrigado!

Pare de pensar que só você é que é/Pare de dizer "não sei se é homem ou se é mulher..."
(RITA LEE, “E você ainda duvida?”, 1973)

RESUMO

BERRIEL, Vitor Dirami. **Masculino, feminino e unissex**: As interfaces entre arte, moda e gênero no New Look de Flávio de Carvalho. Rio de Janeiro, 2025. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Este trabalho tem como objetivo investigar as ligações entre arte e moda na roupa-artefato chamada New Look, criação do artista visual brasileiro Flávio de Carvalho em 1956, levando em consideração as questões de gênero concernentes à história da arte e a do vestir. O autor, portanto, insere sua pesquisa entre as balizas da historiografia da arte e da moda, visando posicionar o objeto nesses dois campos de produção criativa para ressaltar a sua potência e importância histórica e crítica. A partir de Flávio de Carvalho, o autor examina a fundação intelectual e criativa da produção artística do autor do New Look, suas influências externas e os movimentos de reação à moda hegemônica e também os paradigmas e a forma da produção oficial desse sistema desde o início do século XX até a década de 1960. Através da moda são analisados os arquétipos de "masculino" e "feminino"; complementados pelo estudo de conceitos como "performance", "performatividade", "queer" e "unissex"; além de ponderações entorno de problemas culturais refletidos na produção de moda e arte ontem e hoje.

Palavras-chave: Flávio de Carvalho; Arte; Moda; Unissex.

ABSTRACT

BERRIEL, Vitor Dirami. **Masculine, Female and Unisex**: Interfaces between art, fashion and gender in Flávio de Carvalho's New Look. Rio de Janeiro, 2025. Dissertation (Master in Visual Arts) – School of Fine Artes, Federal University of Rio de Janeiro, 2025.

This work aims to investigate the connections between art and fashion in the clothing artifact called New Look, created by Brazilian visual artist Flávio de Carvalho in 1956, taking into account gender issues concerning the history of art and clothing. The author, therefore, places his research within the framework of the historiography of art and fashion, aiming to position the object in these two fields of creative production to highlight its power and historical and critical importance. Beggining with Flávio de Carvalho the author then examines the intellectual and creative foundation of the artistic production of the creator of the New Look, its external influences and the movements of reaction to hegemonic fashion, as well as the paradigms and form of the official production of this system from the beginning of the 20th century until the 1960s. Through fashion, the archetypes of "masculine" and "feminine" are analyzed; complemented by the study of concepts such as "performance", "performativity", "queer" and "unisex"; in addition to considerations surrounding cultural problems reflected in the production of fashion and art at the time and today.

Key-words: "Flávio de Carvalho"; Art; Fashion; Unisex.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho e Geraldo Ferraz.....19

Figura 2 – Flávio de Carvalho na sua 1ª exposição.....20

Figura 3 – Flávio de Carvalho, *Anteprojeto para Miss Brasil*.....32

Figura 4 – Giacomo Balla, *Manifesto Futurista do Traje Antineutral*.....42

Figura 5 – Flávio de Carvalho, *Fotocópia do croqui do New Look*.....43

Figura 6 – Membros do Men's Dress Reform Party.....49

Figura 7 – Membros do Men's Dress Reform Party.....50

Figura 8 – Soldados britânicos no Iraque.....52

Figura 9 – Tropas australianas no Líbano.....53

Figura 10 – O conjunto "Bar".....56

Figura 11 – O Vestido "Chérie" da primeira coleção de Dior.....57

Figura 12 – Figurino do balé A Cangaceira (1954).....62

Figura 13 – Divulgação do traje de verão no Diário de S. Paulo.....64

Figura 14 – Fotocópia do croqui do *New Look*.....66

Figura 15 – Remanescente do *NewLook*.....*68*

Figura 16 – Flávio de Carvalho exibindo o *New Look* para Paulo Autran e Tônia Carrero diante das câmeras da TV Record de São Paulo.....68

Figura 17 – Sergio Torres, Paulo Silveira Viana e Alberto Joesting vestindo shorts inspirados no *New Look* de Flávio de Carvalho.....69

Figura 18 – Charge de Leno publicada na Folha da Manhã.....70

Figura 19 – Flávio desfilando o New Look nas ruas de São Paulo.....72

Figura 20 – Flávio desfilando o *New Look* nas ruas do centro de São Paulo.....73

Figura 21 – Flávio desfilando o *New Look* nas ruas do centro de São Paulo.....74

Figura 22 – Flávio exibindo o *New Look* para a atriz Maria Della Costa.....76

Figura 23 – Flávio e a atriz indo-britânica Kamala Devi na Galeria L'obelisco.....77

Figura 24 – Dorothy Johnstone, *Rest Time in Life Class*.....83

Figura 25 – Edward Burra, *Izzy Orts*.....84

Figura 26 – Ismael Nery, *Casal II*.....87

Figura 27 – Ismael Nery, *Andrógino*.....88

Figura 28 – Levi Fanan, *Sauna Lésbica*.....91

Figura 29 – Jacques Avadis, *Cabelo: Qual é o mestre que te penteia?*.....95

Figura 30 – Jacques Avadis, *Cabelo: Qual é o mestre que te penteia?*.....96

Figura 31 – Editorial de moda unissex na revista Manchete.....99

Figura 32 – Editorial de moda unissex na revista Manchete.....100

Figura 33 – Editorial de moda unissex na revista Manchete.....101

Figura 34 – Publicidade das toalhas Artex na revista Manchete.....102

Figura 35 – Patricia Faure, sem título.....106

Figura 36 – Unissex é mais que moda.....107

Figura 36 – Autor desconhecido, *Hermafrodita de Berlim*.....110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....12

1 FLÁVIO DE CARVALHO.....15

1.1 O RADICAL ANTROPOFÁGICO.....25

1.2 EXPERIÊNCIA Nº 2.....34

1.3 O FUTURISMO E A ROUPA DE VANGUARDA.....40

1.4 REFORMISTAS NA INGLATERRA.....45

2 O NEW LOOK DE CHRISTIAN DIOR.....54

2.1 O NEW LOOK DE FLÁVIO DE CARVALHO.....60

2.2 PERFORMATIVIDADE E PERFORMANCE NO NEW LOOK.....71

2.3 UMA OBRA DE ARTE QUEER?.....81

3 "UNISSEX É MAIS QUE MODA".....92

CONCLUSÃO 113

REFERÊNCIAS.....116

INTRODUÇÃO

Quando terminei minha graduação em Artes Cênicas/Indumentária, em 2018, já havia um certo interesse em progredir nos estudos rumo à pós-graduação. Houve um tempo necessário e forçado por fatores externos que me fizeram retomar os estudos somente em 2022. No ínterim, a descoberta do *New Look* de Flávio de Carvalho foi o objeto de pesquisa ideal que encontrei para prosseguir a minha jornada acadêmica. Foram tantas questões suscitadas pela leitura da Dialética da Moda, questões que se cruzaram de modo inexorável em minha mente à outros interesses de pesquisa – movimentos de arte e moda aos quais enxerguei um atravessamento útil e proveitoso nessa roupa-artefato que foi o *New Look*.

Portanto, desde o início, delineou-se que esta pesquisa seria elaborada nas balizas da arte e da moda; não sendo um trabalho pura e simplesmente de história da arte tampouco um compêndio de história do vestir. Eu gostaria que ele se situasse no limiar entre esses polos do saber. Muito já fora escrito sobre a Dialética da Moda em outros campos das humanidades e outros também na tentativa de identificar o sustentáculo teórico dessa obra do artista. Fora outras várias pesquisas examinando cada pedaço da obra do artista nos diferentes meios de expressão criativa em que ele trabalhou. Longe de ter uma fortuna crítica como a de um Machado de Assis ou de um Oswald de Andrade, Flávio teve sua produção fragmentada visitada de modo espraiado, como é mais adequado ao processo acadêmico.

O que pude notar nesses estágios primevos da pesquisa foi a carência de um exame detalhado do *New Look* que respondesse quais foram os anseios do artista com a criação desse objeto, qual – e se houve – o seu fundamento intelectual e as possíveis ligações com a produção de arte e moda existentes àquela determinada época. Desse modo, meu trabalho dedicou-se a essas questões; as quais somou-se praticamente ao mesmo tempo as questões de gênero tão flagrantes na própria forma do traje de verão criado pelo artista em 1956. Considero a minha abordagem da história do *New Look* cara a ambos os polos do conhecimento abordados aqui – a arte e o vestir. E não tenho porque não admitir que meu alicerce principal sempre foi e continua sendo a indumentária. Enquanto meus interesses de pesquisa são, de fato, extremamente variados.

No primeiro capítulo, investigo a fundação intelectual e artística do *New Look* – as vanguardas históricas como a Antropofagia e o Futurismo italiano – e a vida de Flávio de Carvalho desde sua iniciação artística até o surgimento na cena paulistana e os anos antropofágicos, que moldaram profundamente a sua obra. Respondo também a uma pergunta que eu mesmo sempre me fiz: como se vestia o homem que saiu a rua de saia em plena São

Paulo dos anos 1950? Para isso, analiso algumas imagens dele na década de 1930, época em que ele se estabelece na cidade como pintor, escritor, jornalista e performer ancestral que com sua Experiência nº 2 antecipará a ação performática do *New Look* mais de vinte anos depois. No fim do capítulo, passo a limpo a história do *Men's Dress Reform Party* (MDRP) – um partido de homens que advogavam a reforma no vestuário masculino, fundado na Inglaterra em 1929 e que defendia trajes mirabolantes sob alegações muito semelhantes às de Flávio em seu *New Look*.

No segundo capítulo, começo por revisitar o *New Look* de Christian Dior e seus ditames sobre a feminilidade para tentar desvendar o porquê do empréstimo que Flávio empenhou da alcunha do célebre traje do costureiro francês. Para aí sim partir para o exame das imagens do *New Look* (que infelizmente se desintegrou em sua maioria e, por esta razão, não está disponível para consulta) e de todo o aparato performático que envolveu o seu lançamento na imprensa e até na televisão. Posteriormente, faço uma consulta aos conceitos de performance e performatividade advindos da arte performática e dos estudos de gênero para avaliar a sua aplicabilidade ao *New Look*. Ao final deste capítulo, como não poderia deixar de ser, busco uma definição de arte *queer* para conferir em que medida o *New Look* se encaixaria nos termos deste tipo de produção artística.

Por fim, no terceiro capítulo, o mais audacioso provavelmente, me dedico a um exame do fenômeno que foi a moda unissex na década de 1960 – posterior ao *New Look* é verdade, mas que não passou despercebido pelas pesquisas de Flávio de Carvalho. Nesse último capítulo, recorro à análise das imagens de moda unissex nacionais visando entender qual era realidade específica desse vestuário e como ele lida com os ideais de masculinidade e feminilidade na moda vistos nos capítulos anteriores.

O caráter transdisciplinar dessa pesquisa não favoreceu autores de determinada área de humanidades, ao contrário, optei pela multidisciplinaridade de fontes disponíveis. Recorri desde intertextos à ficção literária e filosofia, incluindo crítica literária, cultural e de arte também. Além dos já aguardados autores de história da arte e da indumentária e também sociólogos da arte e da moda, estudiosos culturais, além do semiologista Roland Barthes e tantos outros pesquisadores que forneceram conhecimentos preciosos. Como não seria justo mencionar agora apenas o semiólogo francês, declaro que foram incalculáveis para esta dissertação as obras citadas de Benedito Nunes, Gonzalo Aguilar, Judith Butler, Jo B. Paoletti, J. Toledo, Giulio Argan, Rui Moreira Leite, José Carlos Durand, Diana Crane, Maria Cristina Volpi, Cally Blackman, John Harvey, Maria do Carmo Rainho, Olivier Burgelin & Marie-Thérèse Basse, Jorge Glusberg, Gilles Lipovetsky e outros que vocês perceberam a seguir.

Como procedimentos metodológicos, foram realizadas pesquisas de campo de presencialmente na Fundo Flávio de Carvalho, depositado no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp e na Biblioteca Nacional, e também na Biblioteca Nacional. Além de pesquisas em acervos digitais como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e o Sistema de Informações do Arquivo Nacional.

1. Flávio de Carvalho

> E reunido um troço de passageiros, recalcitrante, entre os quais alguns recém-casados[1], desceram todos à sala das máquinas, onde Pinto Calçudo, nu e de boné, fez um último apelo imperativo, "ante a cópula mole e geométrica dos motores" e energicamente protestou contra "a coação moral da indumentária" e "a falta de imaginação dos povos civilizados" (ANDRADE, 1973, p. 263).

Em Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade (1890-1954), chamado por Haroldo de Campos de "romance-invenção"[2], "escrito de 1929 (era de Wall-Street[3] e Cristo) para trás" (ANDRADE, 1973, p. 263) e publicado finalmente em 1933, consta o parágrafo acima no último pedaço, Os Antropófagos, que pode estar relacionado à Flávio de Carvalho (1899-1973), o "antropófago ideal", como Oswald o tratava com reverência (TOLEDO, 1994, p. 92).

Na passagem destacada acima vemos uma orgia priápica abordo do navio *El Durasno*[4], com referências explícitas à homossexualidade e o sexo anal. As passagens "nu e de boné"[5] e a "coação moral da indumentária"[6] (as aspas já indicam palavras ditas por outrem) proferidas pelo personagem Pinto Calçudo[7], remetem ao discurso e as experiências de Flávio de Carvalho.

---

[1] Possível referência à cantora lírica Elsie Houston e o poeta surrealista Benjamin Péret, que se casaram em Paris em 1927 e residiram no Brasil entre 1929 e 1931; ou ao polêmico enlace de Oswald com Pagú em 1930.

[2] Haroldo de Campos explica em seu ensaio introdutório à Serafim Ponte Grande, nas *Obras Completas de Oswald de Andrade vol. 2*, que seu exemplar de Serafim, recebido diretamente de Oswald, teve a palavra "romance" escrita na capa, riscada pelo autor e substituída por "invenção" (ANDRADE, 1973, p. 148).

[3] A quebra da bolsa de Nova York em outubro de 1929 teve consequências terríveis para as "elites vegetais" à qual Tarsila pertencia, apesar de Oswald também ter sido fortemente afetado. O cataclismo financeiro global e seus efeitos no Brasil acirraram as desavenças políticas que levariam à Revolução de 1930 –, indiretamente ligada ao racha que sucedeu na Antropofagia, visto que Tarsila e Oswald estavam intimamente ligados ao Partido Republicano Paulista (PRP), ao Presidente da República Washington Luís e seu sucessor Júlio Prestes, enquanto Mário de Andrade à época havia se filiado ao Partido Democrático (PD) que apoiou a candidatura de oposição à presidência de Getúlio Vargas. Soma-se a este cenário a separação de Tarsila e Oswald em 1929. (CASARIN, 2022, p. 231).

[4] Passagem provavelmente inspirada na alegoria da nau dos insensatos – sobre um autogoverno ensandecido, representado por um navio de passageiros. O tema que remonta à Antiguidade clássica, foi constantemente utilizado nas artes visuais e na literatura a partir do fim da Idade Média.

[5] A menção ao boné não pode ser referência senão ao famoso episódio ocorrido em 07/06/1931 – a Experiência nº 2 de Flávio de Carvalho.

[6] A "coação moral da indumentária" dialoga diretamente com a sentença "nu e de boné", e pode assinalar um hábito de Flávio de Carvalho quando morava no Instituto de Engenheira na segunda metade da década de 1920, como narra J. Toledo: "Flávio tinha a mania de andar pelos corredores do prédio, seminu, isto é, só de short, o que, para a época, era tido como um despudor inaceitável, inadmissível mesmo. Os demais proprietários e usuários de salas do edifício ficavam indignados e as 'senhoras finíssimas', que ali circulavam, tinham verdadeiros ataques histéricos, ao que Flávio não dava a menor importância". Toledo conclui a anedota contando que os outros inquilinos mobilizaram um abaixo-assinado pedindo a saída de Flávio do prédio, que se recusou terminantemente, e ultrajado, reagiu ameaçando instalar uma metralhadora no seu escritório-casa, chegando mesmo a publicar nos jornais um anúncio de compra da arma em próprio nome. (TOLEDO, 1994, p. 44-45)

[7] A expressão polissêmica "Pinto Calçudo" deu nome ao título no Brasil da comédia muda de Hollywood *Long Pants* (1927) com Harry Langdon, além de várias obras da literatura infantil. Segundo o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis*, Pinto Calçudo (grafada com hífen), possui os seguintes significados: "1- Pinto que tem as patas revestidas de plumagem"; "2- Garoto cujas calças caem sobre os sapatos"; "3- Garoto que começa a usar calças compridas"; "4- Indivíduo deselegante, cujas roupas sempre lhe assentam mal". Desconsiderando as três primeiras definições, resta a quarta que parece se adequar melhor a um suposto pseudônimo de Flávio de

O Essas referências à vestimenta e à ausência dela, estariam relacionadas àquela fase da vida de Flávio entre o fim dos anos 1920 e o início da década de 1930, quando a audácia dos trajes do artista começou a ser notada até pelos cronistas da imprensa. Mas para entendermos come e porquê ele desenvolveu a irreverência, é preciso retroceder em sua trajetória até este momento.

Nascido em Amparo, distrito do munícipio do interior fluminense de Barra Mansa, em 10 de agosto de 1899; Flávio de Carvalho era filho (sua única irmã faleceu na infância) de pais oriundos da elite luso-brasileira, estabelecidos naquela região desde o século XVIII. O pai, Raul Rezende de Carvalho (1869-1942), cafeicultor visionário que estudou no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), considerando a decadência do Vale do Paraíba, mudou-se com a família para São Paulo no primeiro ano do século XX, onde adquiriu várias fazendas de café na região de Campinas (Ibid., p. 1-6). Flávio teve sua educação quase toda realizada na Europa, o que mesmo no círculo elitizado da primeira geração de artistas modernistas brasileiros, é uma vivência rara, semelhante apenas à do pintor Antônio Gomide, portanto, um grande distintivo de classe (DURAND, 1988, p. 88). Na Grã-Bretanha, onde morou entre 1914 e 1922, Flávio formou-se engenheiro civil pela Universidade de Durham em Newcastle upon Tyne em 1922. (TOLEDO, op. cit., p. 30). Data dos tempos da faculdade a sua iniciação artística, no curso noturno da Edward VII School of Fine Arts – a única instituição de artes que frequentou em vida, conforme ele declarou

> A pintura em minha vida começou em 1918 quando estudante de engenharia na Inglaterra. Não foi através da matemática. Não sei porque meio cheguei à pintura. Talvez pelo contato com publicações sobre arte desde os meus 12 anos. [...] Já os professores eram muito liberais e me deixaram à vontade. Não fui, entretanto, aluno de nenhum mestre importante. À parte desta fase acadêmica, todo o meu desenvolvimento é autodidata (grifo meu) (CARVALHO, 1948 apud MOREIRA LEITE, 2008).

A experimentação do Modernismo por Flávio de Carvalho pode ter ocorrido tanto através de publicações de arte, como ele próprio supunha ou pode ter acontecido via a arquitetura moderna do De Stijl e da Bauhaus – movimentos de vanguarda que o biógrafo e amigo pessoal do artista J. Toledo afirma terem-no interessado profundamente ainda nos tempos da universidade[8] (TOLEDO, op. cit., p. 29). Anos depois, atribuiu-se a Flávio a

Carvalho. Lembrando que o Pinto Calçudo de Serafim Ponte Grande é secretário do protagonista, o que só fortalece a ideia de alusão à atuação da dupla no Movimento Antropofágico. De fato, Pinto Calçudo já aparece como pseudônimo na Revista de Antropofagia, edição de 14/04/1929, e Augusto de Campos afirma que este tem "todo o jeito de Oswald". É importante também atentar para o possível duplo sentido da expressão conjurada à ideia de nudismo e Antropofagia, considerando que Flávio era adepto do naturismo e a nudez reconduz o homem ao estado natural, primitivo, que é o fim da Antropofagia.

[8] Analisando imagens originais do conjunto de casas construído por Flávio na Alameda Lorena, em São Paulo, entre 1936 e 1938, é notável a semelhança com residências do estilo De Stijl e da Bauhaus em relação ao largo

introdução da arquitetura modernista no Brasil, juntamente a Gregori Warchavchik (1896-1972) e Rino Levi (1901-1965) (MOREIRA LEITE, 2008, p. 22). Sua incursão posterior pela moda na década de 1950 não chega a ser atípica para um arquiteto como possa parecer se atentarmos para o ponto que a historiadora da arte Nancy Troy ressalta acerca da fusão entre moda, arquitetura e design na virada do século XIX para o XX: "arquitetos e decoradores [...] incluindo Peter Behrens, Henry van de Velde e Frank Lloyd Wright (entre outros), já haviam estabelecido precedentes convincentes para a concepção de vestidos e design de interiores como arenas de expressão estética que se reforçam mutuamente" (TROY, 2003, p. 44). Assim como esses arquitetos e outros membros da Wiener Werkstätte (Oficina de Viena), Flávio de Carvalho também parecia defender uma ideia de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) que posicionasse a criação de roupa dentro de um contexto mais amplo e voltado para o social, geralmente impondo suas próprias preferências estéticas aos clientes[9]. Entretanto, nem Flávio, nem qualquer um dos arquitetos mencionados antes jamais conjugaram sua criação de roupa ao mercado de moda, ao contrário da cooperativa de Viena que foi comercialmente bem-sucedida nesse sentido. (Ibidem.)

Após voltar ao Brasil, aportando em Santos, no dia 28 de agosto de 1922 – seis meses após a Semana de Arte Moderna em São Paulo – J. Toledo conta que Flávio "desambientado e inglesado, iniciava-se agora no que chamaria mais tarde de seu período "proto-histórico" (grifo meu) tempo em que "atento, ficara à margem, estudando, enfarando-se com a família tradicionalista e simplesmente vendo as coisas aconteceram a seu redor" (TOLEDO, 1994, p. 31). E assim permaneceu até 1926; quando depois de passar por experiências enfadonhas como engenheiro prospector e calculista, se despediu dos escritórios de Ramos de Azevedo –, motivo de grande entrevero com o pai, Dr. Raul e que teve péssimos efeitos em sua vida financeira[10]. (Ibid. p. 43). É interessante notar que Flávio defina seu único período de atuação no mercado

emprego de certos materiais como ferro e vidro e a geometrização das estruturas, compostas de grandes blocos cilíndricos e retangulares e orientados por uma ideologia racionalista.

[9] Isto fica nítido no projeto de Flávio para a vila de dezessete casas modernas. Flávio chegou a imprimir um folheto publicitário destinado aos possíveis locatários incluindo os novos dispositivos, modo de usar, imagens e outros dizeres que beiram a comicidade, como "novos modelos para 1938 e 1939"; "casas frias no verão e quentes no inverno"; ultimas criações de Flávio de Carvalho" (MOREIRA LEITE, 2008, p. 37) – num estilo de promoção que é mais próprio a um artista e não um empreiteiro. Além de Flávio desejar imprimir sua assinatura nas casas a todo custo, até o marketing que ele faz evoca semelhanças com o sistema da moda.

[10] A demissão e a briga familiar tiveram um efeito prejudicial duplicado por deixarem Flávio sem fonte de renda fixa e sem acesso às facilidades monetárias oferecidas pelo pai, mas que passaram a ser secretamente fornecidas pela mãe, Dona Ophélia. Não obstante, o artista teve de se dividir como freelancer entre o jornalismo, a arquitetura e as artes plásticas; posteriormente, teve um obscuro trabalho como representante comercial na filial brasileira da firma Knowles & Foster, ligada a importação de aço e carvão. No entanto, a penúria teve reflexos no vestuário de Flávio e se estenderia até 1934, quando pai e filho fizeram as pazes. (TOLEDO, 1994, p. 87, 89, 261)

formal de trabalho como a sua pré-história. Isso parece apontar para o fato de que o limbo, ou período de não existência artística – que coincide com o de assalariado – antecede a sua própria história de vida. Nesse sentido podemos enxergar uma fusão entre os dois polos de geração – arte e vida –, quando Flávio demarca o começo de sua história oficial no início da atividade artística, em 1927, como arquiteto. Autor do arrojado projeto *Eficácia* no concurso que elegeria o projeto do futuro Palácio do Governo do Estado de São Paulo.

> Qual apóstolo verdadeiramente convencido da doutrina que prega o Sr. Flávio de Carvalho já está declarando guerra aos elementos supérfluos da indumentária: não usa chapéu e dizem que está começando a não usar mais meias. Aguardemos a próxima reunião do Congresso, daqui a três anos em Havana, para sabermos quais as peças do vestuário que já aboliu... com o consentimento da polícia de costumes. (GAMA E ABREU, 1930 apud MOREIRA LEITE, 2019, p. 113).

Este comentário mordaz do delegado do estado do Bahia, o engenheiro e professor paraense Jayme da Cunha Gama e Abreu (1891-1974), proferido na ocasião do IV Congresso Pan-americano de Arquitetos, em 1930 – do qual Flávio participou como delegado do Movimento Antropofágico[11] – é um testemunho da aparência incomum do artista nos primeiros anos da Antropofagia. Bem como nos revela a subordinação que se esperava dos homens aos códigos de vestimenta, à lei e a ordm de então. O embate entre Flávio e Gama Abreu durante o Congresso representou um choque de correntes opostas de pensamento. De um lado uma que defende a tradição como continuidade e a outra a modernidade. Esse debate extrapola facilmente os limites do campo das ideias, e inflamado, atinge o corpo: são antagonistas até mesmo nas roupas. E não importa que ambos compartilhassem a engenharia civil como formação (e demais vivências privilegiadas) – única coisa que os une aliás. Pois naquele debate Flávio de Carvalho não se vestia como um profissional burguês e sim como um artista – um dissidente aos olhos da maioria, como demonstra o relato atravessado de Gama e Abreu[12].

[11] Na ocasião, Flávio apresentou sua tese A Cidade do Homem Nu, espécie de urbanismo social futurista pensado para uma sociedade sem propriedade privada, sem religião e sem matrimônio. O episódio do Congresso marcou a adesão oficial de Flávio ao Movimento Antropofágico, contando com a presença de Oswald de Andrade que declarou ao Jornal do Brasil: "Flávio de Carvalho é uma das grandes forças do Movimento Antropofágico brasileiro. Coloco-o ao lado de Pagú, como temperamento, como criador, pois é, de todos nós, quem mais tem trabalhado" (apud TOLEDO, 1994, p. 92).

[12] Sobre a construção de identidades masculinas e sua relação com o vestuário, a socióloga Diana Crane salienta que "no século XIX e início do século XX, a identificação com uma classe social era o fator básico que afetava a maneira pela qual os homens enxergavam sua identidade e suas relações com seus ambientes sociais" (CRANE, 2013, p. 337).

Figura 1: Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho e Geraldo Ferraz

Figura 1: (1933) OSWALD DE Andrade, F. de C. e Geraldo Ferraz. São Paulo, 1933. 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP.

Figura 2: Flávio de Carvalho na sua 1ª exposição

Figura 2: F. NA 1ª exposição – 1934 – na Barão de Itapetininga. (Fechada pela polícia). São Paulo, 1934. 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP.

Anteriormente e principalmente durante as primeiras décadas do século XX, todo artista "pretende estar na vanguarda ou adota um estilo diferente de se vestir – um subproduto da autoconfiança necessária para exercer sua profissão, pelo meio de vanguarda que habita, pelo desprezo pela convenção e para chocar o público." (BLACKMAN, 2014, p. 66). Essa definição da postura do artista moderno perante às roupas de Cally Blackman parece estar em consonância com o modo como os antropófagos Oswald e Flávio se vestiam em São Paulo no início dos anos 1930. Pego de empréstimo a caracterização que Carolina Casarin elabora do que ela chama de "alfaiataria dinâmica": "o guarda-roupa de Oswald revela um homem sabedor das regras de etiqueta e das normas do vestir masculino vigentes nos círculos sociais que frequentava, tanto os das classes dominantes, como o dos artistas em seus ateliês" (CASARIN, 2022, p. 95). Essa postura ambígua que a autora salienta, também pode ser observada em fotografias de Flávio de Carvalho datadas do início da década de 1920 até o ano de 1934, quando se nota um afrouxamento flagrante dos códigos da vestimenta masculina nos seus trajes que teve o ápice no ano de 1933, como mostra a sua fotografia em São Paulo ao lado de Geraldo Ferraz (1905-

1979) e Oswald (figura 1). As vestes de Flávio destoam demais dos trajes dos escritores modernistas e o artista chega mesmo a dispensar peças consideradas essenciais, como Jayme da Cunha Gama e Abreu fez questão de alardear – "Não usa chapéus e dizem que está começando a não usar mais meias".

A historiadora da indumentária Maria Cristina Volpi, em seu estudo sobre os modos de vestir da camada burguesa carioca na primeira metade do século XX[13], notou a significativa repetição de itens iguais nos trajes masculinos, o que assinala a característica uniforme da roupa do homem nesse período com leves exceções[14]. O seu comentário nos leva a crer que os trajes do artista visto nas figuras 1 e 2 podiam ser considerados novidade então

> Nas duas primeiras décadas do século XX, o traje formal de passeio masculino era composto pelo conjunto formado pelo paletó, colete, calça comprida, colarinho duro[15], gravatá de nó, chapéu e sapatos de amarrar. O paletó podia ser o fraque (sempre usado com calça mais clara ou listrada) ou o paletó jaquetão. [...] Durante a década de 1930, manteve-se o padrão da década anterior, no que se refere à forma do traje, ou seja, o ombro era bastante marcado por meio de ombreiras, a cintura também era marcada pela modelagem e as calças eram retas. Quanto aos chapéus, houve um declínio no uso do chapéu palheta, mas mantiveram-se em uso outros modelos de chapéu de palha ou feltro. [...] os trajes de passeio informal que se originaram durante a década de 1930 eram compostos pelo uso de calças sociais de cores claras, camisas de malha com gola polo e mangas curtas, cinto fino e sapatos de amarrar. Outra modalidade do traje de passeio informal era o uso de camisa social sem gravata e paletó, com ou sem o uso do chapéu. (VOLPI, 2018, p. 207-208)

John Harvey em seu exame sobre a história do preto na roupa masculina, atentou para uma noção do significado das roupas que se afasta do estudo semiológico empreendido por Roland Barthes 'Os significados' das roupas são 'construções' colocadas sobre elas, e não podem ser lidos num dicionário, como o podem os significados verbais. Esses significados baseiam-se na percepção de escolhas específicas (ou na abdicação da escolha) no que diz respeito a tecido, cor, corte, mas há um alto grau de ambiguidade quanto ao objetivo dessas escolhas". (HARVEY, 2001, p. 15).

---

[13] Em sua obra, Volpi alerta que o brasileiro consumidor abastado no início do século XX, tinha a opção de fazer compras por encomendas diretamente junto às grandes lojas de departamento europeias, especialmente as de Paris, incluindo aí enxovais completos. A autora também alerta sobre a existência de um comércio interestadual de vestuário e calçados entre o Rio, São Paulo e Minas Gerais, mas que "nas décadas de 30 e 40, os trajes masculinos eram geralmente feitos por alfaiates"; enquanto as lojas de departamento atendiam às camadas médias urbanas. (VOLPI, 2018, p. 113)

[14] "Quanto ao corte e a modelagem das peças, nota-se uma variação na forma de paletós, gravatas e calças compridas". (Ibid., p. 206)

[15] "Os colarinhos duros desaparecerem depois da década de 1920. Os colarinhos eram peças avulsas que se fixavam na gola da camisa por um botão na parte de trás. As camisas eram comercializadas com mais de um colarinho, que podia ser substituído, já que se estragava mais rapidamente do que o restante da peça". (Ibid., p. 203)

O autor conclui afirmando que "mais do que uma linguística do vestir, há momentos em que queremos uma poética do vestir" (Ibid., p. 16). Pois então, o que uma análise não apenas estética das figuras 1 e 2, mas que englobe também o conhecimento histórico e o dado social, nos informaria sobre como se vestia o homem que dali há pouco mais de vinte anos ousaria sair às ruas do centro da cidade vestido de saia?

Na figura 1, vemos uma persona de Flávio de Carvalho em trajes que podemos associar ao estilo "passeio informal" como descrito por Maria Cristina Volpi. Esse estilo se repete em fotos do artista no mesmo período (início da década de 1930) e podemos supor que ele estava trajado dessa maneira quando participou do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, em 1930. Como vemos, o estilo passeio informal de Flávio, leia-se: sem chapéu e sem gravata, ao que tudo indica era incomum no Brasil urbano do início dos anos 1930. Nas demais fotos em que o artista aparece ao lado de colegas do sexo masculino, é sempre o único sem chapéu[16] e nem se preocupava em combinar as cores do paletó e da calça, o que pode indicar tanto um guarda-roupa limitado de opções, quanto a insatisfação com a cor preta do terno masculino padrão, como fica evidente na escolha do seu terno na figura 1. Com quase 35 anos de idade na época, Flávio, muito alto, se destaca imediatamente do conjunto: tem uma aparência menos arcaica do que a de Oswald – que tinha 43 à altura. Apertado num paletó que pela sua posição na fotografia não se deixa ter certeza se era do tipo saco (como de Flávio) ou jaquetão (como o de Geraldo Ferraz). Vemos que as mangas encurtadas de Oswald parecem indicar uma roupa envelhecida, cujo tecido sofreu encolhimento após sucessivas lavagens; o que faz sentido se lembrarmos da austeridade que o impôs a bancarrota, aliada à militância no Partido Comunista a partir de 1931. Mais jovem do trio e único de origem modesta, Geraldo Ferraz não tinha nem 30 anos quando a fotografia 1 foi tirada. Difícil de acreditar, pois, elegantemente trajado em terno de passeio formal, exibe as vestes mais antiquadas aos nossos olhos, como o paletó jaquetão ajustado na cintura, com camisa e gravata impecáveis e as calças retas e com barras largas. Pelo chapéu de feltro e a cor escura do seu terno também podemos intuir que a fotografia foi tirada durante as estações frias do ano, já que os trajes e suas cores se adaptavam a elas (VOLPI, 2019, p. 207). Já na fotografia 2[17], tirada um ano depois, durante a primeira exposição

[16] Há algumas imagens de Flávio na Grã-Bretanha, datadas entre o fim dos anos 1910 e o início dos anos 1920 e pelo menos uma fotografia datada de 1923 – quando já estava de volta ao Brasil – que o exibem elegantemente trajado, vestindo chapéu e gravata inclusive.

[17] Observem as estranhas molduras de alumínio circundando os quadros. Projetadas por Flávio e executadas por Ovídio Gobbis a presença delas atesta o interesse crescente dele por essa matéria-prima que que ele explorou até fim da década de 1930; nesse ínterim, criou itens de vestuário tais quais cintos e calçados mirabolantes como o escritor Luís Martins registrou em crônica, chegando mesmo a investir numa pequena indústria de persianas

solo do artista[18], na rua Barão de Itapetininga, é possível captar sinais diferentes. Uma situação financeira menos embaraçada pode ser a razão por detrás do terno preto, aparentemente novo e com paletó jaquetão que lhe conferiu aspecto mais aprumado e formal, contrastando fortemente com a camisa social branca e sem gravata que ele escolheu para a fotografia. Porém, ainda que o artista esteja (levemente) trajado de maneira convencional, devemos ter em mente que a abertura de uma exposição de arte era uma ocasião de alta relevância social, que demandaria um traje de passeio completo e não tal como vemos na figura 2. O que sugere mais uma vez a intenção de associar uma imagem pessoal arrojada às obras de arte moderna. Flávio também mantém o bigode fino nesse ano, já cultivado desde pelo menos 1932; mas que não se manteve em sua aparência até o fim da década, quando saiu para nunca mais voltar.

1934 mostrou-se um ano decisivo na vida pessoal e na carreira de Flávio. Na sequência da vitória no processo judicial que moveu contra o fechamento de sua primeira exposição pela polícia[19], em 12 de julho daquele ano e reaberta treze dias depois sob forte escrutínio público (TOLEDO, 1994, p. 255), o artista partiu numa viagem de cinco meses à Europa.

A viagem ocorria em decorrência de convite do Museu Britânico para que o artista integrasse a delegação inglesa no VIII Congresso Internacional de Filosofia e XIII Congresso Internacional de Psicotécnica, ambos realizados em setembro, em Praga, na então Chequoslováquia (Ibid., p. 561). Ao que ele aproveitou a oportunidade para uma peregrinação cultural à Inglaterra, Itália, França, Bélgica, Polônia, Hungria, Áustria, Checoslováquia e Portugal, e cujas impressões foram registradas no livro de viagens Os Ossos do Mundo (1936), a sua obra mais pessoal[20]. A partir de então os trajes de Flávio se aburguesam por demasia. Saem de cena as "roupas surradas" (TOLEDO, 1994, p. 261), substituídas por ternos novos, usados com gravata e confeccionados pelos melhores alfaiates (Ibidem.). O vestuário é novamente um índice da mudança de situação financeira de um artista reconciliado com o pai

metálicas chamada Tropicalumínio e instalada em ateliê na rua D. José de Barros, 270, em 1938. (MOREIRA LEITE, 2019, p. 114; TOLEDO, 1994, p. 238, 331, 335)

[18] Flávio incluiu uma única obra de arte têxtil nessa exibição, o painel em feltro Volúpia (1932) executado por Cássio M'Boi, uma raríssima incursão sobre esse tipo de suporte. (TOLEDO, 1994, p. 228)

[19] Após o fechamento arbitrário pela polícia do Teatro da Experiência de Flávio, no Clube dos Artistas Modernos, no ano anterior; em 1934 sua primeira individual foi interditada pelo Delegado de Costumes, Dr. Costa Neto, sob as mesmas alegações de indecência, atentado ao pudor e imoralidade. (TOLEDO, 1994, p. 231)

[20] No prefácio, escrito por Gilberto Freyre, o polímata pernambucano exalta a personalidade de Flávio de Carvalho, a quem define como pós-modernista legítimo – "estamos diante de uma personalidade no mais puro sentido da expressão. São Paulo não tem hoje um artista, nem um intelectual, nem um cientista, com tantos poderes juntos" (apud CARVALHO, 2014, p. 19).

milionário[21] e de posse de uma vultosa indenização do estado pelo fechamento de sua exposição. Findos os problemas financeiros e cada vez mais afamado em seu ofício e no meio artístico[22], Flávio parece ter desistido de chocar pelos trajes que usava (ao menos por hora), enquanto passara a se interessar mais pela roupa que os outros vestiam, como demonstra sua visita à uma aldeia da Rússia Subcarpática: "as mulheres vestiam roupas claras laboriosamente bordadas, com cores vivas; os homens trajavam com simplicidade até mesmo desagradável" (CARVALHO, 2014, p. 113). O relato ganha contornos diferentes a medida em que entra em cena a sabida malícia do artista

> Dirigi-me para um grupo de camponesas e estudei os seus vestidos decorados e bordados, peguei no pano e experimentei e acariciei com a palma da mão os bordados coloridos. A camponesa solícita oferecia outras partes do bordado para o meu tato, outras camponesas se aproximaram e orgulhosas do seu produto mostravam e ofereciam ao tato as partes do corpo mais em evidência, todas queriam que eu pegasse no bordado e se sentiam agradecidas quando com a ponta do dedo eu roçava de leve a superfície sedosa. O séquito atencioso e cortês apreciava e comentava a minúcia do meu exame (CARVALHO, 2014, p. 114).

O irromper da 2ª Guerra Mundial com suas consequências devastadoras poria um fim definitivo à todas (ou quase todas) as expectativas de reforma do traje masculino propagadas por artistas e reformistas até ali, como nota a historiadora da indumentária Cally Blackman: "aos poucos, reformas tornaram-se irrelevantes e as roupas esportivas e das subculturas jovens passaram a ser a força motriz das mudanças" (BLACKMAN, 2014, p. 63). Uma das exceções nesse quadro e que misturou o ímpeto reformista e a roupa artística como manifesto foi sem dúvidas o *New Look* de Flávio de Carvalho, que diante dessas considerações tem sua característica anacrônica decididamente acentuada. Embora, seja bom lembrar que o *New Look* também tinha seu alicerce em premissas do que estava por vir –, como veremos adiante nesta pesquisa. Até aqui, vimos um Flávio bastante controverso até mesmo no plano da indumentária. De fato, manejava habilmente as normas sociais na roupa masculina de que tanto se pôs contra, antes durante e depois do *New Look* (MOREIRA LEITE, 2019, p. 114), o que dá margem para

[21] O Dr. Raul, assim como alguns cafeicultores inteligentes – e ao contrário de tantos outros – teve a prudência de diversificar seus negócios, investindo capital na indústria têxtil e na agropecuária. De modo que a Crise de 1929 não parece ter afetado os seus negócios, então em prosperidade ascendente. O que naturalmente assegurou a Flávio o recebimento de uma herança polpuda. (TOLEDO, 1994, p. 89)

[22] Assim Mário de Andrade observou a participação de Flávio no 1º Salão Paulista de Belas Artes, em janeiro de 1934: "Flávio de Carvalho, louvável pela sua atividade, criador de teatros de experiência, clubes e exposições às vezes curiosíssimas, artisticamente é um disperso de muito pouca força criadora. Talvez nenhuma. Em geral eu detesto todas as obras de arte de Flávio de Carvalho. [...] Há em Flávio de Carvalho um ingênuo infatigável, isso é certo, mas pelo menos ecoando trágicas inquietações estéticas do nosso tempo, ele revigora em nós, as nossas atividades estéticas, a gente toma partido, repudia, detesta. Uma obra de Flávio de Carvalho me dá raiva, e disso eu lhe sou grato: porque também a raiva é uma comoção estética. Ao passo que diante do exmo. Sr. Dr. Eliseu Visconti, que pinta admiravelmente bem, eu não posso ter raiva, não posso ter prazer, eu morro. E morre a vida, o que é pior" (apud TOLEDO, 1994, p. 223).

muitas especulações. Seu vestuário intrépido da primeira metade da década de 1930 – os anos antropofágicos –, coincide com uma fase de dificuldades financeiras; mas também acontece ao mesmo tempo de um modesto engajamento político à esquerda (jamais repetido), que precedeu o aburguesamento do artista. Por outro lado, o seu interesse peculiar pela moda e especialmente o vestir regional assinalam o começo das pesquisas que serviram de base aos artigos da Dialética da Moda, como defende Moreira Leite (Ibidem.). Dessa maneira, o primitivo e o futuro eram sempre coadunados no tempo presente na linguagem artística e poética de Flávio e somados à suas experiências – estas, podendo ser externas ou apenas passadas em sua psiquê – que serviam de combustível para a sua máquina criativa. Os processos psíquicos tinham alto valor para o artista, que nunca cessou de avaliar o seu impacto no ato de se vestir – "ser tiranizado pela moda significa permanecer em equilíbrio. [...] Resistir à moda é colocar-se num ritmo diferente da sociedade que passa" (CARVALHO, 2010, p. 23). Flávio reconhece a moda como um regulador social e se dedica a decifrar os efeitos psicológicos dos seus vestígios mais destacados na sociedade – as roupas – pois "é a moda do trajo que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem" (Ibid., p. 16).

1.1. O radical antropofágico

O que atropelava a verdade
era a roupa, o impermeável
entre o mundo interior e o
mundo exterior. A reação
contra o homem
vestido. O cinema
americano informará.
(Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, 1928)

Oswald de Andrade talvez não imaginasse em 1928, ano em que ele redigiu o Manifesto Antropófago, que a reação contra o homem vestido não fosse progredir na mesma velocidade com que as barras das saias das mulheres haviam subido durante aquela década. Afinal, a Antropofagia é uma filosofia que ousava predizer o futuro em seu próprio tempo e antecipá-lo. Essa reação também não seria informada pelo cinema norte-americano – que àquela altura começava a flertar com a alta costura parisiense. Embora quase a totalidade dos movimentos vanguardistas estivessem empenhados em remodelar o traje masculino cada qual a sua maneira naquele início de século, a vestimenta – que é assinalada por Oswald como um empecilho na

primeira página do Manifesto, não era nem de longe um dos itens prioritários do movimento antropofágico. Levaria ainda mais de vinte anos para o surgimento (e insurgência) de uma resposta ao postulado de Oswald em 1928. Falo do *New Look* de Flávio de Carvalho. Uma resposta tardia e ao mesmo tempo premonitória para a problemática formulada no fim da década de 1920. E que carrega não apenas no título idiossincrático, mas sobretudo no significativo anacronismo que representou em meados do século XX a sua potência antropofágica. Pois foi a antropofagia em seu propósito de ler a história do presente para o passado – às favas com linearidade – uma filosofia intrinsecamente anacrônica.

O problema histórico, historiográfico, crítico e artístico que Flávio de Carvalho faz de sua Dialética da Moda[23] é complexo demais e foge ao escopo deste trabalho[24]. Como pesquisador[25] Flávio era dedicado, paradoxalmente defendia elucubrações com ares cientificistas, como é o seu procedimento de ler através da indumentária os vestígios da história remanescentes nas roupas. O anacronismo é um recurso ao qual ele submete as imagens da moda; que uma vez examinadas pelo seu crivo teórico-criativo, podem então ser dispostas nas várias analogias que irão compor o extenso gráfico cultural que a Dialética da Moda se propõe a ser. O anacronismo é, enfim, um método de configuração das imagens que o artista utiliza o tempo inteiro.

É inevitável e eu diria necessário, ser feita uma breve explicação de sua teoria da moda que, além de expor tão bem o funcionamento do que poderia chamar de mecanismo anacrônico, conceitua-se naquilo que Oswald de Andrade chamou de errática ou "uma ciência do vestígio errático" (ANDRADE, 1978, p. 88). O que Flávio de Carvalho identifica em comum entre a arte e a moda é a expressão humana em sua forma mais selvagem e gráfica (CARVALHO, 2010, p. 13). A Dialética da Moda, seria, portanto, uma forma de comunicação dos rodapés da história onde o artista reconhece nesses resíduos da moda – as roupas –, vestígios que pela sua repetição sugestionam um determinado indício cultural; são ferramenta de linguagem – dialética. E é exatamente por isso que Flávio se interessa pela moda, pelo seu sentido de cataclismo histórico – muito mais do que pela vestimenta, pela aparência. Mesmo que ele tenha

[23] A série de artigos A Moda e o Novo Homem foram publicados dentro da coluna Casa, Homem e Paisagem, semanalmente aos domingos, de março a novembro de 1956, no jornal Diário de São Paulo. Só seriam compilados em livro, postumamente em 2010, com organização de Sérgio Cohn e Heyk Pimenta.
[24] Em relação à Dialética da Moda, a dissertação de mestrado de Valeska Freitas (1997), permanece sendo a melhor análise literária dos artigos de Flávio de Carvalho sobre a história da indumentária.
[25] Flávio possuía em sua biblioteca hoje depositada no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, uma tradução espanhola do compêndio sobre a história do vestir na Europa escrita pelo alemão Max Von Boehn e um livro sobre arte e moda escrito pelo figurinista ganhador do Oscar Marcel Vertès.

feito design de figurino em ocasiões pontuais. Flávio não é um sujeito da moda, é um arqueólogo da moda.

A historiografia da indumentária por ele elaborada é "mágica" da mesma maneira como ele chama a moda. A operação mais animista[26] que Flávio exerce na história do vestir é dotar de sentimentos e comportamentos humanos as peças de vestuário e adorno utilizadas pelo homem, que assim, codificariam mensagens, alertas e profecias sobre o passado e o destino da humanidade. Desta feita, o artista substituiu a divisão tradicional entre idades/eras/estilos por uma outra, de caráter psicossexual, baseada em "Períodos Fecundantes" e "Antifecundantes" – sendo o primeiro representado pelas formas curvilíneas do trajo feminino (a crinolina no século XIX, por exemplo) e a diferença na posição da cintura em ambos trajos masculino e feminino. Já os períodos "antifecundantes" Flávio definiu como "Idades Púberes": momentos históricos nos quais ambos os sexos se vestem de maneira semelhante – "no começo de uma idade púbere não há diferenciação entre o homem e a mulher pela vestimenta. [...] O desenvolvimento do trajo e do próprio homem imita o desenvolvimento da criança" (CARVALHO, 2010, p. 37). Para Flávio, só três Idades Púberes são passíveis de identificação na história: o período do nu primitivo (i.e., a pré-história), o Sumeriano e o Romano-Cristão – todos estes, períodos em que homem e mulher vestem roupas no sistema aberto: saias, túnicas, togas – com novas tentativas em 1789, 1840 e 1911; associadas pelo autor ao florescimento do comunismo e do feminismo[27]. A sua Dialética da Moda opera anacronicamente deslocando movimentos do seu próprio tempo[28] para testá-los e aplica-los em diferentes problematizações históricas, compondo assim uma atípica história social do vestir – museu das civilizações.

---

[26] Sigmund Freud em seu texto O Inquietante (1919/2010, p. 247) descreve o animismo como uma concepção caracterizada por "preencher o mundo com espíritos humanos, pela superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos, a onipotência dos pensamentos e a técnica da magia, que nela se baseia, a atribuição de poderes mágicos cuidadosamente graduados a pessoas e coisas estranhas". Flávio de Carvalho era estudioso da obra de Freud e não se pode ignorar que ele estava à par dos tantos conceitos formulados pelo psicanalista austríaco que influenciaram a sua dialética da moda, onde confirma-se uma vez mais o profundo interesse do artista pelo primitivismo (segundo Freud o animismo é próprio aos primitivos, no sentido antropológico, e possuímos vestígios dessa atividade psíquica em nossa mente) tão caro à Flávio e a outros artistas de vanguarda nas primeiras décadas do século XX.

[27] "A Revolução Francesa, uma tentativa de Idade Púbere, pela conquista dos Direitos da Mulher, tem caráter comunista e finalmente a tentativa de Idade Púbere de 1911 com o uso do trajo do homem pela mulher culmina em 1918 com um regime comunista. O caso omisso de 1840, como tentativa de Idade Púbere é marcado por reinvindicações niveladoras. É Proudhon, é Saint-Simon, é Cabet, é Dickens e é o feminismo de George Sand, de Flora Tristan" (CARVALHO, 2010, p. 217).

[28] O texto de Flávio está impregnado de referências contemporâneas dele. As múltiplas menções ao comunismo na história são costumeiras para um autor que escreve durante a Guerra Fria; entretanto, não é um recurso inédito na historiografia, sendo notoriamente observado em *A República "Comunista" Cristã dos Guaranis: 1610/1768* de Clovis Lugon. Editada com sucesso no Brasil nos anos 1970, a obra foi lançada originalmente na França em 1949 e defendia a tese de que nas missões jesuíticas os povos nativos teriam constituído uma sociedade idealmente comunista.

Tal leitura sobre a história da indumentária calcada em vestígios da civilização é tipicamente antropofágica pela maneira arqueológica como apreende a história. Um método de reconstrução largamente utilizado no Manifesto Antropofágico, onde Oswald de Andrade condiciona a própria existência da Teoria da Bondade Natural de Rousseau à vindoura revolução caraíba (espécie de síntese da figuração literária dos povos nativos), através do episódio real do encontro entre o filósofo Michel de Montaigne e indígenas brasileiros em Rouen, na França, em 1552, registrado pelo humanista num de seus Ensaios (FRANCO, 1976, p. 52). "Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem". A eminente influência do primitivismo em voga entre as vanguardas históricas, aliado a um processo mais territorial, este de reavaliação do indigenismo oitocentista – da parte de Oswald apenas uma troca de símbolo estético e literário – fortalecem uma acepção anticolonialista da Antropofagia brasileira. Menos nacionalista num primeiro momento por se propor intercambiável com estrangeirismos de toda espécie; mas que em pleno turbilhão socioeconômico terminou traçando inevitáveis contornos políticos como Benedito Nunes apontou em sua brilhante introdução às Obras Completas de Oswald de Andrade:

> O divisor de águas político do modernismo passa, justamente, às vésperas da Revolução de 1930, no auge de uma crise, pela tendência utópica da ***Antropofagia***. Essa tendência, que logo após descerrou a Oswald o caminho do engajamento político à esquerda, tanto quanto o empenho conservador conduziu o ***verdamarelo*** para a direita, levou-o a uma compreensão da História absorvida na pré-História, pelo que diz respeito ao passado, e dirigida a uma transhistória, pelo que diz respeito ao futuro. Podemos denominar de ***transversal*** essa concepção, porque a pré-história e a sociedade primitiva que lhe deram elementos para a contrastação do processo histórico brasileiro e a contestação de sua sociedade patriarcal, serviram-lhe também como meio de acesso à História mundial. Foi através da História mundial que a história e a sociedade do país puderam ser compreendidas, do ponto de vista da Antropofagia, como parte de um ciclo evolutivo da humanidade, — de um ciclo que, iniciado na fase do expansionismo colonizador da era moderna, completar-se-ia quando fossem absorvidos, em concomitância com a universalização da técnica, o poder político e o poder religioso, como últimas manifestações do Superego patriarcal. Espontaneísta, ocorrendo pelas próprias condições da imaginação liberada e da concentração industrial, a "revolução caraíba", que nos conduziria do histórico ao transistórico, da cronologia da civilização ao tempo da vida primeva por ela restabelecida, consumaria, antes de chegar a esse estágio, sob a forma de uma vingança tribal imaginária, que ritualizou a violência romântica da rebelião individual, uma reação anticolonialista, deglutidora dos imperialismos (grifo do autor) (NUNES, 1978, p. 441-42).

Foi Gonzalo Aguilar, professor de literatura brasileira na Universidade de Buenos Aires e pesquisador da obra de Oswald de Andrade, o primeiro autor a associar a aplicação da errática de Oswald (derivado do conceito de matriarcado segundo Bachofen[29]) – à Dialética da Moda

[29] "O conceito de *matriarcado* é uma invenção moderna, que associa duas concepções utilizadas pelos *scholars* do século XIX [...]. A primeira, 'direito materno' (*Mutterrecht*, em oposição a *Vaterrecht*, 'direito paterno'), foi apresentada em 1861 por Johann Bachofen para uma obra de mesmo nome. Ali, designava um estágio cultural

de Flávio de Carvalho (2022, p. 913). Lembremos que a Dialética da Moda integrava o projeto do *New Look*, em um modelo deveras contemporâneo de trabalho artístico do tipo teórico-prático. É este matriarcado que nos interessa aqui – o antropofágico – e não o científico, arqueológico. Para Aguilar, o matriarcado em Oswald

> É mais do que uma promessa de futuro, uma posição heurística e especulativa para ler o percurso percorrido pelo homem. Esta posição sustenta um método – o Errático – que encena a necessidade de articular um pensamento que possa resgatar, dos indícios e dos restos, aquilo que foi reprimido ou "conquistado". Se o matriarcado desapareceu da face da terra, como pensar sobre isso? Dos vestígios, diz-nos Oswald, nos vestígios deslumbrantes que aparecem numa cerimônia eclesiástica ou na vivência de um poema ou, sobretudo, nas sociedades Tupi. Tudo acontece em hipótese, uma hipótese (a de um poder diferente) que nos faz ler a realidade de uma forma diferente. Diante dos sistemas evolutivos, completos e hegemônicos, Oswald propõe o Errático que resgata o vestígio anacrônico ou o que foi perdido para mover e quebrar o sentido único e autoritário de poder patriarcal que domina a sociedade contemporânea e, muito particularmente, a latino-americana [...] O índio era uma espécie de pequeno objeto, um objeto desejado e roubado que permitia a Oswald ver certos mecanismos da cultura brasileira [...] foi ele quem, através da leitura de textos da época dos descobrimentos e de outras fontes, apresentou a Oswald as grandes hipóteses (antropofagia, matriarcado, a crise da filosofia messiânica) com as quais compilou e relacionou as pistas que o deslumbrou na vida cotidiana (AGUILAR, 2010, p. 3).

Lolita Guerra nos lembra que o matriarcado pré-histórico "é um modelo generificado de leitura sobre o passado que envolve uma série de estereótipos não à toa associados à religião como única esfera pública de projeção das mulheres e à sublimação de suas capacidades reprodutivas" (GUERRA, 2021, p. 2). O que é basicamente um resumo da operação que Flávio aplica à etapa primitiva da história do vestir. A principal individuação que o artista introduz ao procedimento é a avaliação dos vestígios históricos em consonância com os fenômenos sociais contemporâneos – no caso, o feminismo – que o leva a uma leitura invertida da história resultada da identificação do feminismo através dos tempos. Movimento estranho e imprudente que tem sentido absolutamente paradoxal à primeira vista: ao mesmo tempo em que enxerga a reinvindicação das mulheres e do movimento feminista nas mudanças da vestimenta no Ocidente, não deixa de associar a mulher à uma sujeição inevitável à moda pelo seu caráter desesperante e instável[30]; seus termos aqui advém de interpretações essencialistas e sexistas

pré-histórico marcado pela matrilinearidade e anterior ao direito do pai, ou seja, o que hoje denominaríamos de *patriarcado* – termo corrente nas traduções de *Vaterrecht*. Bachofen associa *Mutterrecht* a 'ginecocracia' (*Gynaikokratie*), conceito de origem clássica com o sentido de 'governo de mulheres'. Para ele, a longa era do direito materno teria incluído uma época de domínio das mulheres sobre os homens. Hoje, falamos dessa era como *matriarcado*. (GUERRA, 2021, p. 4).

[30] "O desespero da moda representa o desespero da mulher [...] a moda não é um problema de beleza, mas sim um de saciar o temperamento cambiável da mulher. O tributo que a mulher paga à moda representa uma maneira de corrigir a sua personalidade sempre em perigo de se desintegrar. As mudanças rápidas da moda são sintomas do perigo constante em que se encontra a personalidade da mulher" (CARVALHO, 2010, p. 23).

cultivadas em obras como a polêmica Sexo e Caráter de Otto Weininger[31]. O resgate do matriarcado pré-histórico, contribui sobretudo para conjecturar a queda do patriarcado contemporâneo, que além de justificar a criação do *New Look*, intenciona que essa vestimenta seja o traje masculino (antropofágico) do futuro matriarcado.

É exatamente neste contexto que o *New Look* pode ser lido como a resposta antropofágica à questão da reformulação do traje. Ainda que tardia, é uma resposta que surgiu em consonância com o pensamento oswaldiano, sendo o figurino ideal para a "utopia-pastiche", como Valeska Freitas (1997, p. 39) chamou a transfiguração da utopia na Antropofagia. Antes de morrer em 1954, Oswald voltara-se para as utopias na história, na série de artigos A Marcha das Utopias, onde afirma que "no fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto." (ANDRADE, 1978, p. 249). O *New Look* de Flávio, que bem poderia ter tido sua faísca acesa pela máxima oswaldiana "suar e penar é se vestir" (Ibid., p. 211), foi mais do que um protesto, afinal, lembremo-nos "no fundo de cada heresia há, pois, uma Utopia." (Ibid., p. 252). Após longos anos de militância comunista, Oswald havia se reconciliado com a doutrina antropofágica na tese A Crise da Filosofia Messiânica (1950) – ensaio em que o autor reabilita a Antropofagia em contraposição ao messianismo e tudo o que ele atribui, tais como as instituições do clero e do patriarcado. "Esta oposição é aquela entre Patriarcado e Matriarcado, entre cultura messiânica e cultura antropofágica. Libertar-se do tabu, por sua transformação em totem, é um esforço desde sempre alegre, que só se dá na alegria e pela alegria. A boca que devora é a boca que ri" (STERZI, 2011, p. 20). O *New Look* não apenas devora o que existe de masculino e de feminino na roupa, como também é um escárnio à "coação moral da indumentária" (ANDRADE, 1973, 263). Para Flávio de Carvalho os vestígios erráticos do matriarcado pré-histórico manifestaram-se de tempos em tempos na história sob a forma do feminismo, que em cada um desses aparecimentos almejava literalmente falando, a liberação do seu corpo, e metaforicamente a autonomia da mulher. O que na Idade Moderna, conjugados os anúncios sequencialmente, alertava a chegada do futuro matriarcal[32]. Neste cenário, nada

[31] Neste livro que consta na biblioteca de Flávio de Carvalho, o autor defende o argumento de que todos os seres humanos possuem uma potência masculina e feminina em si, tentando prova-lo empiricamente. Um belo exemplar de seu tempo, mistura o antissemitismo, racismo científico, a misoginia, o idealismo alemão e questões de masculinidade versus feminilidade, emancipação feminina e a homossexualidade; tudo isso em um tom ora racional, ora inflamado, que reforça essencialismos e estereótipos de gênero como definir a expressão masculina como ativa, produtiva, consciente e moral/lógica em oposição à feminina; caracterizada como passiva, improdutiva, inconsciente e amoral/irracional. (WEININGER, 2005, p. 131)

[32] Flávio não discorre propriamente na Dialética da Moda sobre a existência de um matriarcado pré-histórico. O artista está mais interessado na equidade entre os gêneros supostamente existente nas sociedades pré-históricas e expressa através das roupas – "no período nu, homem e mulher se apresentavam ornamentados com instrumentos bélicos e ambos 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

parecia mais adequado do que trajar de saia os homens. O *New Look* não deseja apenas liberar o homem ou prepara-lo para o futuro; quer adotar o traje do futuro sexo "forte" (a saia) pois sabe que o matriarcado também significa o poderio da mulher sobre o homem.

> Uma vez conquistado pela mulher o trajo do movimento, a calça, entraremos numa Idade Púbere tendo o trajo do sexo mais fraco como trajo dominante. Efetivamente, caminhamos dia a dia, lentamente, para o domínio da mulher e a calça será em futuro próximo o trajo do futuro sexo fraco, o homem. [...] neste momento o homem caminha com segurança para ser o sexo mais fraco e os primeiros e mais importantes vestígios desta afirmação estão nas tentativas do uso da calça pela mulher. (CARVALHO, 2010, 1956).

Ao questionar a eficiência e o sentido da roupa europeia no Brasil, Flávio de Carvalho reacendeu a problemática sinalizada em 1928 por Oswald no Manifesto. Além disso o artista procurou solucionar o problema da vestimenta nos trópicos criando um traje que se propõe ser descolonizador ao mesmo tempo em que une noções da modernidade tecnicista e símbolos nacionalistas como as cores verde e amarela optadas no *New Look*[33]. De todo modo, como vimos até agora, esse projeto conserva o radical antropofágico até mesmo atualizando-o. Um movimento que o remete diretamente a um trabalho bem anterior do artista.

---

um período comunista e uma Idade Púbere" (CARVALHO, 2010, 208). Tal afirmação não destoa sobremaneira do pensamento de filósofas feministas como Silvia Federici, como neste trecho retirado de entrevista online: "Devemos rechaçar essa afirmação que diz que as mulheres sempre foram oprimidas, primeiro porque em muitas comunidades as mulheres tinham poder. Dois mil anos atrás havia formas de matriarcado – eu não posso esclarecer amplamente como se estabelecia um matriarcado, mas é importante compreender que a história foi destruída. A ideia é compreender que o patriarcado teve diferentes formas, as relações não se estruturam da mesma forma em todos os sistemas sociais" (FEDERICI, 2015).

[33] É interessante observar que as cores nacionais como o verde e o azul da bandeira brasileira haviam sido usurpadas anteriormente pelo integralismo fascista nos anos 1930. Seu criador, Plínio Salgado, fundara ao lado de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo em 1926, o movimento Verde-Amarelo, vertente de caráter ultranacionalista do modernismo paulista.

Figura 3 – Anteprojeto para Miss Brasil

Figura 3: CARVALHO, Flávio de. **Anteprojeto para Miss Brasil**.1931. 1 original de arte, óleo sobre tela, 43 cm x 28 cm. Coleção Fúlvia e Adolpho Leirner. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1407/anteprojeto-para-miss-brasil>. Acesso em: 01 mar. 2024.

Anteprojeto para Miss Brasil (figura 3) é uma tela de 1931 apresentada na 38ª Exposição Geral de Belas Artes, o famoso Salão de 31, organizado na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sob a gestão meteórica do arquiteto Lúcio Costa nessa instituição; trata-se da primeira vez em que Flávio de Carvalho expôs uma pintura (MOREIRA LEITE, 2008, p. 59). Nessa obra em que é evidente a mescla de influências do cloisonismo de pintores como Gaughin (cores lisas e certo contorno da figura humana em traço escuro), e do orfismo de Robert Delaunay (descontinuidade e geometrização da cor e do corpo), já é notável o enfoque na corporalidade e da densidade da pincelagem que caracterizam toda a pintura de Flávio. Numa raríssima visita à tipologia da mulher afrodescendente brasileira – comparável somente à De manhã cedo (1931) – Flávio vai na contramão de representações célebres de mulheres negras

como é o caso de Di Cavalcanti (1897-1976) e Tarsila do Amaral (1886-1973). Ele parece estar mais interessado na interação cromática (Miss Brasil) e numa certa volúpia da forma (De manhã cedo), que no caso de Miss Brasil diminui o realismo da imagem, como observou Luiz Camillo Osório: "A luz perde relevância, aparecendo sem sombreamento, desnaturalizada. A sensualidade parece ter sido deslocada da mulher para a pintura. Cores e volumes compõem a figura, que é das poucas nessa fase a encarar, com o olho esquerdo bem aberto, o inibido espectador" (OSORIO, 2000, p. 26). Em Miss Brasil, Flávio buscou submeter um assunto de alta popularidade então – os concursos de beleza[34] – à operação antropofágica. A remodelação de um símbolo nacional (a Miss Brasil) já fora sugerida anteriormente por Mário de Andrade[35] (1893-1945) ou por Oswald no artigo "Miss Macunaíma" publicado na Revista de Antropofagia em junho de 1929. Nessa crônica satírica, é uma mulher indígena eleita pelos povos nativos a mais bela, Miss Macunaíma do título, escolhida para a missão de representar o Brasil na disputa internacional. "Por Rudá! Eu venho vindo numa 'descida' antropofágica, por esses riscos litorâneos de porque me ufanismo nacional, doidinha para chegar a Galveston[36] afim de não perder as comidas [...] pretendo comer todas as 'misses', bem cevadinhas, com todas as suas faixas, os seus presentes" (ANDRADE, 1929, p. 12). Um anteprojeto é antes de tudo um esboço, o preparo de uma ideia, como a Miss Brasil de Flávio nunca deixou de ser, mas é também um projeto em si mesmo. A não finalização do anteprojeto – que ele não terminou propositalmente[37], mas fez questão de deixar plenamente reconhecível a raça da figura feminina

[34] Desde o início do século XX eram realizados no Brasil concursos de beleza que buscavam eleger uma Miss Brasil, de maneira não consecutiva. Eram certames regionais promovidos pela imprensa e possuíam amplitude limitada. Entretanto, a popularidade desses eventos era considerável a ponto de ser criado aqui um Concurso Internacional de Beleza em 1930, imitando a disputa realizada nos Estados Unidos desde 1926 (mas sem qualquer relação oficial) e que sagraria a vencedora com o título de "Miss Universo". A primeira vencedora da versão nacional do Miss Universo foi a gaúcha Yolanda Pereira (1910-2001). Todas as vencedoras sagradas Miss Brasil na primeira metade do século eram mulheres brancas. Após a instituição do concurso oficial em 1954 e que ocorre até os dias de hoje, a primeira Miss Brasil negra foi Deise Nunes, eleita somente em 1986.

[35] É Nadir Skeete (2020, p. 65), pesquisadora do proustiano Octácilio Alecrim quem aponta a autoria do artigo "Miss Macunaíma" publicado no 12º número da 2ª dentição da Revista de Antropofagia, em 26/06/1929 ao escritor Mário de Andrade. Skeete aponta que o artigo atribuído originalmente à Octácilio "a julgar pelo teor do texto, o veículo, o local e a data da publicação, acreditamos não ter qualquer relação com o autor potiguar, que, nesse período, só publicava em jornais de Natal e de Recife. O nome de Octacílio Alecrim pode ter sido usado como pseudônimo para ocultar a verdadeira identidade do autor, que tinha como alvo o escritor Mário de Andrade e a viagem de estudos que fez ao Nordeste, em 1928 e 1929". Contudo, a autoria do artigo ainda é motivo de disputa e controvérsia. O escritor Alexandre Rabelo, por exemplo, autor do "romance-invocação" Miss Macunaíma atribui sua escrita à Oswald, no que seria mais um ataque homofóbico à Mário, como ele de fato já havia feito anteriormente na Revista com o artigo "Os Três Sargentos", assinado por um tal Cabo Machado (personagem de conto homoerótico de Mário) e publicado na edição de 14/04/1929.

[36] Galveston é uma cidade no litoral do Texas, nos Estados Unidos, aonde entre 1926 e 1931 ocorreu o International Pageant of Pulchritude ou Desfile Internacional de Beleza que coroava a cada ano a "Miss Universo". A brasileira Olga Bergamini de Sá concorreu na edição de 1929. Este certame não possui qualquer relação com o atual concurso de Miss Universo, criado em 1952 em Long Beach, na Califórnia.

[37] O fundo branco e liso da imagem é totalmente atípico na pintura de nus femininos de Flávio nesse período.

– também possui significação própria. Flávio sabe que a sua Miss Brasil negra é a antítese do padrão de beleza das vencedoras desse concurso. Nesse sentido, a sua Miss Brasil é antropofágica e utópica – um projeto que só poderia se realizar no futuro.

1.2: Experiência n. 2

À primeira vista, a impressão que se tem da "performance"[38] pioneira de Flávio de Carvalho é a de se tratar de um ato especialmente datado[39]. O relato completo da ação realizada por ele no dia sete de junho de 1931 no centro da cidade de São Paulo, em meio a uma procissão de Corpus Christi está contido no livro Experiência nº 2, escrito e ilustrado pelo artista e lançado poucos meses após o incidente. O livro permanece sendo um compêndio da prática e do pensamento de Flávio e dos teóricos que o influenciaram, onde se inscrevem diferentes discursos de um processo artístico polivante e por vezes fragmentado.

O resumo do experimento: ao observar a procissão, Flávio resolvera "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" (CARVALHO, 1931, p. 8). O reagente escolhido que provocaria "a revolta para ver alguma coisa do inconsciente" (Ibidem.) foi um boné que ele teve a ideia de buscar rapidamente em casa. Ao retornar, decidiu passar em revista a procissão, andando na direção contrária com o bendito boné na cabeça. O que teria atraído a ira dos fiéis até um ponto insustentável quando estes ameaçaram linchá-lo, pondo o artista numa fuga desesperada até a Leiteria Campo Bello[40], onde se abrigou nos fundos do estabelecimento até sair escoltado de lá pela polícia.

---

[38] Utilizo a palavra performance entre aspas uma única vez para salientar que estamos falando de uma ação muito anterior à emergência da performance como um gênero artístico independente, no início da década de 1970.

[39] A palavra "datado" aqui pode ser entendida em seu sentido mais pejorativo – daquilo que não envelheceu bem. Entendo que a influência do catolicismo tenha sido um fator de preocupação para a classe dirigente do país desde o ocaso do império e o golpe militar de 1889 que promoveu a laicidade no estado brasileiro pela primeira vez. A república velha viu diminuir o prestígio da Igreja Católica, inimiga declarada de Flávio de Carvalho desde o episódio da Experiência nº 2. Entendo também porque Flávio toma o catolicismo como uma antagonista da revolução na política e na arte; entretanto, considero que Flávio provocou deliberadamente os fiéis até extrair deles uma reação imprevisível. Seu relato é demasiado elitista em alguns momentos e exprime uma atitude de mais desprezo do que estima pelas massas que quis tanto "analisar". Meu ponto não é moralizar o ato performático de Flávio por ele ser impróprio nos dias de hoje, mas sim atualiza-lo e expor a sua cota de leviandade.

[40] A descrição de Flávio é parca de referências de tempo e localização, que retiro aqui de um recorte do jornal do Estado de S. Paulo, que noticiou o incidente dois dias depois, em nove de junho de 1931 e o artista imprimiu em *collage* na folha de rosto do livro. De acordo com o Estadão, Flávio se achava na esquina da Praça do Patriarca com a Rua Direita, de onde pôs-se em fuga até a Leiteria localizada na Rua São Bento. Um trajeto de no máximo 450 metros e que dificilmente tenha durado mais de cinco ou dez minutos. Esse relato revela a relação masoquista entre o artista e a memória urbana da cidade de São Paulo, que lhe parece causar repulsa: Parecia que o vestuário do povo fazia u m todo harmonioso com a arquitetura em redor; o protesto da alma pelas vestes coloridas, pela sujeira pintada se conciliava perfeitamente com o exibicionismo infantil, carola e pacato da arquitetura. As

É sintomático de uma pesquisa realizada a partir do corpo e centrada nele que nos dois trabalhos do artista filiados à performance – a Experiência nº 2 e o *New Look* – os itens de vestuário (um boné e uma saia respectivamente) assumam um papel tão decisivo e polêmico, sendo apreendidos como Tabu por aquelas sociedades. Flávio não deixa nada passar incólume ao seu crivo, aferindo por meio dos trajes a estratificação social da procissão

> Estava penetrando uma zona distintamente hostil, pois pela frente fartamente munidos de estandartes e [...] apareceu uma horda de moços bem vestidos, muitos dos quais usavam óculos. Eram evidentemente pessoas de colégios, universidades, profissionais diversos. Pertenciam à chamada classe burguesa e estavam creio, tentando cantar alguma cousa" (Ibid., p. 14).

Quando exerce a função de performer, Flávio é igualmente crítico, e ao crivo da memória estética, ele se enojado: "a travessia da procissão, fui rápido em zig-zag, me lembro de ter empurrado com a mão uma mulher gorda que tinha botões nas costas e que não saía do caminho; a pressão dos botões me impressionou pois nunca pude suportar essa moda" (CARVALHO, 1931, p. 24)

Flávio não determina em nenhum momento a duração do tempo decorrido entre a volta à procissão e o estopim das ameaças de agressão física contra ele, mas há motivos para crer que sua travessia pela procissão tenha durado alguns bons minutos. No ínterim, uma postura desafiadora e desprezível de tão altiva que parecia ser somada à lascívia explícita diante das fiéis católicas[41], atiçaram os ânimos da parcela masculina de fiéis. Os clamores ainda discretos de "tira o chapéu" rapidamente evolveram para uma rápida altercação física em que Flávio teve o boné arrancado da cabeça e depois devolvido em mãos, sendo desafiado a vesti-lo novamente (Ibid., p. 17). É neste momento em que o relato adentra o plano de encenação. Nesse sentido, chamo atenção à significação que Jacó Guinsburg atribui à encenação – a de uma expressão

cornijas, os óvulos, as flechas dos prédios semelhavam ser também de papel de seda e veludo" (CARVALHO, 1931, p. 8).

[41] "Empreendi imediatamente uma serie de 'flirts', escolhendo entre outras 2 louras bonitas, 2 morenas bonitas e 2 feias de cada tipo. Procurei manter com as escolhidas um 'flirt' razoável, tanto quanto me era possível dentro de um ambiente que se tornava a cada instante mais hostil. Fui lentamente correspondido, principalmente pelas feias. Trocamos longas e voluptuosas mensagens, promessas fictícias, arrependimentos, enfim toda a costumada gama amorosa humana. A minha atitude era realmente provocadora. A assistência, até então passiva, começou a inquietar-se. Os comentários já corriam abertamente. Vi o perigo da minha situação o e a grande dificuldade de qualquer fuga entre a massa compacta; porém, o alcance da experiência era maior do que parecia à primeira vista. As filhas de Maria excediam a toda expectativa. Valia a pena arriscar mais cinco minutos. Eu queria realmente ver se todas se manifestam de uma maneira conquistada e submissa. Iniciei imediatamente um vigoroso 'vamping' com toda a massa branca, a princípio dando predileção a uma outra, e aos poucos abolindo a predileção e me dedicando altruisticamente a todas. O meu sucesso não foi completo, mas de todas aquelas que cederam a minha arrogância, vamos dizer uns 70 % do total presente, uma meia dúzia parecia não se preocupar com a prisão religiosa, me encarando resolutamente submissas. Outras eram submissas timidamente. Via-se que guardavam uma certa recordação grata do outro delator, o Cristo". (Ibid., p. 13-14)

cênica definida pela tríade essencial texto-ator-público (GUINSBURG, 2001, p. 13). A situação periclitante sugere uma mise-en-scène pronta, que o obriga se comunicar discursivamente com a plateia. É o ápice do ato performático: "Abri os meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: 'eu sou um contra mil'...a agitação imediatamente cresceu e todos pareciam indecisos entre si" (Ibid., p. 19). A partir daí a ação assume uma tônica vacilante entre o picaresco e o pastiche; as últimas palavras do artista diante da multidão poderiam ter saído das páginas de Alfred Jarry[42]: "Continuei falando o mais alto que podia, e com a voz mais grossa que tinha: 'coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo-me forçado a continuar o meu caminho sem chapéu' um rumor de desagrado percorreu a multidão, 'mata...pega...' gritou alguém" (Ibid., p. 22). A fuga então foi quase imediata.

Numa das primeiras páginas Flávio insere uma advertência aos leitores em letras garrafais:

> TODAS AS IDEIAS EXPOSTAS, TODAS AS CONCLUSÕES, SÃO TENTATIVAS PARA ATINGIR UMA SUPOSTA VERDADE ALGUMAS DAS EXPOSIÇÕES SE APRESENTAM DE UMA MANEIRA APARENTEMENTE EXAGERADA — É UMA AMPLIAÇÃO DA VIDA NORMAL, UMA ESPÉCIE DE VISÃO MICROSCÓPICA DA VIDA ANÍMICA, FENÔMENO ILUSÓRIO E IMPERCEPTÍVEL A OLHO NU (Ibid., p. 6).

A advertência é o primeiro alerta de uma narrativa que abertamente se supõe verdadeira; quer dizer, uma verdade com suspeitas. E essa relação dicotômica entre verdade e ilusão é ressaltada uma vez mais pela "ampliação da vida normal". O ato de apontar o microscópio para a vida espiritual também é subjetivo e demasiado incompatível com o cientificismo que ele aspira. E fala mais sobre sua atividade encenadora e colecionadora, do que propriamente sobre o método científico.

A multiplicidade de discursos[43] torna o relato da Experiência nº 2 um monstrengo de empáfia; de certo desajeitado devido ao caráter pioneiro da obra, mas que algumas vezes sugere interfaces curiosas entre arte e psicologia que valorizam duplamente a análise do objeto (a

[42] Alfred Jarry (1973-1907) poeta e dramaturgo francês, escreveu "Ubu Rei" cuja encenação em 1896 é considerada um marco inaugural da arte performática que influenciou profundamente as vanguardas artísticas europeias.

[43] É possível que Flávio tenha incorporado ao corpo do texto trechos de "Brasil-Freud", artigo que Flávio teria escrito para a Revista de Antropofagia ou o 1º Congresso Mundial de Antropofagia, que não chegou a ser realizado (TOLEDO, 1994, p. 101). No subitem Totemismo Político Atual da Experiência nº 2 Flávio (1931, p. 57) analisa freudianamente o momento social das ditaduras ocidentais àquela época, como a Espanha, a Itália e o Brasil – "o estado atual do Brasil após a revolução é de início de totemismo. O povo parece não querer tolerar a continuação da velha ditadura, pois realmente uma revolta perde a sua significação quando ela não dispersa o despotismo"; um ano depois eclodiria a Revolução Constitucionalista em São Paulo.

experiência em si) pelo seu estatuto em segundo plano – o de performance. Muito antes do episódio do dia 07/06/1931, o sentimento de estranheza que acomete os seres humanos em determinadas situações na vida, sentimento que o próprio Flávio faz alusão na descrição da fuga, já fora alvo de inquérito de Freud. Falo d'O Inquietante. Neste texto de 1919, o psicanalista austríaco lança mão de uma investigação estética no campo das artes e especificamente a literatura fantástica de E. T. A. Hoffmann, para identificar tudo aquilo que desperta nas pessoas o sentimento inquietante, aferindo o denominador comum a todos os casos elencados[44]. Conceito difícil de precisar semanticamente, o inquietante segundo Freud "relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante" (FREUD, 2010, p. 248). O próprio autor também admite sua pouca familiaridade com esse sentimento, que afinal prescinde de certos subsídios assustadores para acontecer na vida cotidiana[45]. Portanto, o inquietante pertence ao domínio do terror e do sobrenatural e o repertório desses gêneros literários é povoado de cenários que engatilham essa sensação caracterizada como "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar"[46] (Ibid., p. 249). O perigo de vida que Flávio sofreu, ou melhor, o medo da morte que ele experimentou pode ser considerado um exemplo de sensação inquietante pela fatalidade da sua ocorrência e por ser uma emoção primitiva e comum à toda a humanidade. No seu caso, pode ter sido gerado por um complexo infantil reprimido. Uma passagem do livro conta o ocorrido:

> O momento da morte produz exaltação do inconsciente e o desaparecimento gradual do consciente [...] Quando eu tinha quatorze anos e estive para afogar-me num banho de mar, certa vez, lembro-me de ter experimentado o pânico; via ao longe a terra com todos os seus atrativos; aos poucos a visão da terra se apagava, os detalhes se confundiam em massas uniformes; só a agua me era real, e mesmo esta retirava-me o seu apoio, perdia contato com o mundo objetivo; em desespero recitei três Ave Maria, (nessa ocasião era

[44] Freud (2010, p. 256) explica que o sentimento do inquietante pode ser despertado tanto por objetos, seres inanimados, quanto por pessoas ou por autômatos; sendo o último recurso empregado com sucesso repetidas vezes por Hoffmann.

[45] Freud (2010, p. 271) menciona a sensação inquietante que a epilepsia e a loucura poderiam provocar nos leigos pela manifestação dessas forças desconhecidas em outrem, "mas que sentem obscuramente mover-se em cantos remotos de sua própria personalidade". O médico austríaco chega a admitir que até mesmo a psicanálise poderia suscitar o inquietante nas pessoas por lidar com forças invisíveis.

[46] Freud separa definitivamente o Inquietante das vivências – que ele considera ser produzido à partir de complexos infantis reprimidos ou então do reavivamento de crenças primitivas consideradas superadas – do Inquietante da literatura, em passagem digna de nota: O inquietante da ficção — da fantasia, da literatura — merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar. O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade. O resultado, que soa paradoxal, é que *na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida*" (FREUD, 2010, p. 276).

> crente), e me lembro que em dado momento encalhei na reza; não conseguia de jeito nenhum me lembrar das palavras, e o meu desespero crescia, pois tinha colocado na reza toda a minha emoção, toda a minha esperança, e as palavras vinham e paravam... Apesar de estar ainda na superfície, visualizava todas as imagens de um afogamento; a minha vida interna parecia estar terrivelmente agitada e a vida consciente quase desaparecida. (CARVALHO, 1931, p. 99)

Novamente se destaca a característica encenadora da performance do artista, onde imaginação e realidade se misturam e servem de subsídios para a enciclopédia mental do artista. E não se pode deixar de conjecturar se a encenação como atributo não era de fato uma característica importante da personalidade de Flávio de Carvalho[47], como já observamos a respeito do humor. A procura obstinada por atingir a tal suposta verdade, como vemos, se apropriava de teorias e métodos na tentativa de gerar uma experiência cultural", cuja "possível teoria" será oferecida pelo artista; que se apresenta na folha de rosto de seu primeiro livro como "engenheiro civil, membro do Instituto de Engenharia, etc"[48] –, curioso que seja neste "etc" que reúnam-se todas as outras atividades que impulsionaram sobremaneira o experimento. Uma justificativa e a dupla consequência desse movimento é; primeiro, talvez uma tentativa de legitimar pelo empirismo um feito deveras estranho. E podemos questionar ainda se "normaliza-lo" talvez não fosse uma tática para expor o exagero e a irracionalidade da fé. A segunda consequência, passível de constatar somente após um distanciamento de anos, é a valorização da Experiência nº 2 no âmbito de seu próprio gênero – o da performance. Ao apontarmos para o desenvolvimento dessa arte identificamos na Experiência nº 2 mais um estágio do que Jorge Glunsberg definiu como uma "evolução de rupturas e não de continuidades" (GLUNSBERG, 2006, p. 66). Se atualmente temos uma compreensão da atuação de Flávio de Carvalho como um precursor da performance no Brasil, como Renato Cohen (2007, p. 44) apontou em seu estudo pioneiro dessa arte, é porque na primeira metade do século XX, diversos artistas visuais oriundos das vanguardas europeias, já haviam adotado práticas artísticas que apresentam alguns pontos de contato com a arte da performance como conhecemos atualmente – evoluída de experiências anteriores e quase simultâneas como a *Body Art* e a *Live Art*. A performance surge de um desejo de romper com gêneros de arte respeitáveis e estabelecidos onde o artista plástico comumente se torna um performer atuante, ou um artista

[47] Considero interessante incluir aqui uma informação que oferece uma noção da tamanha excentricidade de Flávio. Em Lisboa, em julho de 1922, aonde o navio que o levava de volta ao Brasil vindo da Inglaterra faria uma escala, Flávio se jogou ao mar em trajes normais e usando monóculo e foi nadando até o cais, onde foi prontamente detido pelas autoridades da alfândega atrasando em horas a partida do navio (TOLEDO, 1994, p. 30).

[48] É interessante notar que apenas na última página do livro Flávio salienta sua atividade como decorador e escultor, logo abaixo de um desenho de um torso feminino que lembra a Vênus de Milo e a de Botticelli, ladeada pela frase "a volúpia da forma produz no homem a ânsia de demolir e construir modernamente" (CARVALHO, 1930, p. 166).

cênico. Notemos que a proto-história da performance e do Modernismo em si tem sua gênese no palco de um teatro – a montagem de Ubu Rei em 1896 em Paris (GLUSBERG, 2005, p. 13). É importante salientar ainda que as figuras de destaque na pré-história das performances em termos de conceituação e prática não eram profissionais do teatro, mas sim artistas plásticos (COHEN, 2007, p. 28).

Se o desenvolvimento da arte performática na Europa e nos Estados Unidos ocorre na primeira metade do século XX às custas da quebra do formalismo e do rompimento de convenções cênicas especialmente[49]; no Brasil, Flávio de Carvalho levou quase às últimas consequências a estética escandalosa absorvida de surrealistas como o poeta Benjamin Péret, de quem foi amigo. Na performance de Flávio, identificamos o mesmo o prazer de antipatizar o público abertamente[50]. E provocação gratuita, típica dos futuristas, é direcionada à Igreja Católica[51] no livro, aonde ele não economizou o ativismo anticlerical. Desde o início os ataques são notórios; o autor dedica a obra ao Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e o Papa Pio XI; chama o catolicismo de seita; afirma que Greta Garbo tem mais fãs do que Jesus Cristo e conclui sua explanação mantendo que para satisfazer o instinto gregário do homem moderno "é preciso alguma cousa mais que um mero boneco com um céu feito sob medida" (CARVALHO, 1931, p. 163); não sem antes proferir sentenças menos sacrílegas, evidente[52].

[49] É necessário lembrar o pioneirismo de Flávio também na arte teatral, que se deu com a montagem do espetáculo de sua autoria O Bailado do Deus Morto, no Teatro da Experiência, construído pelo artista no Clube dos Artistas Modernos. Essa iniciativa verdadeiramente pioneira de uma encenação experimental e moderna no país foi covardemente proibida pela polícia de costumes sob a falsa alegação de obscenidade depois de apenas duas apresentações em novembro de 1933. (TOLEDO, 182, 195)

[50] Roselee Goldberg que em seu estudo pioneiro da história da arte da performance debruçou-se sobre as suas origens desde o Futurismo, conta que era comum que os saraus futuristas terminassem em pancadaria e frequentemente em prisões. Irreverência, deboche e comicidade eram fatores indispensáveis nessas apresentações que cultuavam o improviso e o teatro de variedades. Figurinos e maquiagem extravagantes também eram itens de praxe dentro duma estética elaborada propositalmente para chocar e angariar notoriedade. Desprezar e ser desprezado pelo público também eram ideais perseguidos pelos futuristas, como Goldberg informa (2007, p. 20-21): "Marinetti chegou a escrever um manifesto sobre 'O prazer de ser vaiado', como parte de Guerra: A única higiene (1911-15). [...] O aplauso indicava apenas 'uma coisa medíocre, enfadonha, vomitada ou excessivamente bem digerida'".

[51] Em entrevista concedida ao acadêmico Silveira Peixoto em 1942 para a revista Vamos Ler!, recusada e publicada somente em 1977, Flávio reclama de sofrer retaliações por causa de Experiência nº 2: "Minha carreira de intelectual e profissional foi, desde o início, prejudicada por uma campanha surda da sociedade, influenciada pelo clero que, sem motivos reais, se julgava ofendido pelo meu livro Experiência nº 2. Considero-me, desde o início da minha existência mental, como ludibriado e roubado nos meus direitos de trabalhador" (apud MOREIRA LEITE, 2019, p. 89-90). Como se vê, a antipatia geral que Flávio provocou teve consequências que causaram óbvio ressentimento.

[52] "A intensidade da vida anímica atual colocou o velho deus agonizante num estúpido sanatório onde padres e mulheres administram as suas últimas necessidades sexuais. Ele não se levantará mais acima desse sanatório; desfeito no seu poder, ele perdeu a confiança dos povos, perdeu o seu crédito de chefe, não é mais capaz de manter as massas encantadas em seu redor. Ele é como o ditador desmascarado, como o general vencido. Desfaz-se por não conseguir mostrar poder, exibir força, elevar o Eu coletivo, exaltar a fantasia dos povos. Aos poucos ele se torna pequeno e insignificante, diminui e quase desaparece, e abandonado ao acaso se confundirá com as muitas bugigangas da natureza usadas pelo homem como fetiches" (Ibidem.).

Essas declarações devem ser lidas com distanciamento e cautela, à luz do seu tempo também. São um tipo raro de manifestação política na obra de Flávio, marcada pelo radicalismo, evidente. E mesclada à ideia de uma arte revolucionária; o que oportunamente me traz à memória o aforisma do crítico de arte Harold Rosenberg: "a revolução na arte reside não no empenho em destruir, mas sim na revolução do que já se acha destruído. A arte só mata os mortos" (ROSENBERG, 1974, p. 50).

1.3. O Futurismo e a roupa de vanguarda

Desde o início do século XX os movimentos artísticos de vanguarda[53] passaram a dar maior ênfase ao vestuário, buscando reinventar os trajes de homens e mulheres, para isso baseando-se em modelos radicalmente diferentes da roupa vigente naquela época. Dos vestidos artísticos de Henry van de Velde (1863-1957), criador do termo "roupas de artista" (*Künstlerkleid*) (COSTA, 2009, p. 32) e associado ao movimento Arts & Crafts, passando pela Secessão Vienense, até o arrebatamento do Futurismo italiano, Cacilda Teixeira da Costa sinaliza que

> Em quase todos os movimentos de vanguarda foi sensível uma forte interação dos artistas com a vestimenta, explorada em suas possibilidades plásticas, performáticas ou de provocação, conforme as características de cada grupo. A maioria dos artistas, entretanto, procurou isolar seu trabalho das tendências da moda e da alta costura, no sentido de criar obras em que o vestuário tivesse seu espaço específico de objeto artístico – fora da moda. Mas, outros, como Sonia Delaunay e os surrealistas, interagiram com ela (COSTA, 2009, p. 37).

No Brasil, a interação entre roupa e arte de vanguarda foi elaborada já no Manifesto Antropófago, ainda que timidamente e sem qualquer pretensão de modificação das vestes. Naqueles anos de gestação e "primeiras dentições" da antropofagia, que marcaram o final da década de 1920, eram as aparências de certos artistas modernistas em São Paulo, como as de Tarsila do Amaral (1886-1973)[54] e Eugênia Álvaro Moreyra[55] (1898-1948), e dos próprios Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho que mais chamavam atenção. Indicador de um

---

[53] "Entende-se, com esse termo, um movimento que investe um interesse ideológico na arte, preparando e anunciando deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica" (ARGAN, 2006, p. 325).

[54] Segundo o sociólogo da arte Sérgio Miceli "o casal formado pelo poeta Oswald de Andrade e pela pintora Tarsila do Amaral é a encarnação mais perfeita e acabada do estilo de vida dos integrantes dos círculos modernistas, obcecados ao mesmo tempo pela ambição de brilho social e pela pretensão de supremacia intelectual" (MICELI, 1979, p. 13).

[55] "Isto me traz a memória a atriz brasileira Eugênia Álvaro Moreyra, minha conhecida, elemento de esquerda, que em 1928, com o intuito de desacatar os costumes da burguesia, fumava charuto na rua e se pintava escandalosamente com relação à época" (CARVALHO, 2010, p. 192).

processo de individuação da vestimenta que visava não somente exprimir a personalidade mas sobretudo se fazer distinguir como um artista moderno por meio do traje.

O que diferencia sobremaneira o *New Look* antropofágico de Flávio de Carvalho de outras "roupas de artistas" das vanguardas históricas são as referências femininas para um traje destinado aos homens. Até então os movimentos de vanguarda buscaram remodelar os trajes de homens e mulheres separadamente, e mesmo Giacomo Balla (1871-1958) e seu futurismo vistoso nos policromáticos trajes "antineutrais" jamais arriscou desenhar saias para homens. O Futurismo italiano é mesmo um movimento artístico indispensável quando indagamos os antecedentes do *New Look*, não apenas pela influência direta que exerceu sobre todos os outros movimentos de arte por ser "o primeiro movimento que se pode chamar de vanguarda", como definiu Giulio Carlo Argan (2006, p. 310); mas pela correspondência entre seus manifestos sobre trajes e as ações que cercaram o *New Look* de Flávio de Carvalho. Sobre as vanguardas e especificamente o Futurismo, Argan faz uma exímia caracterização

> As vanguardas são um fenômeno típico dos países culturalmente menos desenvolvidos e apresentam-se como rebelião contra a cultura oficial geralmente moderada, aproximando-se dos movimentos políticos progressistas. Seus esforços, embora intencionalmente revolucionários, em geral reduzem-se a um extremismo polêmico. Nos manifestos futuristas, pede-se a destruição das cidades históricas (por exemplo, Veneza) e dos museus; exalta-se a cidade nova, concebida como uma imensa máquina em movimento. À revolução que se deseja é, na verdade, a revolução industrial ou tecnológica, isto é, ainda uma revolução burguesa; na nova civilização das máquinas, os intelectuais-artistas deverão representar o impulso espiritual do "gênio". Sob o gosto pelo escândalo e o desprezo pela burguesia oculta-se um oportunismo inconsciente e involuntário, e essa contradição explica todas as demais. Os futuristas se dizem antirromânticos e pregam uma arte que expresse "estados de alma", fortemente emotiva; exalta-se ciência e a técnica, mas querem-nas intimamente poéticas ou "líricas"; proclamam-se socialistas, mas não se interessam pelas lutas operárias. pelo contrário, veem nos intelectuais de vanguarda a aristocracia do futuro. São internacionalistas, mas anunciam que o "gênio italiano" salvará a cultura mundial. No momento da opção política, prevalece o nacionalismo: querem a guerra "higiene do mundo" e participam dela como voluntários (ARGAN, 2006, 313).

Figura 4 – Manifesto Futurista do Traje Antineutral

Figura 4: BALLA, Giacomo**. Il Vestito Antineutrale – Manifesto futurista**. 1914. 1 original de arte, cartaz. Disponível em: <https://trama-e-ordito.blogspot.com/2010/09/il-vestito-antineutrale.html>. Acesso em 07 mar. 2024.

Figura 5 – Fotocópia do croqui do *New Look*

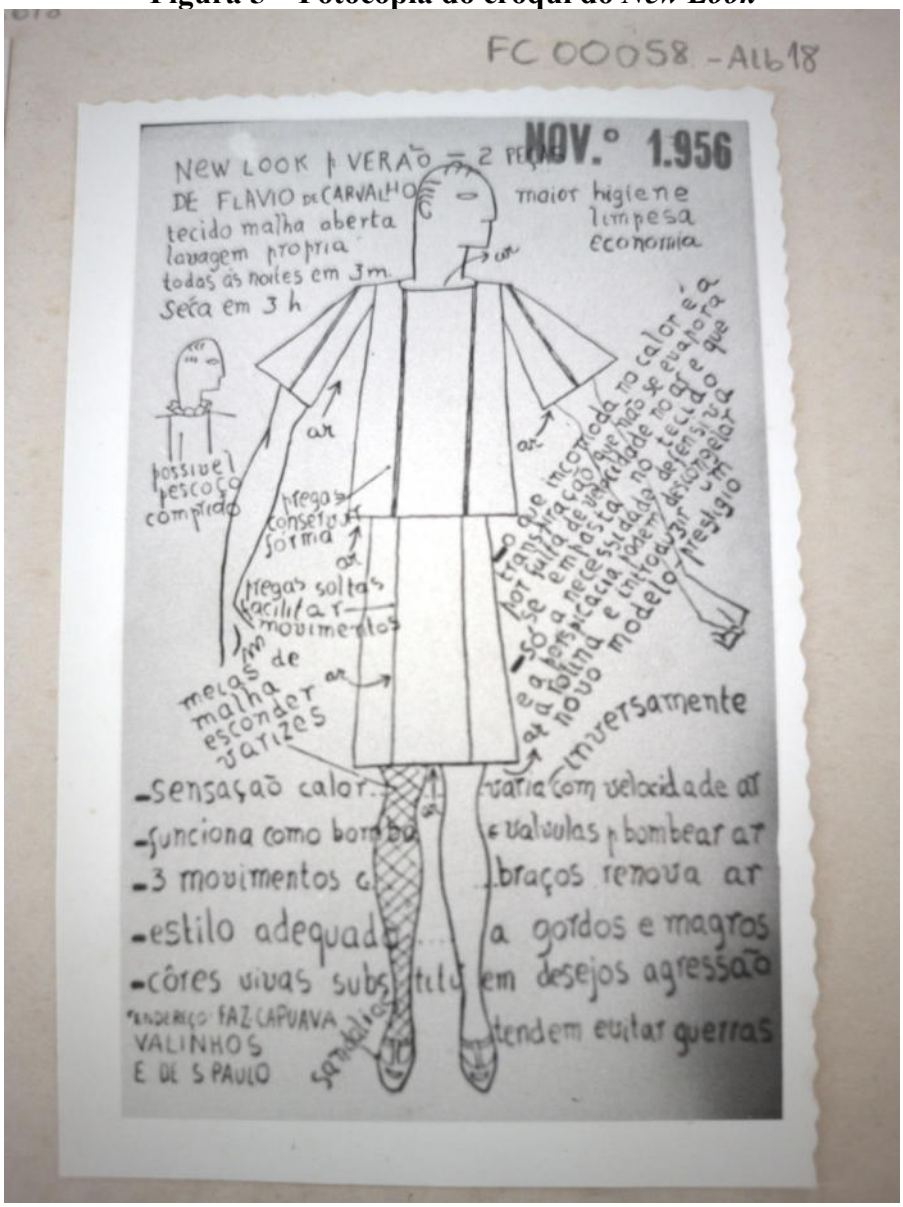


Figura 5: CARVALHO, Flávio de. ***New Look* de Verão – 2 peças de Flavio de Carvalho**. Nov. 1956. 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP

O *New Look* e o Traje Antineutral (figura 4) conservam semelhanças e diferenças. Giacomo Balla era um artista que trabalhava a própria mitologia o tempo todo, era o modelo de suas próprias criações, era um meio e um fim em sua arte – a estetização do próprio ser, como denota a sua descrição feita por Francesco Cangiullo: "a gravata de celuloide tremulante como gelatina. Terno xadrez, sapatos pretos e polaina de gesso: um clown. Um ser de circo equestre. Excêntrico e absolutamente absurdo fora do café concerto"[56] (apud COSTA, 2009, p. 40-41).

[56] O historiador da arte Radu Stern sublinha que esse tipo de traje não era bem visto pela sociedade num geral – "diz-se que Balla, que em 1925 quis visitar a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Modernas em Paris, teve que tentar trinta e um hotéis até encontrar um quarto. Cada concierge que o via em seu traje futurista, com a

Balla, que estava menos interessado na legitimação política do que na vocação do Futurismo para a experimentação e solução de novos problemas, teve seu Manifesto do Traje Antineutral alterado à contragosto por influência do rico poeta e fundador do Futurismo F. T. Marinetti (1876-1944), pouco após o início da 1ª Guerra Mundial. Esta segunda versão (a primeira fora editada em francês, em 20 de maio de 1914), foi publicada em Milão em 11 de setembro de 1914 como forma de incentivar a participação dos homens na guerra. O futurismo produziria um prolífico acervo visual e material de indumentária e o trabalho de Balla seria a produção mais eficiente em traduzir conceitos e paradigmas estéticos do movimento como a ideia de velocidade, a sensação de progressão rítmica da forma e a dissociação cromática, em trajes masculinos completos; onde se destacam padronagens de abstrações geométricas multicoloridas e modelagens que exploravam os limites do formato do terno masculino padrão. Entre 1919 e 1920 Ernesto Michehelles (pseudônimo Thayaht) criou a Tuta – um macacão baseado em princípios de simplicidade, racionalidade e praticidade[57] que era em todos os aspectos o oposto do Traje Antineutral de Balla (COSTA, 2009, p. 42).

Flávio de Carvalho se aproveita dos ensinamentos futuristas na vestimenta utilizando seus instrumentais básicos – instruções de uso detalhadas, desenho técnico das peças de roupa e a possibilidade de reproduzir esses manuais de utilização – para estabelecer o *New Look* textual (figura 5). O Traje de verão de Flávio não possui um manifesto atrelado a si; o artista foi além disso ao preceder o lançamento da roupa-artefato de uma longa coletânea de ensaios que aí sim pretendem justificar a criação do *New Look* por uma perspectiva assentada na história. Aonde Marinetti e companhia insistem em reverberar o eco patriarcal da sua interpretação do sentido "arbitrário, caprichoso e fantástico" (apud PAULICELLI, 2004, p. 112) da moda (desde que italiana e feminina); Flávio enxerga um sistema que fornece ao mesmo tempo alegoria e simulacro da produção cultural humana. Assim com o antropófago rechaça os ângulos mais negativos da doutrina futurista, fruto do masculinismo exarcebado dos futuristas[58].

---

ponta do boné pintada com 'linhas de força' coloridas, lhe respondia com alguma desconfiança: 'Eu lamento, Monsieur, está completo!'" (STERN, 1992, p. 37)

[57] Apesar disso, a tuta não era unissex, assim como qualquer outra roupa proposta pelos futuristas. Thayaht criou uma versão para mulheres da tuta aonde a calça foi prontamente substituída por uma saia. (STERN, 1992, p. 42)

[58] O Manifesto do Traje Antineutral despreza a afeminação no vestuário dos homens. O que pode ajudar a entender o apego dos futuristas ao dimorfismo sexual na indumentária (calças para homens e saias para mulheres). Balla define as roupas futuristas como "agressivas" e o seu ideal seria multiplicar a coragem dos fortes e perturbar a sensibilidade dos covardes. Uma diferença gritante em comparação ao *New Look* de Flávio de Carvalho, que deseja agradar homens de diferentes densidades corporais e evitar guerras e agressões – uma energia considera essencialmente *feminina* e que o autor dá preferência no *New Look*.

Marinetti esteve em São Paulo, em setembro de 1936, ocasião em que foi entrevistado por Flávio de Carvalho no Hotel Esplanada. Mesmo que se mantivesse distante do fanatismo e do radicalismo que caracterizava o fascismo italiano do qual Marinetti tornara-se um bobo da corte[59], Flávio não pôde disfarçar a admiração latente que nutria pelo poeta italiano, a quem chamou de "antes de tudo, um grande artista" (apud TOLEDO, 1994, p. 301). Flávio identifica o culto à virilidade como um alicerce do Futurismo e analisa o movimento psicologicamente, expondo o seu falocentrismo gritante, que ele conecta ao fascismo – "a guerra aparece verdadeiramente como um ato sexual com o comportamento sadista: penetrar, destruir, é a antítese masoquista, ser destruído. Esses esclarecimentos não são necessariamente pejorativos nem ao Fascismo nem a Marinetti, pois o ato sexual é a base mesmo da vida" (apud TOLEDO, 1994, p. 303). Ao não emitir juízo de valor em sua conclusão, se eximindo de qualquer confronto e identificação, ele acaba dando um destaque inusitado ao caráter patriarcal dos produtos culturais que foram o Futurismo e Facismo; uma relação que tanto intrigou pela sua estranha concordância, como Argan pontuou tão bem

> Não surpreende que alguns jovens, depois de esperar em vão que a guerra trouxesse uma renovação da cultura italiana em sentido europeu, tenham acreditado de boa-fé que poderiam ressuscitar o Futurismo, colocando-se na esteira da "revolução" fascista. Como a vocação do fascismo era reacionária, a avaliação política estava equivocada. Mas a escolha cultural era correta (ARGAN, 2006, p. 335).

1.4. Reformistas na Inglaterra

As historiadoras da indumentária Amy de la Haye e Valerie Mendes concordam que nas primeiras décadas do século passado, a reação mais inflamada contra a corrente principal da moda – tanto para os homens quanto para as mulheres – sejam elas ligadas a questões políticas, sanitárias ou estéticas, continuavam sendo prerrogativa da classe artística e da intelectualidade, como foram os casos do MDRP e do Grupo de Bloomsbury na Grã-Bretanha. (HAYE; MENDES, 2003, p. 63). Uma das mais organizadas e duradouras tentativas de reformar o vestuário masculino na primeira metade do século XX, o Partida da Reforma do Vestuário Masculino (*Men's Dress Reform Party*) formado em 1929, teve entre seus signatários escritores, acadêmicos, teólogos e médicos interessados na reforma do traje masculino principalmente por

[59] O fundador do Futurismo se tornara um fascista de primeira linha após o fim da 1ª Guerra Mundial, chegando mesmo a integrar o serviço militar durante a invasão da Etiópia em 1935 e na 2ª Grande Guerra em 1942. Um ano após sua visita ao Brasil, em novembro de 1937, Marinetti celebrou a moda em sua Poesia simultânea da moda italiana (Poesia simultanea dela moda italiana), declamada na abertura da Exposição de tecidos nacionais (Mostra del tessile nazionale), organizada pelo regime fascista no Circo Massimo, em Roma. (PAULICELLI, 2004, p. 112)

questões de sanitarismo[60], sendo que muitos desses indivíduos também foram membros atuantes de organizações eugênicas no Reino Unido. Assim como qualquer história da eugenia é complexa devido à normalidade com que a sociedade encarava e incentivava a doutrina escusa em seu auge (diferente dos nossos dias), a história única do MDRP passou por um longo processo de apagamento após o desmanche do partido no final dos anos 1930. O primeiro relatório acadêmico do movimento só foi feito em 1987 por Melissa Leventon e Barbara Burman (BURMAN, 1995, p. 275) e até hoje são poucas as fontes sobre esse obscuro partido.

Surgido em meio ao boom do movimento de higiene social que foi particularmente prolífico na Grã-Bretanha após os traumas da 1ª Guerra Mundial, o MDRP conservava em sua doutrina os mesmos princípios desse movimento, resumido numa "fusão de teorias evolucionistas, eugenistas e sociológicas que buscavam estabelecer uma conexão entre pobreza, problemas de saúde e reprodução inadequada" (CARTER, 2013). O partido em si era uma subdivisão originada da Liga da Luz Solar (*Sunlight League*) e da Sociedade da Nova Sanidade (*New Health Society*); cujos fundadores eram os médicos Sir Arbuthnot Lane (1856-1943) (cofundador da Sociedade da Nova Sanidade), Caleb Williams Saleeby (1878-1940) (grande entusiasta da eugenia e do nudismo) e o famoso radiologista Alfred C. Jordan (?-?). Este último já havia atraído a atenção da imprensa por ir pedalando à sua clínica, em Bloomsbury, vestindo shorts de alfaiataria, num tempo em que tal peça de roupa era extremamente incompatível com ocasiões de trabalho (BURMAN, 1995, p. 275).

A fundação do MDRP foi anunciada num manifesto publicado no jornal da Liga da Luz Solar e no *The Times* em junho de 1929, onde o partido se definia como aberto a homens de todas as classes sociais e sublinhava não se tratar de um modismo passageiro. As demandas eram difusas e não estavam totalmente alinhadas: "a maioria dos membros deseja shorts; alguns o kilt; quase todos odeiam calças. Alguns defendem materiais menos pesados e menos

[60] É importante acentuar que Flávio de Carvalho também era obcecado com questões higiênicas, visíveis no projeto do *New Look*. Herança talvez dos tempos de estudante na Inglaterra, em Os Ossos do Mundo, Flávio não poupou considerações um tanto quanto esquisitas sobre o índice de desenvolvimento humano dos países que visitou baseado em avaliações dos papéis higiênicos colhidos em cada localidade – "observei nas minhas peregrinações que os hábitos e os apetrechos higiênicos dos povos variam consideravelmente; não são função exclusiva de uma condição econômica, pois que frequentemente são vistos agrupamentos abastados não usarem um apetrecho ou hábito reconhecidamente civilizado. [...] Procurei associar essas observações com o sentimento de superioridade que sempre possui um homem limpo, e marcadamente o homem 'bem' vestido. Me pareceu que a higiene do corpo dava ao indivíduo um novo direito sobre as coisas, um 'direito de superioridade'. [...], portanto o papel higiênico é um índice de elevação do indivíduo e um elemento de estudo para o sociólogo. Dos países que visitei [...] o papel higiênico inglês era indiscutivelmente e por muito o mais apurado, e talvez porque o inglês é entre esses povos o que mais cuida, dentro de certas linhas, de elevar o seu nível de vida, coletivo e individual" (CARVALHO, 2014, p. 60-61).

entretelas; outros, cores mais brilhantes; mas o vilão do traje é o colarinho duro" (apud CARTER, 2013). Os partidários também defendiam o uso de blusas ao invés de camisas e sandálias no lugar de sapatos; alegavam que casacos só deveriam ser usados no frio, assim como chapéus somente para proteção do sol ou da chuva; embora aprovassem o uso do kilt, elegeram os shorts como melhor substituto das calças compridas. Essas reformas que "apelavam a um exercício maior da individualidade" (BOURKE, 1996, p. 26) parecem inofensivas à primeira vista, porém, orbitavam um discurso racial central à ideologia do movimento que não escondia suas motivações classistas[61], eugenistas[62] e imperialistas, em que a intenção de diferenciar os trajes da *intelligentsia* daqueles do proletariado eram apenas uma etapa no projeto maior do grupo – "a reforma do vestuário regeneraria os homens britânicos, permitindo assim um renascimento do poder nacional e imperial. (Ibid., p. 27). Apesar de terem se beneficiado e apoiado a popularização de atividades como o banho de sol[63], chegando mesmo a obter pequenas vitórias em relação ao uso de sunga em balneários ingleses (Ibid., p. 31), perto do seu fim, em 1940, os partidários do MDRP eram ridicularizados nas ruas e na imprensa; frequentemente considerados lunáticos ou efeminados. Os trajes propostos pelo grupo eram vistos como de mal gosto e de maneira previsível, o grupo angariou a inimizade dos prestigiados profissionais de alfaiataria ingleses. (Ibid., p. 27-28).

O MDRP não era um grupo só de intelectuais e incluía entre seus partidários artistas como o excêntrico pintor teuto-britânico Walter Sickert (1860-1942) e o ator Ernest Thesiger (1879-1961). E até mesmo psicanalistas como John Flügel (1884-1955), que incrementou sua experiência aos motes do grupo, como vemos no discurso dele no primeiro comício do partido: "A psicologia nos ensinou a acreditar na consciência, na razão. Temos racionalização na indústria. É hora de haver racionalização nas roupas. Nosso lema deveria ser: roupas melhores e mais brilhantes" (BURBAN, 1995, p. 275). A ausência de brilho no guarda-roupa masculino

[61] "Quando o deão da Catedral de São Paulo, William Ralph Inge, observou amargamente que foram as forças democráticas da Revolução Francesa que puseram fim a vivacidade do traje masculino (porque os cavalheiros 'esperavam escapar da guilhotina parecendo tão burgueses quanto possível'), ele estava na verdade aludindo ao seu medo de que estivesse chegando o momento em que 'o infeliz capitalista, obrigado a enterrar os seus títulos ao invés de investir, poderá achar conveniente tentar passar por um sindicalista'". (BOURKE, 1996, p. 24)

[62] Caleb Williams Saleeby, um dos fundadores do MDRP, foi uma das principais vozes da eugenia na Inglaterra nas duas primeiras décadas do século XX, escrevendo pelo menos três livros sobre o tema. William Ralph Inge também era eugenista e escreveu sobre o assunto.

[63] A preocupação com a falta de exposição à luz solar dos homens e sua relação direta com a vestimenta ganhou contornos científicos sérios nos anos 1920 que extravasaram as fronteiras do velho mundo como demonstra este trecho de notícia veiculada no vespertino paulista Diário da Noite, em 21-02-1927 e atribuída a um tal professor Adolpho Lazarus da Universidade de Berlim: "Os homens, comparados com as mulheres, no que se refere ao vestuário, vivem numa temperatura muito menos saudável. A indumentária masculina anula os benéficos efeitos da radiação solar. E a prova de que o traje feminino é muito mais racional do que as pesadas roupas usadas pelos homens, temo-la no fato de serem cada vez mais raros os casos de anemia entre as mulheres".

àquela altura, aliás, parecia ser motivo de descontentamento para Flügel, autor de *The Psichology of Clothes* (1933) – obra pioneira em analisar psicologicamente o vestir e que influenciou demasiado o campo dos estudos de indumentária no século XX. Nela, Flügel pontuou que desde o fim do século XVIII os homens haviam renunciado à ostentação e o ornamento em suas roupas em favor de um vestuário austero, prático e diretamente feio; um fenômeno que ele chamou de "grande renúncia masculina" (BOURKE, 1996, p. 23). A lamentação masculina em relação ao próprio traje padrão parece estranha, mas não era nenhuma novidade[64]. Apesar disso, a padronização do traje masculino através do terno preto, em vigor há mais de meio século então, mostrou-se um desafio a qualquer contrassenso devido aos valores burgueses de respeitabilidade, tradição e indistinção incutidos num traje que não servia única e simplesmente para cobrir o corpo; era um símbolo. Portanto, o mote "roupas mais brilhantes" foi visto com suspeição pelos críticos dos reformistas, que temiam sinais de transgressão sexual neles – algo pouco provável num país que criminalizou as relações homossexuais até 1967.

Ainda que seus esforços tenham sido minados por um ambiente altamente hostil a mudanças tão radicais, o MDRP recebeu uma farta cobertura da imprensa, principalmente em seus comícios de verão. Eventos que atraíam a curiosidade geral quando eram distribuídos prêmios para o traje reformista mais criativo vestido por um homem. Esses comícios foram regulares durante os anos 1930 e um dos últimos eventos organizados pelo MDRP, o Concurso do Traje de Coroação Reformista (*Coronation Dress Reform Competition*) – obviamente inspirado pela coroação do rei Jorge VI em 12/05/1937 e preparado no Alexandra Palace naquele ano, chegou a ser coberto pelo rádio e pela novíssima televisão estatal BBC (CARTER, 2013). A cobertura desses eventos legou os principais registros fotográficos do MDRP, como podemos ver nas imagens 5 e 6.

[64] "Essa roupa preta que os homens de nosso tempo usam é um símbolo terrível; para chegar a isso foi preciso que as armaduras caíssem peça por peça e os bordados flor, por flor. Foi a razão humana que inverteu todas as ilusões, mas ela traz em si mesma o luto..." (MUSSET, 1880 apud HARVEY, 2001, p. 29)

Figura 6 – Membros do MDRP

Figura 6: **Membros do MDRP. Londres, 1929**. 1 fotografia. Disponível em <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/members-of-the-mens-dress-reform-party-in-london-foto-jornal%C3%ADstica/106889958?adppopup=true>. Acesso em: 11 abr. 2024.

Figura 7: membros do MDRP

Figura 7: **algumas das novas roupas pelos membros do MDRP quando chegavam à competição do partido no King Jorge's Hall. Londres, 07/07/1937**. 1 fotografia. Disponível em < https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/some-of-the-novel-dresswear-worn-by-the-men-as-they-foto-jornal%C3%ADstica/3290233>. Acesso em 27 jul. 2024.

Confiando nas datas inseridas no banco de imagens Getty, elas mostram partidários do MDRP em momentos chave do grupo – o surgimento e o ocaso dele. Também podemos obter alguns dados ao analisa-las. Como já dito anteriormente, o partido não era um agrupamento de cidadãos homogêneos e até seus interesses acerca da reforma do vestuário flutuavam, o que fica nítido em ambas as imagens[65], onde observamos grupos de cinco e seis homens de faixas etárias variando entre adultos ou jovens adultos até idosos. Na figura 5, datada de 1929, vemos o que parecia ser um Dia do Traje Masculino Reformista (*Men's Dress Reform Day*), que consistia não nos comícios ou concursos anualmente organizados pelo partido, mas nas palavras do fundador Alfred Jordan (sexto homem da esquerda para a direita na figura 5) – "meramente o vestir de trajes higiênicos na cidade (e em qualquer outro lugar) durante o dia por aqueles que quiserem" (apud CARTER, 2013). E de fato, avaliando os trajes dos cinco homens na foto,

[65] A exceção é a morte do colarinho duro. Excluído de todos os trajes em ambas as fotografias.

podemos dizer que eles estavam apenas vestindo roupas de lazer em Londres. Algo deveras incomum[66]. Mesmo que desde o final do século XIX já existisse uma normalização gradual no uso desse tipo de vestuário em ocasiões sociais, os shorts dos cinco indivíduos na figura 5 eram uma peça de roupa reservada a crianças e pré-adolescentes em determinadas ocasiões (BOURKE, 1996, p. 30-31). Já o traje do sexto correligionário na imagem (segundo da esquerda para a direita) revela um verdadeiro exercício de individuação, ao calçar sandálias nos pés, o sujeito estava praticamente cometendo um atentado terrorista nas ruas de Londres. O ano de 1937 foi paradoxal para a trajetória do MDRP – com farta cobertura da imprensa, mas dali em diante as atividades do partido praticamente deixaram de existir devido à falência da Sociedade da Nova Sanidade que providenciava quase todo suporte ao grupo (Ibid., p. 27). Na figura 6, datada desse ano, vemos uma liberalização nos trajes dos homens que impressiona. Era o canto do cisne. Perto do fim, os partidários conseguiram obter resultados curiosos no design de roupas, mas efeitos aparentemente isolados, não coletivos. Como se vê na figura 6, a expressão individual no vestuário podia resvalar a feminilidade (como fez seriamente o traje do primeiro homem da esquerda para a direita), mesmo que sem intenção –, algo que os próprios simpatizantes do MDRP temiam. O diretor da revista *New Health*, apesar de apoiar a causa, aconselhou os reformistas a persuadirem os homens com seus trajes ao invés de afugentá-los. (Ibid., p. 28).

Em 1940, a Liga da Luz Solar, outra sociedade civil em que o MDRP se escorava dissipou-se após uma bomba atingir seus escritórios e seu fundador falecer no mesmo ano. Se a 2ª Guerra Mundial simbolicamente sepultou o partido, por outro lado representou o início de uma nova etapa histórica com mudanças significativas no vestuário masculino. Foi principalmente no teatro de operações da guerra no Oriente Médio aonde os Aliados liderados pelos britânicos adotaram os shorts (figura 7 e 8). Mas também no norte da África, na Índia e até mesmo no continente europeu durante os meses mais quentes do ano. E como Joanna Bourke sabiamente pontua "muitos homens levaram de volta para casa consigo suas experiências vestimentares durante a guerra" (Ibid., p. 31). Um movimento parecido seria observado, porém vindo de outra direção, quando os soldados norte-americanos introduziram na Europa a calça

[66] O cinejornal *Dress Reform Ramble*, de 1930, mostra um dos eventos do partido, destacando a presença de um dos fundadores, o radiologista Dr. Alfred Douglas. Nas imagens de menos de trinta segundos, vemos um grupo de pouco mais de dez crianças, jovens e adultos, todos de short. Além de uma só pessoa do sexo feminino. Disponível em <https://www.britishpathe.com/asset/165270/>. Acesso em 26 dez. 2024.

jeans por volta de 1945, transformando-a num emblema da juventude transgressora e da antimoda[67] pelos próximos vinte anos. (BURGUELIN; BASSE, 1987, p. 301).

Figura 8: Soldados britânicos no Iraque

Figura 8: **Um grupo de fuzileiros cobrem engenheiros que estavam construindo uma ponte temporária perto de Ramadi, um reduto dos rebeldes iraquianos no âmbito da Guerra Anglo-Iraquiana**. 1º de junho de 1941. 1 fotografia. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/File:Firing_party_near_Ramadi.jpg >. Acesso em 12 ago. 2024.

[67] Entende-se como antimoda aquele estilo surgido fora da esfera do sistema oficial da moda como uma reação à corrente principal dela.

Figura 9: Tropas australianas no Líbano

Figura 9: HURLEY, Frank. **Major-general A. S. "Tubby" Allen (centro), comandante da 7ª Divisão Australiana, com o Tenente-Coronel Murray Moten (centro direita), comandante do 2/27º Batalhão de Infantaria e seus homens**. Hammana, Líbano, 02/09/1941. 1 fotografia. Disponível em:<https://en.wikipedia.org/wiki/Mediterranean_and_Middle_East_theatre_of_World_War_II#/media/File:AWM_010546_allen_lebanon.jpg>. Acesso em 17 dez. 2024.

2. O *New Look* de Christian Dior

Quando Flávio de Carvalho entrevistou o poeta e teatrólogo inglês James Laver (1899-1975)[68] sobre a arte na Inglaterra, entre o fim de 1934 e o início do ano seguinte, Laver ainda não era considerado a renomada autoridade em história da indumentária que viria a se tornar nos anos seguintes. Até então, fora seus escritos de ficção que lhe renderam a fama e o sucesso que ele equilibrava com um cargo no museu Victoria & Albert havia anos. Contudo, ao ler a entrevista publicada somente em 1939 no semanário paulista Cultura, verificamos que Laver estava correto no seguinte prognóstico: "prevejo um novo vitorianismo[69] nos próximos 20 anos, na moda, na decoração, na literatura, etc... o palco do tempo está pronto para a reação" (apud CARVALHO, 1939). Ao compreender "um novo vitorianismo" na moda que estava por vir como um regresso à moda do século passado, Laver parece ter antevisto corretamente o surgimento do *New Look* de Christian Dior (1905-1957) dali a pouco mais de dez anos. Se qualquer reação à penetração do Modernismo nas artes visuais e na moda fosse esperada devido às extravagâncias das vanguardas, o *New Look* foi a melhor e mais bem-sucedida resposta. Seja um retrocesso da Alta Costura como o filósofo Gilles Lipovestky lhe definiu[70], ou uma volta consciente e segura aos estilos mais sóbrios já em curso desde antes da 2ª Guerra, como o próprio Dior afirmou em retrospecto[71]; seja como for, o *New Look* foi, de maneira contraditória, a grande novidade que regeria o aspecto da moda por mais de dez anos.

E não é somente a inspiração do *New Look* que advém de nostalgia pela moda do passado; nem se limitava à moda as diretrizes estéticas com que Dior intencionava dirigir sua

---

[68] "James Laver tem seus 35 anos, parece ser um homem que procura vestir-se bem mas não dá aparência de bem vestido, usa um colarinho apertado no pescoço, é acima da altura média, tem cara raspada e funga constantemente de uma narina. Este último defeito faz dele um ser inquieto, alguém que se sente a todo o momento inseguro e além de tudo incomoda o interlocutor. Não pode haver dúvida que esse defeito influi sobre a sua arte e o seu modo de pensar" (CARVALHO, 1939).

[69] Aqui, gostaria de salientar a noção "vitoriana" de sexualidade elaborada por Michel Foucault – "contida, muda hipócrita" (FOUCAULT, 1999, p. 9).

[70] Lipovetsky (1987, p. 92) assinala isso como um movimento idiossincrático da Alta Costura, cuja não linearidade por sua vez não a tornaria menos afeita do modus operandi das vanguardas, identificado na mútua descontinuidade da tradição, "pela lógica moderna da revolução, com suas descontinuidades, sua embriaguez do Novo". (Ibidem.)

[71] Com seu grande talento, Madame Schiaparelli sabia como empurrar as fronteiras da elegância até que beirasse o bizarro. Talvez, a partir de 1938, até ela tenha ido um pouco longe demais, porque Balenciaga, que tinha acabado de abrir sua casa, Mainbocher, e Robert Piguet, com quem eu estava trabalhando como designer, iniciaram o retorno a um estilo mais clássico. Com suas restrições e as modas zazou que discuti antes, a guerra rapidamente pôs fim a esse desenvolvimento natural. Mas em 1947, depois de tantos anos de peregrinação, a alta-costura estava cansada de atender apenas pintores e poetas, e queria retornar à sua verdadeira função, de vestir mulheres e realçar sua beleza" (DIOR, 2007, p. 30)

Maison[72]. Todo o relato de sua criação e dos propósitos depositados entorno dela estão dotados de sentimentalismo. Beleza, alegria, glamour; são palavras que se repetem como ideais a serem alcançados na descrição que Dior fez em sua autobiografia publicada pela primeira vez antes dele falecer em 1957. Até mesmo o processo que originou a fundação da Maison Dior teria sido determinado pelo destino, que aliás, no relato do autor se revela implacável quanto a seus planos. Extremamente supersticioso, Dior acreditava piamente em predestinação e clarividências de todo tipo; entretanto, é difícil de acreditar que o destino resolveria todos os obstáculos no trajeto à glória de um designer tardio, tão receoso do mundo comercial e com pouquíssima ingerência até ali sobre as etapas de produção de seus desenhos, como Dior tenta nos fazer acreditar.

Se a parcimônia frequentemente domina o tom da narrativa, ele se mostra um visionário perspicaz ao explicar as causas do sucesso retumbante de sua primeira coleção de primavera-verão desfilada em fevereiro de 1947 em Paris

> O estilo que estava sendo universalmente aclamado como novo e original, não era nada além da expressão sincera e natural da moda, que eu sempre busquei alcançar. Aconteceu que minhas próprias inclinações coincidiram com a tendência dos tempos e, portanto, alcançaram importância adicional [...] acredito que foi devido ao fato de que trouxe de volta a arte negligenciada de agradar. [...] Na opinião do público, essa era exatamente a função que minha primeira coleção desempenhava. Eles ficaram encantados em se deparar com modas que eram europeias em vez de exóticas, roupas que eram bem-feitas e estilos que estavam se tornando bonitos pela primeira vez em anos. Em 1947, era hora de a moda abandonar a aventura e fazer um retorno temporário à base (DIOR, 2007, p. 30-31).

Como se vê, Dior apresenta uma justificativa política para o sucesso de sua moda, devido em parte ao contexto histórico-social de traumas e esperança do pós-guerra que teria propiciado a recepção amistosa aos estilos românticos e faustosos propostos por ele em 1947. Posicionando-se de maneira muito assertiva frente a retomada da liderança da moda internacional pela alta costura parisiense, Dior deixa nítido sua intenção de diferenciar radicalmente sua criação de moda de tudo aquilo que estava no mercado à altura. Além de imprimir sua assinatura na moda rapidamente, criando não apenas trajes, mas "um Dior" – assim reconhecido e celebrado por todos, é o desejo de imprimir uma alcunha de novidade que Dior intenciona num primeiro momento[73] – tão bem captado por Carmel Snow (1887-1961),

[72] Sobre a decoração da Maison situada à Avenida Montaigne, nº 30, Dior afirmou que "eu não queria um interior autêntico Luís XVI – eu queria uma versão de 1910 de Louis XVI, uma noção que a maioria deles teria considerado mera loucura" (DIOR, 2007, p. 24).

[73] Dior sugere que a era dos grandes costureiros – entre os quais Chanel era a que tinha mais destaque – pertencia ao passado (DIOR, 2007, p. 20). Ao se isolar dessa geração, o estilista desejava cristalizar seus êxitos como uma nova etapa na história da alta costura – de renascimento.

editora-chefe da prestigiada revista norte-americana *Harper's Bazaar* e responsável por apelidar o icônico conjunto "Bar" com o nome pelo qual o conhecemos desde então – *New Look*.

Figura 10: O conjunto "Bar"

Figura 10: **Modelo Renee fotografada por Willy Maywald vestindo o conjunto "Bar" ou *New Look***. 1 fotografia. Disponível em: < https://pleasurephoto.wordpress.com/tag/willy-maywald/>. Acesso em 03 out. 2024

Figura 11: O Vestido “Chérie” da primeira coleção de Dior

Figura 11: Sem Título, 1 fotografia. Disponível em: < https://www.vintageinn.ca/2017/11/the-fashions-of-christian-dior-1947-1957/>. Acesso em: 31 out. 2024.

A famosa fotografia de Willy Maywald da modelo Renee vestindo o conjunto "Bar" (figura 8) sinaliza perfeitamente o rumo que a moda de Dior perseguia: a da feminilidade graciosa e romântica ainda que ostensiva, artificial e meticulosamente calculada assim como a pose de Renee. Um verdadeiro ideal. Essa tomada drástica em direção à uma visualidade europeia, tradicionalista e luxuosa, cuja função primordial era embelezar a mulher, fazê-la feliz como alegou o estilista[74], é basicamente fantasiosa e também reacionária (tal qual a definição que Dior deu de seu próprio temperamento, diga-se de passagem) por lançar a mulher de volta a uma rota de domesticidade há muito tempo questionada, como Richard Martin e Harold Koda notaram sutilmente "Muitos conjuntos e vestidos nas coleções de 1947, por exemplo, eram abotoados nas costas. Seguindo as modas do passado, Dior pensava numa época de criadas e no ritual artístico de se vestir tanto quanto ele pensava na delicadeza de uma função para um espaço imaginado (KODA; MARTIN, 1996, p. 14).

Se as especulações de Dior estavam corretas e as mulheres de fato desejavam deixar para trás os tempos de racionamento e os demais efeitos terríveis que a guerra impôs, o criador do *New Look* por sua vez, teve sorte ao encontrar naquele momento um parceiro comercial ideal que viabilizasse suas altas apostas. Na autobiografia, Dior rechaça veementemente as suspeitas de que o milionário Marcel Boussac (1889-1980), dono da indústria têxtil que levava seu nome e financiador da Maison Dior, tivesse exercido qualquer influência sobre a criação de roupas de tamanha suntuosidade. Afirmando que "cometeram um grande erro ao pensar que a moda varia de acordo com os ditames do comércio: juro que qualquer moda inspirada por esse tipo de consideração não teria chance de sobreviver, muito menos de ter sucesso e se desenvolver" (DIOR, 2007, p. 26), Dior estava sendo sensato e possivelmente sincero; mas é impossível ignorar que o estilos faustosos que ele apresentou em 1947 não estivessem em sintonia com o intuito do mercado de se reerguer no princípio do pós-guerra. Nesse sentido, saias que demandavam quantidades exorbitantes de tecido para sua confecção pareciam a solução perfeita para reaquecer uma indústria estagnada por anos consecutivos de limitações. Discordando levemente de Dior, o seu caso a bem da verdade demonstra um enlace excepcional de sucesso entre uma visão artística arguta e bem fundamentada e uma aposta comercial feita no momento correto. Esse mutualismo inerente da relação entre moda e comércio é validado novamente na

[74] "Insisto em usar a palavra felicidade. Acredito que Alphonse Daudet escreveu uma vez que queria que seus livros o tornassem um "vendedor de felicidade". Em meu modesto papel de costureiro, busco o mesmo objetivo. Minhas primeiras criações tiveram nomes como "Amor", "Ternura" e "Felicidade". As mulheres entenderam instintivamente que sonho em as tornar não apenas mais bonitas, mas também mais felizes. É por isso que elas me recompensaram com seu patrocínio" (DIOR, 2007, p. 39)

segunda coleção da Maison Dior apresentada também em 1947. O sucesso comercial e de crítica daquela silhueta volumosa proposta na primeira coleção certamente legitimou a intensificação dela numa segunda etapa, definida por Dior como "o *New Look* levado ao extremo" (Ibid., p. 37). Com seu estilo glorificado em tempo recorde, ele podia então fantasiar sem mais preocupações – "as meninas podiam sentir seguramente que tinham todos os apetrechos de uma princesa de conto de fadas para vestir. Uma era de ouro parecia ter chegado novamente" (Ibidem.).

Relações comerciais à parte, o brilhantismo do costureiro Christian Dior se revela mesmo nos detalhes preciosos com que o francês dotava suas roupas. Dior valorizava sobremaneira o acabamento e o trabalho manual exímio nas criações, o que era indispensável para ressaltar a qualidade grandiosa com que ele desejava definir a sua assinatura na moda; "longe de querer revolucionar a moda, eu estava principalmente preocupado em produzir um alto padrão de acabamento. Eu objetivava ser considerado um bom artesão" (Ibid., p. 25). Na busca por concretizar esse objetivo, Dior recorria a técnicas de modelagem e costura complexas que estavam em desuso há tanto tempo que seus funcionários não sabiam como executá-las num primeiro momento (Ibid., p. 26). Esse movimento assinala o projeto nada simples de construir uma nova corporeidade feminina, francamente irreal e saudosista. O uso do verbo construir aqui possui um sentido literal, pois Dior reiteradamente sublinha o seu amor pela arquitetura (passadista, evidente) e o desejo de construir vestidos como se fossem edifícios (Ibidem.). A dimensão arquitetônica da roupa de Dior não traduz-se apenas na sua silhueta moldada como uma ampulheta ou no busto projetado; esse projeto de construção despótico de um corpo feminino idealizado é executado paradoxalmente à maneira do arbítrio inconteste de arquitetos modernistas como os franceses Le Courbusier (1887-1965) e Pierre Chareau (1883-1950), que se ocuparam décadas antes em eliminar da arquitetura a ornamentação excessiva em favor da funcionalidade e da forma; uma mudança que o próprio Dior detectou nas artes visuais e na moda (Ibid., p. 166). O fascínio de Dior pela arquitetura e os paralelos que ele elabora entre a moda e o ofício do arquiteto eram parte da narrativa que o estilista oferecia ao público, como visto num trecho de entrevista dele republicada pela jornalista de moda Elza Marzullo (1910-1987) na revista O Cruzeiro, em novembro de 1948 e que foi recortada e guardada por Flávio de Carvalho em seu arquivo pessoal

> A costura exige tanta exatidão nas proporções como a arquitetura. O costureiro é um arquiteto que constrói sobre uma base inalterável: o corpo feminino. Um vestido bem feito deve ser tão bem equilibrado que pareça impossível mudar ou suprimir qualquer dos seus detalhes. Tudo nele é indispensável: é isso o estilo (DIOR apud MARZULLO, 1948) (grifo de Flávio de Carvalho).

A fala de Dior deixa pouco para especularmos porquê ela atraiu a atenção de Flávio de Carvalho. Mas tampouco explicaria o empréstimo da nomenclatura *New Look* pelo artista visual como abordarei mais à frente. Contudo, pode ser o indício do reconhecimento de um par; de um costureiro que opera como um arquiteto ou um pintor moderno. Um ditador que regula o comprimento das saias, o tamanho dos decotes, arbitra sobre o uso de saltos altos, de chapéus, combinações de cores e até mesmo se uma mulher gorda deveria ou não vestir um vestido de mulher magra – ao que ele prontamente responde que tenta dissuadi-la ou simplesmente recusa a encomenda. Esse era o costureiro Christian Dior, um personagem inventado pelo homem de mesmo nome que dirigiu em absoluto os rumos da alta costura desde 1947 até sua morte dez anos depois, e continuaria a influenciar a direção dela até a década de 1960. Quanto a Flávio de Carvalho – que sempre criticou a sujeição da mulher brasileira à moda europeia –, o rigor com que Dior exercia seu ofício e a abrangência ilimitada de sua influência, se não lhe despertou inveja ou curiosidade, certamente estimulou em algum grau a criação do seu próprio *New Look* – esse sim destinado a revolucionar a moda.

2.1. O *New Look* de Flávio de Carvalho

A ligação entre o *New Look* de Christian Dior e o de Flávio de Carvalho não parece se resumir apenas ao título. É necessário relembrar que não foi Dior quem batizou o tailleur "Bar" com esse nome; ao passo que Flávio o escolheu deliberadamente para assim chamar o seu traje de verão lançado em novembro de 1956. A escolha de uma terminologia própria do universo da moda para uma roupa de artista permanece intrigante. Uma investigação dessa nomenclatura pode nos ajudar a compreender enfim porquê Flávio de Carvalho resolveu utilizá-la.

Examinando a constituição do unissex em artigo publicado em 1987, os sociólogos Olivier Burgelin e Marie-Thérèse Basse discorreram sobre o sentido desse termo, atentando para a problemática específica que o léxico da moda suscita por apropriar-se de certas palavras e expressões de maneira indelével

> Citemos palavras como *swing*, *new look*, *nouvelle vague*, *hi-fi*, *rock*, *mini*, *kitsch*, *retrô*, *new wave*. O exemplo da *nouvelle vague* e da *new wave*, que de forma alguma designa a mesma realidade, mostra claramente que a palavra é aqui antes de tudo um significante. Posteriormente, acontece frequentemente que esse significante se torna multifuncional a ponto de ser utilizado para designar todos os tipos de matérias que, em última análise, têm pouca relação com a realidade original. É o caso de *new look*, que se tornou em francês uma espécie de adjetivo utilizado para designar qualquer coisa nova, e este é também o caso de *retrô*, que designou durante alguns anos todos os tipos de fenômenos entre os quais é difícil encontrar pontos comuns, à exceção do fato pouco característico que todos eles remetiam a um passado relativamente recente. O termo "unissex" deixar-se-ia levar menos facilmente a uma tal polissemia? Na verdade, por algum tempo, diversos tipos de realidades foram chamados de unissex simplesmente porque eram voltados para ambos os gêneros, o que não é uma caracterização muito precisa na maioria dos contextos. A palavra "unissex" agradava. Alguns especularam sobre esse caso, supondo que esse termo fosse capaz de dar uma espécie de conotação publicitária àquilo que rotulava. Tudo foi chamado de unissex como em outra lógica de raciocínio anteriormente tudo era chamado hi-fi e, quatro anos depois tudo tinha que ser chamado de retrô (BURGELIN; BASSE, 1987, p. 279).

Compreender a expressão *New Look* como uma gíria "da moda" na década de 1950, nos deve fazer considerar a possibilidade de Flávio de Carvalho ter pego de empréstimo a expressão não somente pelo que significava na terminologia da moda; mas também pelo seu significante figurado – de novidade. O que está em jogo aqui é o poder semântico do enunciado que produz um efeito praticamente satírico quando confrontado com aquele do *New Look* original. É somente a fricção entre os dois trajes e o lado reverso desse encontro que revela o que poderia existir da criação de Dior em Flávio: pouco além do descompasso gritante, da vaidade do arquiteto que vê seu ofício ser celebrado pelo costureiro, ou até o artista que vê o modo despótico como Dior governa as mulheres e se inspira em seus modos, paradoxalmente, para liberar os homens do sítio do terno: "Quando as pessoas perceberem que a minha nova moda não é só mais alegre, edificante e confortável, como também mais econômica, todo mundo vai experimentá-la! Eu terei libertado a humanidade de uma escravidão deprimente!" (CARVALHO apud TOLEDO, 1994, p. 511).

É oportuno lembrar o que Ernst Gombrich salienta, "se a arte fosse apenas, ou principalmente, uma expressão de visão pessoal, não poderia haver história da arte" (GOMBRICH, 1984, p. 4). Pois, como temos visto até aqui, a história do *New Look* de Flávio de Carvalho é atravessada por diferentes fatores, discursos e agentes externos não somente do campo da arte, mas também da moda. Além da dívida inegociável para com a experiência das vanguardas históricas, outros fluxos em ação no meio artístico nacional e a própria atividade de Flávio à altura devem ter contribuído para que ele redirecionasse de tal sua maneira sua pulsão criativa em direção à história do vestuário e o desenho de roupas.

Figura 12: Figurino do balé A Cangaceira (1954)

Figura 12: Sem título. 2014, 1 fotografia. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/flavio-de-carvalho-a-experiencia-como-obra>. Acesso em 11 out. 2024.

Segundo Rui Moreira Leite (2019, p. 114) o projeto do traje de verão (ainda sem a alcunha de *New Look*) foi apresentado pelo artista inicialmente numa entrevista concedida ao jornalista e escritor Luís Martins (1907-1981), publicada no semanário Comício em maio de 1952; ali o artista já delineara a estrutura do traje, incluindo mesmo outros modelos de inverno e meia estação com shorts e calça comprida optativos. No ínterim entre 1952 até o lançamento do traje, no dia 18 de outubro de 1956, além de se ocupar com a concepção e divulgação dele e de suas pesquisas de indumentária que remontavam a década de 1930, Flávio esteve envolvido em um projeto grandioso, a criação de figurinos para o bailado A Cangaceira, produzido na ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954[75]. A divulgação (já com a alcunha de *New Look*) do traje de verão só recrudesceria ao longo do ano de 1956, quando chegou a ser noticiada pela revista norte-americana *TIME* em sua edição latino-americana de junho (Ibid., p.

[75] Ainda que o figurino d'A Cangaceira não faça parte do corpo desta pesquisa, é impossível não notar no vestido criado por Flávio que vemos na figura 9, a influência de estilos da moda contemporânea, leia-se, do *New Look* de Christian Dior.

116). Naquela época, Cacilda Teixeira da Costa lembra que o Museu de Arte de São Paulo, sob a direção de Pietro Maria Bardi (1900-1999), formou um núcleo especial para estudo e criação de moda visando conceber um estilo abrasileirado de se vestir sem, no entanto, abandonar as tendências da moda europeia

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

Portanto, o meio artístico era estimulante ao pensamento de uma moda nacional e devemos lembrar que é na década de 1950 em que o setor têxtil brasileiro começou a se desenvolver robustamente, incluindo nesse processo iniciativas como a FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil), criada em 1958. Também é importante ressaltar que Flávio de Carvalho esteve ausente do grupo de estudos de moda criado por Bardi no MASP, assim como anos depois também não participaria das célebres coleções de moda criadas em parceria por artistas visuais e estilistas brasileiros, que a multinacional francesa Rhodia patrocinou durante a década de 1960.

Essa ausência da participação de Flávio num momento tão intenso de colaboração entre o mercado de moda e a artes visuais, como foi o caso das parcerias entre a Rhodia e artistas visuais brasileiros nos anos 1960 pode causar um estranhamento à princípio, mas que não se justifica se aprofundarmos o assunto. Segundo Maria Claudia Bonadio (2014) cerca de setenta e três artistas realizaram trabalhos para a Rhodia entre 1960 e 1968. Esse número expressivo de criadores não era homogêneo e incluía artistas de diferentes gerações, ligados a diferentes tendências ou movimentos específicos de arte. Contudo, a orientação geral observada é de que muitos deles se ligavam às variadas correntes abstratas das artes; ao contrário de Flávio de Carvalho, cujo gênero na pintura era o retrato e desconhece-se que tenha desenhado estampas em toda sua carreira. Assim sendo, é até difícil imaginar qual seria a padronagem oferecida por Flávio em contraste às "galinhas d'Angola e o campo de futebol de Aldemir Martins, as bandeirinhas e fachadas de Alfredo Volpi e a op-art de Hércules Barsotti e Willys de Castro" que "encantavam os espectadores" (BONADIO, 2014, p. 205) e se adequavam perfeitamente às inclinações internacionais da moda daquele período.

Flávio chegou a anunciar em março de 1956 planos para uma exposição de desenhos e de um desfile de sua nova moda masculina a serem realizados no MASP, mas as tratativas com

o museu parecem ter dado errado já que ambas nunca foram realizadas. O *New Look* já nasce então afastado do ambiente institucional da arte – uma desgraça para sua conservação –, e sem nenhum vínculo com o mercado. O que, considerando o histórico de rejeição mútua que Flávio manteve com a indústria durante sua carreira, já fora programado por ele. Se a última observação pode caracterizar quase toda a trajetória artística e profissional do artista, ela também contribui para compreendermos o *New Look* como uma reação à concepção de moda a seu ver ainda domesticada e fabricada do museu de Bardi. Enquanto Flávio com seu estilo grandiloquente utilizou palavras como "libertação" e "revolução", sua intenção nesse contexto do meio artístico pode ser definida como promover a autonomia do artista em relação ao mercado.

Figura 13: Divulgação do traje de verão no Diário de S. Paulo

Nova moda para o novo homem

MODA DE VERÃO PARA A CIDADE

(Flavio de Carvalho)

Blusão e saiote (ou short — saiote e short se confundem). Sandália e perna nua ou com malha de tecido aberto. O blusão é feito de tecido aberto armado e com tecido de algodão grosso.

A atual moda para homens é sobrevivência da calça, colete e casaca do século XVII e possui ainda as côres sombrias e escuras derivadas da cor preta imposta à burguesia pela nobreza como condição depreciativa. Estas sobrevivências estão em desacôrdo com os conhecimentos atuais do homem e com o seu desenvolvimento cerebral.

A nova moda para o verão leva principalmente em consideração a ventilação do corpo e esta impede o empastamento do suor sôbre a pele promovendo a evaporação rápida do mesmo e diminuindo a sensação de calor. Obtem-se uma diferença, talvez de mais de cinco graus centígrados entre o ambiente e o espaço entre o tecido e o corpo.

A velocidade do fluxo de ar entre o tecido e o corpo é graduavel por meio de dois círculos de arame: um na cintura e outro sôbre a clavícula.

Estes dois círculos preenchem também a função de conservar o tecido de malha aberta afastado do corpo. O tecido leve de côr viva que se encontra por baixo é conservado afastado do corpo por meio de presilhas volantes que são colocadas sôbre o tecido de malha aberta do blusão. Estas presilhas são colocadas por último na toilete do cidadão prestes a sair.

Figura 13: **Nova moda para o nome homem: moda de verão para a cidade.** Diário de S. Paulo, São Paulo, 19 jun. 1956. 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP.

A figura 10 mostra um dos impressos de croquis e justificativas do *New Look* que Flávio publicou na imprensa paulista no decorrer do ano de 1956. Sob o título Nova Moda Para o Novo Homem e o subtítulo Moda de Verão Para a Cidade, foi publicada no jornal Diário de S. Paulo, parte do conglomerado midiático de Assis Chateaubriand (1892-1968), onde Flávio publicava desde o dia quatro de março daquele ano uma série de 39 artigos chamada oda e o Novo Homem em sua coluna Casa, Homem e Paisagem, que se estendeu até 21 de novembro, portanto, mais de um mês após a exibição pública do *New Look*. A série de artigos, como Rui Moreira Leite (2019, p. 114) indica, serviu como uma plataforma de divulgação que fomentasse a curiosidade em torno da nova empreitada do artista e afinal, justificasse o traje de verão por suas próprias presunções, é claro.

A tática se mostrou eficiente. Nos meses anteriores ao lançamento, Flávio conseguiu com que a imprensa fizesse alarde até sobre o material escolhido para a confecção do traje. Ele não hesitou em alinhar sua criação aos desígnios mercantis que o *American way of life* exportava para meio mundo à altura. O "tecido aberto armado" de que Flávio fala no texto da figura 10 se tratava do nylon – coqueluche têxtil do pós-guerra que ainda não era fabricado no Brasil[76] e teve que ser importado diretamente dos Estados Unidos pelo artista (TOLEDO, 1994, p. 514). As vantagens do nylon assinaladas por ele posteriormente como "lavagem própria todas as noites em 3 m"; "seca em 3 h" e "maior higiene, limpeza, economia" também podem ser lidas como paródias emprestadas da publicidade e propaganda que atingiram um outro patamar no Brasil daquela época, como explica Maíra Zimmermann:

> No período do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), com a política nacional desenvolvimentista [...] o maior acesso aos bens e as transformações sociais e políticas trouxeram condições para que se desenvolvesse no país um mercado de bens culturais atrelado à cultura de consumo e ao prazer, às práticas do lazer, à individualidade, importada dos moldes internacionais do *American way of life* (ZIMMERMANN, 2013, p. 31).

Não se deve subestimar qualquer intenção comercial que Flávio possa ter tido com o *New Look*[77]. O próprio uso de um meio de reprodutibilidade altamente eficaz como é o caso da fotocópia (figura 11) – ou seja, anulando o caráter de obra de arte pela eliminação da autoria –

[76] Maria Claudia Bonadio (2014, p. 41) informa que "a Rhodiaceta do Brasil começou a produzir nylon em maio de 1955, sob licença da DuPont, lançando-o no mercado em 1956 com o nome fantasia de *rhodyanil*"; o que talvez justifique os esforços de Flávio de Carvalho em ter que importar o tecido de nylon diretamente dos Estados Unidos para a confecção do New Look.

[77] Prolífico em empreendimentos comerciais malsucedidos desde os anos 1930, Flávio acumulou déficits em empreitadas como a fábrica de persianas de alumínio Tropicalumínio (1938), a loja A Vaca (1945), destinada a vender produtos laticínios provenientes de sua fazenda no interior de São Paulo, além da olaria que mantinha na propriedade e lhe deu mais prejuízo do que lucro até o fim da vida.

deixa poucas dúvidas acerca do projeto de replicar o traje em larga escala e de emancipar o artista da relação com o mercado de arte e de moda.

Figura 14: Fotocópia do croqui do *New Look*

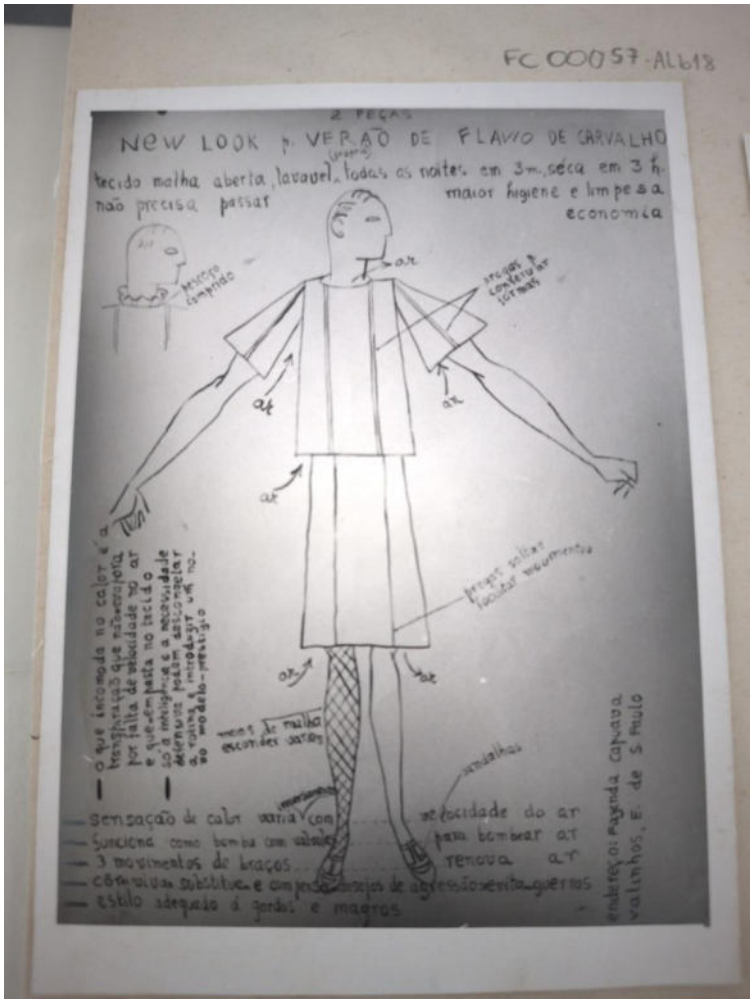


Figura 14: CARVALHO, Flávio. ***New Look* de Verão – 2 peças de Flavio de Carvalho**. Nov. 1956. 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP.

Trazida da Itália por Aurel von Millos[78], com a incumbência de chefiar o ateliê profissional de alta costura teatral do Ballet IV Centenário em 1953 (SOARES, 2020, p. 112), Maria Ferrara (?-?), já trabalhara junto a Flávio antes do artista lhe designar a tarefa de executar os *New Looks*. Assim mesmo, no plural, pois foram dois trajes semelhantes que ela produziu.

[78] Aurel von Milloss (1906-1988) foi um bailarino, diretor, coreógrafo, teórico e *maître de ballet* húngaro com intensa atividade na Europa desde os anos 1930 até a década de 1970. Em 1953 foi contratado como coreógrafo, diretor e *maître de ballet* do Ballet VI Centenário de São Paulo, onde concebeu dezessete espetáculos até 1954.

Se na concepção original o artista propunha instalar arandelas aramadas sob a blusa na intenção inabalável de eliminar a interação por vezes incomoda entre o tecido e o suor, foi demovido da ideia por uma irritada Maria, que, justiça seja feita, estava habituada com figurinos e não com vestíveis tecnológicos (TOLEDO, 1994, p. 513). À exceção dessa alteração e do dilema sobre o tecido a ser utilizado, o *New Look* projetado por Flávio (aquele desenhado e descrito textualmente) foi integralmente o que Maria Ferrara executou e que o artista apresentou na tarde do dia 18 de outubro de 1956 em São Paulo – exceto pelo estranho chapéu de nylon que ele nunca mencionara antes do desfile e dos shorts que não foram confeccionados, estava tudo ali, incluindo a gola opcional, as meias "arrastão" e as sandálias nos pés. Sobre as cores dos trajes – um conjunto de saiote verde e blusa amarela e outro de saiote branco e blusa vermelha – defendeu que "cores vivas substituem desejos de agressão" e "tendem a evitar guerras"; o que parece uma revisão da catastrófica celebração bélica que o Futurismo italiano elaborou em seu Manifesto do Traje Antineutral décadas antes. Já as meias arrastão, que segundo o biógrafo J. Toledo (1994, p. 517) foram emprestadas pela atriz Maria Della Costa (1926-2015), causaram quase tanta polêmica quanto a saia. Provavelmente o item mais descabido do traje, ao qual Flávio atribuiu função menos hercúlea de "esconder varizes" do que de evitar guerras, tenha suscitado justamente os comentários mais maledicentes, ao que o artista respondeu com doses iguais de menosprezo e pseudociência

> Alguns indivíduos complexados quiseram fazer piadinhas de mau gosto, mas não há nada de mais em usar-se estas meias. As malhas largas provocam uma notável sensação de ventilação. Ainda não pude estudar muito bem o assunto, mas creio que, como o fio aperta a pele em determinados pontos, retendo a circulação e provocando um certo aquecimento, as partes livres naturalmente se sentem refrescadas. De qualquer forma, o importante é que as meias refrescam. E quem não as quiser usar, que compre meias soquetes (CARVALHO, 1956, p. 2).

Figura 15: Remanescente do *New Look*

Figura 15: Sem Título. São Paulo, 2014, 1 fotografia. Disponível em: https://ibirapuera.org/figurinos-e-obras-de-flavio-de-carvalho-na-oca/amp/>. Acesso em: 23 out. 2024.

Figura 16: Flávio de Carvalho exibindo o *New Look* para Paulo Autran e Tônia Carrero diante das câmeras da TV Record de São Paulo

Figura 16: Sem Título. São Paulo, 1957, 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP.

Figura 17: Sergio Torres, Paulo Silveira Viana e Alberto Joesting vestindo shorts inspirados no *New Look* de Flávio de Carvalho

O "NEW LOOK" DE FLAVIO DE CARVALHO

...é o homem que já inventou uma porção de coisas: casas quadradas, com as portas no porão, mesas com luz debaixo dos pés, exposições de pintura sem pintura (fechadas pela policia) e agora calças curtas para homens. Um verdadeiro "new look". Grande publicidade já está sendo feita em torno do assunto e amanhã, 19, às 19 horas, no clubinho, a coisa será publica...

As 19 horas, será oferecido à imprensa um coquetel no Clubinho, sito à rua Bento Freitas, 306, subsolo, para apresentar dois exemplares do "new look" do engenheiro e pintor Flavio de Carvalho. O "new look" é uma indumentaria para homens a ser usada durante o verão. O conhecido engenheiro vem aperfeiçoando este traje há varios meses não somente com referencia ao funcionamento mas tambem com referencia à natureza do tecido. A principal caracteristica consiste em evitar-se a sensação de calor pela distribuição conveniente da ventilação do corpo, sem contudo usar-se aparelhamento complicado. A maneira pela qual se dá a circulação de ar nas diversas partes do corpo relacionada à natureza dos tecidos usados, e às formas do traje, faz com que a sensação de calor desapareça completamente, diz ele. Os trajes foram executados em cores vivas e brilhantes, fugindo completamente à tradição de cores sombrias para homens.

Amanhã, Yayá estará de volta e, certamente, irá enfrentar este assunto Flavio. Na foto, três "correligionarios" de Flavio (Sergio Torres, Paulo Silveira Viana e Alberto Joesting) que, como vemos, são uns amorzinhos ou amorezinhos, conforme diria o prof. Napoleão Mendes.

Figura 17: **O "New Look" de Flavio de Carvalho**. Última Hora, São Paulo, out. 1956. 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP.

Figura 18: Charge de Leno publicada na Folha da Manhã

Figura 18: Sem Título. Folha da Noite, São Paulo, 23 out. 1956. 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP.

Praticidade, funcionalidade e racionalidade foram os três conceitos principais em que Flávio de Carvalho fundamentou a criação do *New Look*. Esses princípios, que recobertos de alegações eloquentes e da oratória peculiar do artista orientaram as diretrizes de uma roupa que deveria ser ao mesmo tempo econômica, confortável e exuberante; destinada a revolucionar o vestuário masculino. Esse propósito de revolta, muito pouco afeita ao sistema da moda, foi cercada de um aparato cerimonial que envolvia a imprensa e a televisão – algo já comum na trajetória de um artista que tinha no adjetivo multimídia a sua marca desde a segunda metade da década de vinte. Entretanto, se Flávio moveu céus e terras para que a notícia de sua criação fosse distribuída para o maior número de pessoas o possível; e ainda que o desfile pelas ruas do centro de São Paulo sinalize o desejo de tornar a roupa-artefato acessível para todos, a repercussão do traje de verão oferece indícios de que o seu uso significaria um privilégio de classe. Na figura 14, vemos jovens "correligionários" de Flávio em trajes inspirados pelo *New*

Look, incluindo sandálias e mocassims com meias soquetes[79]. A legenda da imagem não oferece nenhuma informação acerca dos rapazes ou da ocasião em que ela foi registrada, mas induz o leitor a refletir que o *New Look* poderia se disseminar entre a juventude abastada. Lembrando que o espaço de uma coluna social, como a Ronda da Meia Noite, dedicava-se normalmente a informar sobre a vida de artistas ou indivíduos oriundos da alta sociedade. Por outra perspectiva, temos, na imagem 15, uma charge de José Nelo Lorenzon[80] que mostra o personagem Zé Marmiteiro apontando o *New Look* de Flávio de Carvalho como um traje burguês, enquanto ao seu lado um cidadão vestido em farrapos representa o modelo "Carvalho Pinto[81]" do funcionário público mal remunerado. Mesmo que seja mais uma crítica ao governo estabelecido do que propriamente uma crítica ao *New Look*, a mensagem do Zé Marmiteiro é fácil de ser assimilada: o traje de verão de Flávio estava alienado por demasia da realidade social para ser a solução de qualquer problema dessa ordem, como seu criador pretendia que fosse. Sendo um produto oriundo da classe abastada da qual Flávio fazia parte, o *New Look* corresponderia somente aos anseios da elite artística e intelectual. Por ser incompatível com o vestuário masculino das camadas populares, o traje citadino seria inútil e até impróprio ao proletariado. Naturalmente, isso nunca preocupou o artista, que numa crônica publicada no Correio Paulistano por um jornalista anônimo, sublinhou a seguinte frase: "a experiência com o 'new look', feita por Flávio de Carvalho, não tem sentido político".

2.2. Performance e performatividade no *New Look*

O que os termos aparentemente cognatos performance e performatividade representam em relação a criação artística de Flávio de Carvalho conhecida como *New Look*? É essa questão substancial que guiará este subitem, mas antes disso, é necessário voltar a atenção à acepção dessas palavras aqui.

Como visto anteriormente no capítulo 1, subitem 1.2, dedicado à Experiência nº 2, a performance ancestral de Flávio de Carvalho lança as bases da ação orquestrada por ele no *New*

[79] Embora inicialmente tenha defendido o uso de shorts pelos homens concomitantemente às saias, Flávio voltou atrás depois por considerar que o short não proporcionaria a ventilação corporal ambicionada por ele para o traje de verão.
[80] O cartunista José Nelo Lorenzon (1909-1963) criou o personagem Zé Marmiteiro em 1948 inspirado pela polêmica que marcou o pleito presidencial de 194. Misturando humor e crítica social, o personagem dialogava com as classes mais populares, comentando de maneira simples os acontecimentos do cotidiano.
[81] Carvalho Pinto (1910-1987) foi o 44º Governador de São Paulo (1959-1963) e entre 1955 e 1958 ocupou o cargo de Secretário da Fazenda do Estado de São Paulo.

Look: intervenção em via pública; o desafio à instituição social e a ordem estabelecida; a conjunção de zombar e chocar visando expor a hipocrisia e trazer à tona a verdade; ampla divulgação pela imprensa. Considerando ainda que o elemento disruptivo em ambas as experiências se tratou de uma peça de vestuário.

Figura 19: Flávio desfilando o *New Look* nas ruas do centro de São Paulo

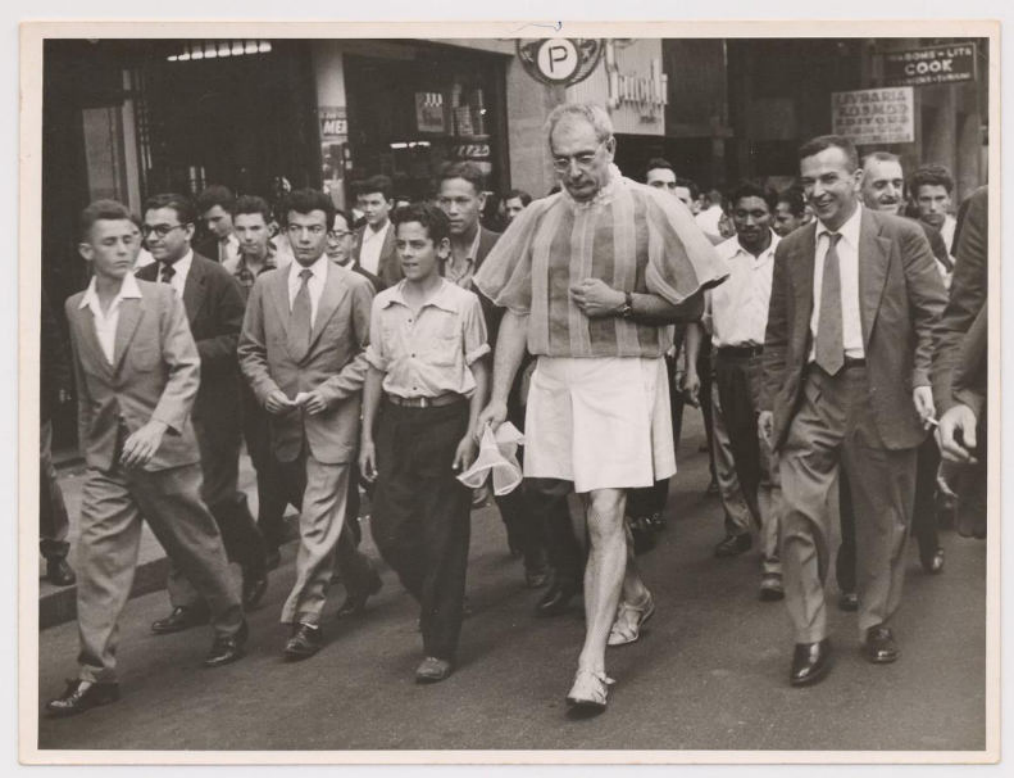


Figura 19: Sem Título. São Paulo, 1956, 1 fotografia. Disponível em: <https://acessocultural.com.br/2019/08/teatro-oficina-exibe-o-bailado-do-deus-morto-na-galeria-almeida-e-dale/>. Acesso em: 29 out. 2024.

Figura 20: Flávio desfilando o *New Look* nas ruas do centro de São Paulo

Figura 20: Sem Título. São Paulo, 1956, 1 fotografia. Disponível em: <https://revistarosa.com/6/experiencias-de-flavio-de-carvalho>. Acesso em: 29 out. 2024.

Figura 21: Flávio desfilando o *New Look* pelas ruas do centro de São Paulo

Figura 21: Sem Título. São Paulo, 1956, 1 fotografia. Disponível em: <https://revistarosa.com/6/experiencias-de-flavio-de-carvalho>. Acesso em: 29 out. 2024.

O que diferencia o ato performático de Flávio do gênero artístico independente que conhecemos como performance, não é apenas o tempo que separa um da emergência do outro. Por mais que Flávio tenha assimilado habilmente as experiências do Dada, do Surrealismo e do Futurismo[82] – todas elas antecessoras da arte performática –, a forma como ele caracteriza o seu ato performático, principalmente no caso da Experiência nº 2, é mais a de um experimento social empírico com ares cientificistas – um dado que se pretende obter de uma população na busca por um resultado –, do que a de um ato de comunicação entre o performer e o público. Contudo, essa característica não deprava nem detrata a performance de Flávio, pois o artista de vanguarda é inevitavelmente circunscrito pelo seu próprio tempo e tudo que o envolve. Isso justifica a reação provocada pela Experiência nº 2; pois não havendo meio artístico nem social preparado para uma ação como aquela, a performance dele obviamente só poderia resultar num

[82] Segundo Roselee Goldberg "os pintores futuristas voltaram-se para a performance como o meio mais direto de obrigar o público a conhecer as suas ideias" (GOLDBERG, 2007, p. 20).

gigantesco mal-estar. Nada disso inviabiliza entendermos como performance as suas pioneiras ações performáticas, visto que o artista, escritor e professor argentino Jorge Glusberg aponta que "qualquer mapeamento da arte da performance deve começar com o trabalho daqueles artistas que centram suas investigações no corpo" (GLUSBERG, 2005, p. 46). Para além da investigação do corpo como meio de expressão artística, é importante para a pesquisa a definição que Glusberg faz do campo de atuação do performer: "ele atua numa espécie de microclima que é inconsistente com as convenções e com nossos rituais cotidianos" (Ibid., p. 79). O autor argumenta ainda que, por uma perspectiva semiológica, o performer onera uma purificação nos seguintes sentidos durante a performance em curso: ritual – "purificação e sacralização de uma prática". Histórico – "purificação através de um pacto com a divindade (amputações, incisões, ferimentos); paródia das cerimônias das sociedades ancestrais e primitivas". Semiológico – "purificação do signo com base na mutabilidade dos códigos e mobilidade dos significados" e artístico – "purificação da arte através do corpo com base numa recodificação de atitudes, comportamentos e gestos" (Ibidem.). Glusberg conclui que "essas formas de purificação ou meios de liberação de signos vão dar uma expressão concreta durante o transcurso da *performance.* O signo liberado alimenta o *trabalho* do *performer;* que o incorpora (literalmente falando) e o lança para o espaço comunicacional" (Ibidem.).

Destarte, é possível identificar nas performances de Flávio tipos diferentes de signos sendo liberados ao mesmo tempo. Na Experiência nº 2, o sentido ritual e artístico da purificação assume a forma da profanação que o artista faz do sagrado ao dessacralizar a procissão de Corpus Christi. Já o caso da performance do *New Look* é um pouco o oposto, visto que o artista buscava sacralizar o hábito ordinário de caminhar pela rua por meio de uma vestimenta única, que fez dele o centro de todas as atenções, como vemos nas figuras 16, 17 e 18. A purificação num sentido artístico que Flávio empreende ali, é toda baseada no corpo e em como o traje veste o corpo, como o cobre e o descobre – em ambos os sentidos desse termo.

Figura 22: Flávio exibindo o *New Look* para a atriz Maria Della Costa

Figura 22: Sem Título. São Paulo, 1956, 1 fotografia. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2019/05/15/flavio-de-carvalho-un-artista-poliedrico-e-inclasificable/ >. Acesso em: 31 out. 2024.

Figura 23: Flávio e a atriz indo-britânica Kamala Devi na Galeria L'obelisco

Figura 23: Sem Título. Roma, 1956, 1 fotografia. Fonte: imagem do autor de original depositado no CEDAE-IEL-UNICAMP.

A palavra performatividade tem um sentido tão ou mais abrangente do que performance, porém, nesta pesquisa, seu uso aqui se restringe a apenas uma de suas vertentes conceituais. Todavia, faz-se necessário agora relembrar o seu histórico. O termo performatividade descreve a relação interdependente entre certas palavras e ações – como quando uma palavra ou frase implica uma ação; ou seja, ele assume que a linguagem funciona como um mecanismo de ação e possui um efeito prático na realidade social. Performatividade, aliás, é uma palavra advinda da ciência da linguagem, introduzida pela primeira vez pelo filósofo da linguagem J. L. Austin (1911-1960) em 1955 (TAYLOR, 2013, p. 30). O dicionário norte-americano da língua inglesa Merriam-Webster, por sua vez, o define sendo codependente de performativo: "a qualidade ou o estado de ser performativo"; termo ao qual ele designa mais de um significado, que por sua vez incorpora a palavra performance: "relacionado ou marcado por performance pública, frequentemente de natureza artística" e "determinado e reforçado pela performance repetida de atos e comportamentos socialmente prescritos, em vez de fatores biológicos". Desde a introdução do termo por Austin, muitos outros filósofos elaboraram acerca dele, como Judith Butler (1956-), Jacques Derrida (1930-2004), John Searle (1932-), entre outros, e expandiram a sua aplicação aos mais diversos campos do conhecimento. Contudo, aqui, é a apropriação que Judith Butler fez desse conceito que realmente me interessa. Em seu livro mais famoso, Problemas de Gênero, publicado pela primeira vez em 1990, Butler atacou com veemência visões pré-concebidas e estabelecidas de gênero através de sua teoria anti-essencialista, que estabelece o gênero como um aparato performativo construído e repetido socialmente; rejeitando assim a noção binária que consolidou o entendimento da identidade de gênero binária (homem ou mulher) como um dado automaticamente ligado ao sexo antropológico[83] e imune às noções de classe, raça e sexualidade.

> O *gênero* não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra [...] não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias "expressões" tida como seus resultados. (BUTLER, 2002, p. 56)

[83] "Consequentemente, uma pessoa é o seu gênero na medida em que não é o outro gênero, formulação que pressupõe e impõe a restrição do gênero dentro desse par binário" (BUTLER, 2022, p. 52)

É importante ressaltar o corte que Butler opera entre a presunçosa correspondência entre identidade de gênero (ex. homem cis, mulher cis, homem trans, mulher trans, não-binário, etc) e expressão de gênero (ex. masculinidade e feminilidade). Sendo a primeira, na verdade, derivada da segunda, que se supõe erroneamente ser a sua consequência. Dito isso, podemos retornar à questão do vestuário, afinal, ele é determinante na elaboração de expressões de gênero de todos os tipos; que vão desde os perfis mais extremos de masculinidade e feminilidade até os menos estereotipados, fluidos ou neutros. Seja como for, o vestuário é certamente a ferramenta mais eficaz para compor, alterar e comunicar expressões de gênero, que por si só, acabam por cristalizar identidades de gênero com frequência. Mesmo sendo plenamente possível que as identidades a que se presumem certas expressões de gênero no vestuário, não correspondam, na verdade, a real identidade de gênero do usuário de determinado traje. Como a professora e especialista em moda e estudos culturais feministas Susan Kaiser lembra, "as roupas não mudam apenas dramaticamente em função da mudança da moda; as aparências que as pessoas criam e os significados que atribuem a essas aparências também mudam continuamente" (KAISER, 1997, p. 8). Então, nem sempre, e talvez cada vez menos uma roupa afirmará categoricamente qual é a identidade de gênero de quem a veste. Assim como essas identidades são performativamente construídas, elas também podem se valer do vestuário para dissimular ou até transmitir uma "mensagem" falsa, que iluda o seu receptor. Afinal, o fator ilusório não pode ser deixado de lado quando estamos falando de performance, e a roupa é um item indispensável para a performance assim como é para as demais artes cênicas e qualquer performatividade de gênero. Nesse sentido, o traje assume tranquilamente a mesma função que possui o figurino no teatro ou cinema: fazer o público crer no personagem que ele assiste. Sobre confluências entre arte e vida Diana Taylor reitera que

> É verdade que Aristóteles insiste que a tragédia é a "imitação" de uma ação, e não a própria ação real. E, em certo sentido, a distinção entre arte e vida é vital. Mas há também uma maneira como a vida imita a arte, ou se constrói por meio da arte, e não o contrário, permitindo que se pense a vida como performativa no sentido inicialmente dado ao termo por Judith Butler, isto é, como "uma repetição estilizada de atos" (TAYLOR, 2013, p. 213).

Essa repetição estilizada de atos se relaciona justamente à performatividade de gênero e seus construtos, logo, é indissociável do vestuário. Mas, quanto ao *New Look*, é possível dizer que o traje de verão sugere uma performatividade ou alguma expressão de gênero específica? Não exatamente. Tenhamos em mente que Flávio de Carvalho não era homossexual, pelo contrário; sua orientação heterossexual era conhecida e comentada no meio social em ele que circulava. Tampouco utilizava o *New Look* com frequência suficiente a ponto de isso configurar

qualquer forma de expressão dissidente de gênero/sexualidade no vestuário; contam-se nas mãos dos dedos os registros de ocasiões em que Flávio vestiu o traje de verão. Não havendo um uso regular da parte do criador ou uma adesão pela massa, o *New Look* permaneceu como um protesto singular. E de fato, em todas suas justificativas para o traje, nota-se uma intenção sincera de redesenhar a roupa masculina por outros métodos que estavam fora de questão em termos de uma masculinidade padronizada. Mas que não significavam estritamente o oposto – a efeminação –, como vemos na figura 20, onde Flávio veste o *New Look* na inauguração de sua exposição individual, em Roma, sem abrir mão de seu status quo galanteador, do qual uma embevecida Kamala Devi era o alvo da vez. O que Flávio propunha era uma reconstrução liberal do corpo masculino por princípios que já haviam sido aplicados anteriormente na moda feminina. E aí é que chegamos ao X da questão; pois ao se afastar tanto da normativa do traje masculino, ao mesmo tempo em que trazia referências da roupa feminina para um traje preparado para homens, Flávio simplesmente atacou, intencionalmente ou não (provavelmente não), a aparência da masculinidade. O que não o tornou apenas alvo de gracejos, mas também de ataques homofóbicos públicos[84]. Isso é exatamente o que qualquer homem que ousasse se afastar da expressão de gênero regular no vestuário estaria sujeito a sofrer[85]. Como a socióloga Diana Crane salienta no caso da sociedade norte-americana, mas que se adequa a situação brasileira

[84] É o biógrafo do artista, J. Toledo, que informa o ataque mais violento: "No jornal A Folha, de Jundiaí (SP), aparece uma prosaica coluna assinada por alguém chamado Rubens de Oliveira que, com um humor azedo em pieguice, ataca de forma visceral o artista e seu 'New Look' como se a sua própria virilidade estivesse em perigo de extinção. [...] Flávio guardou com cuidados especiais a folha toda do jornal que recebeu onde estava a tal coluna e, numa das margens [...] lia-se um 'anônimo' e ameaçador recado ao artista: '*Velho decrépito, fresco imundo. O teu lugar é num rendevuz para homens invertidos. Se eu fosse presidente ditador, te mandaria castrar e fazer um buraco feito vagina. Depois, mandaria 100 homens ter relações com você até morrer, seu imundo, sujo sem vergonha. Homens como você são a desgraça do Brasil. Homem sem moral, sem dignidade. Você precisaria pegar numa enxada e carpir café. Era de maior proveito para este grande Brasil, ao invés, está aí, um parasita depravado, ordinário, sujo, que causa pejo a todos os homens de moral elevada... você nunca teve moral nem dignidade e nem vergonha, seu cretino imundo...*'" (TOLEDO, 1994, p. 523).

[85] "Disfarçar o sexo, tomando trajos impróprios do seu, e trazê-los publicamente para enganar"; era assim que o artigo 379 do 1º Código Penal Republicano (1890) tipificava o travestismo, considerado contravenção com pena de quinze a sessenta dias de prisão. Apenas a posição social elevada de Flávio de Carvalho pode tê-lo tornado imune à repressão policial reservada àqueles corpos não-normativos e/ou dissidentes do binarismo de gênero que ousavam se expor publicamente em roupas femininas no mesmo período nas grandes cidades brasileiras (TREVISAN, 2018, p. 149).

> A masculinidade contemporânea mostrada pela mídia tem quatro características principais: 1) potência e controle físicos associados ao corpo masculino; 2) heterossexualidade, definida como relações sociais com homens e relações sexuais com mulheres; 3) conquistas profissionais em empregos identificados como "trabalho de homem"; e 4) papel familiar patriarcal. Muitos homens relutam em projetar uma imagem que se desvie dessas normas. Em geral, para a mentalidade popular, a identidade masculina é fixa e inata. [...] O interesse por moda e pelos usos de vestuário tende a ser interpretado como algo efeminado (CRANE, 2006, p. 354).

A bem da verdade, nos mais de vinte anos que separam o tempo atual de quando Diana Crane publicou seu estudo, houveram mudanças sociais e políticas que viram surgir uma proliferação de expressões e identidades de gêneros fluidas não somente nos países ocidentais, mas também na China e na Coréia do Sul. Este movimento intercambiável de estilos "masculinos" e "femininos" entre diferentes sexos aponta para uma fluidez dessas expressões ao ponto em que mesmo os maiores arquétipos de hipermasculinidade e hiperfeminidade são atualmente reclamados e cuidadosamente elaborados por indivíduos homossexuais e transexuais. Realmente, há mais de quarenta anos, Michel Foucault (1981) já atentava para a expressão de gênero forçadamente masculinista de uma parcela de homens da comunidade homossexual estadunidense. Contudo, no que tange às normativas que regem a masculinidade, esse conjunto de regras não parece ter sofrido uma alteração radical desde o início do século XXI; também se aplicando perfeitamente ao símbolo patriarcal que o *New Look* atentou em meados do século retrasado. Agora, tenhamos em mente, que qualquer expressão de gênero estereotipada, seja, masculina ou feminina, baseia-se num ideal que deverá ser reproduzido, ainda que seja difícil de alcança-lo, ou, nas palavras de Jack Halberstam "toda masculinidade ideal, por natureza, está simplesmente fora de alcance" (HALBERSTAM, 2020, p. 148).

2.3. Uma obra de arte *queer*?

Para responder se o *New Look* se trata ou não de exemplar de arte *queer* é preciso antes definir o que seria essa arte. Qualquer definição de uma arte *queer* deve partir antes do denominador comum a essa produção artística. Atualmente, a palavra *queer*[86] abriga em sua acepção desde o sentido estético que caracterizaria uma visualidade não-binária e não normativa, incluindo também a identidade de gênero delineada neste mesmo espectro, até o ativismo político formulado principalmente a partir da segunda metade do século XX.

[86] O dicionário bilíngue inglês/português Landmark (2005, p. 252) oferece a seguinte tradução da palavra queer: "adjetivo – esquisito; ridículo. Verbo – arruinar; embaraçar. Informal – efeminado".

Para o historiador da arte David. J. Getsy (2016, p. 12) “sensibilidades ilegais, parentescos criados por si mesmo, linhagens escolhidas, futuro utópico, comprometimento exílico e ódio às instituições que policiam os limites do normal” são algumas das atitudes e comportamentos que compõem o entendimento do termo *queer* na contemporaneidade. Acrescento a perspectiva da pesquisadora Júlia Mello, para quem “o *queer* possui caráter antinormativo e valoriza a antiestética, propondo novos posicionamentos àqueles(as) excluídos(as) e silenciados pela cultura dominante” (MELLO, 2020, p. 23). Portanto, dessas compreensões podemos deduzir que a arte *queer* é fatalmente contra hegemônica e presumidamente produzida por indivíduos dissidentes das polaridades de gênero e sexualidade.

Figura 24: *Rest Time in Life Class* de Dorothy Johnstone (1892-1980)

Figura 24: JOHNSTONE, Dorothy. ***Rest Time in Life Class***. 1923. 1 original de arte. Óleo sobre tela. 121,5 x 106,2 cm. City Art Centre, City of Edinburgh Museums and Galleries. Disponível em: <https://artuk.org/discover/artworks/rest-time-in-the-life-class-93464>. Acesso em 13 dez. 2024.

Figura 25*: Izzy Orts* de Edward Burra (1905-1976)

Figura 25: BURRA, Edward**. *Izzy Orts***. 1937. 1 original de arte. Aquarela e lápis sobre papel. 73,6 x 104,5 cm. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Disponível em: <https://i0.wp.com/ultrawolvesunderthefullmoon.blog/wp-content/uploads/2022/01/Edward-Burra-22Izzy-Orts22-1955-Watercolor-and-Pencil-on-Paper-73.6-x-104.5-cm-National-Gallery-of-Scotland-.jpg?ssl=1>. Acesso em 13 dez. 2024.

A exposição *Queer British Art 1861-1967* (na qual constavam as figuras 22 e 23), primeira dedicada à arte *queer* produzida na Grã-Bretanha e exibida no museu de arte Tate, em 2017, ofereceu possibilidades alternativas de interpretar obras artísticas que codificaram desejos homossexuais e testemunhos de diferentes experiências, vivências, comportamentos e vidas desviantes das normas padrões de gênero. Leituras tradicionalmente excluídas da história da arte ou então marginalizadas. Sobre a complexa história do termo *queer*, a curadora da exposição Clare Barlow (2017, p. 13) escreveu que "paralelamente ao sentido original de 'estranho' ou 'excêntrico', o termo *queer* designava inicialmente pessoas que estivessem em relações homossexuais nos anos 1890"; embora a palavra não fosse sempre destinada a insultar como ela afirma adiante. Uma das perspectivas mais interessantes que o processo curatorial de Barlow oferece para esta pesquisa é a identificação de *queerness*[87] em existências

[87] A tradução mais precisa dessa palavra da língua inglesa seria estranheza, o que tornaria o sentido da frase um tanto quanto inconveniente neste momento. Daí a opção por mantê-la em inglês.

reconhecidamente heterossexuais. Ainda que a maioria dos artistas selecionados ou dos retratados nessas obras de arte sejam de fato pessoas não-heterossexuais e algumas transexuais.

> Somando-se à complexidade das identidades, também há muitas pessoas e relacionamentos sobre os quais pouco se sabe com certeza. A prova incriminatória, carta ou diário dizendo quem fez o que com quem e o que pensavam sobre isso, é incrivelmente rara. Poucos casais em relacionamentos heterossexuais deixam tais relatos, então é talvez injusto espera-los vindo de pessoas envolvidas em relações homossexuais, que francamente corriam mais risco com a exposição. Algumas vezes essa ausência de evidência foi usada como justificativa para apresentar todos no passado como sendo heterossexuais e cis (não-trans) a menos que se provasse o contrário. Essa abordagem marca o erro crasso de assumir que o *queer* e o não *queer* são categorias fechadas que não se relacionam, ignorando os múltiplos modos em que até as mais variadas existências heterossexuais podem ser tingidas de *queerness*. No caso de mulheres oitocentistas, por exemplo, uma pesquisa feita por Sharon Marcus mostrou que momentos de erotismo *queer* podem ser encontrados em lugares inesperados, como o *The Englishwoman's Domestic Magazine*, uma publicação voltada para donas de casa de classe média. Aqui, cartas enviadas ao editor sobre o chicoteamento de uma empregada doméstica, foram consideradas suficientemente picantes por alguns empreendedores adultos para serem copiadas e reproduzidas palavra por palavra na pornografia atual (BARLOW, 2017, p. 14).

Portanto, a identificação de um objeto de arte como *queer* ou não tende a variar conforme o passar dos anos e dos diferentes contextos culturais nos quais essas obras são produzidas e lidas. Seria incorreto e até conservador considerar o *queer* nas artes visuais como uma categoria inflexível, limitada e reservada aos artistas não-cisgêneros ou não-heterossexuais. Como já vimos nesta pesquisa anteriormente, o *New Look* de Flávio de Carvalho foi quase imediatamente alvo de interpretações que questionaram a orientação sexual do artista pelo simples uso de uma saia por um homem; sem que houvesse nenhuma intenção dele em transgredir quaisquer normas que fossem além das regras de indumentária. O que qualifica a roupa-artefato como um objeto de arte *queer* desde o princípo é basicamente (agora sim!) o *estranhamento* gerado no público ao ver um homem trajando uma peça de roupa pertencente ao sexo feminino. Um movimento que automaticamente possibilitou ao público mais conservador questionar a sexualidade do artista. E ainda que essa leitura seja própria de um certo contexto histórico-cultural, o autor desta pesquisa deve admitir que em um de seus primeiros contatos com o *New Look* de Flávio de Carvalho, espantou-se ao descobrir que o artista em questão não era homossexual. Quantos mais será que tiveram ou ainda tem a mesma suposição sobre Flávio?

Da mesma maneira que objetos de arte produzidos por pessoas cisgêneras e heterossexuais podem ser alvo de leituras *queer*, como é o caso do *New Look*; existiram e existem artistas de existências *queer* que não lidam em suas obras com questões conectadas a cultura, vivência e identidade *queer*. Seria custoso identificar na obra da pintora de cenas

pastoris Rosa Bonheur (1822-1899) qualquer sinal de *queerness*; mesmo que essa francesa que vestia roupas masculinas publicamente, tenha vivido longos relacionamentos com as também pintoras Nathalie Micas (1824-1889) e Anna Elizabeth Klumpke (1856-1942).

A leitura *queer* do New Look que ratifica na sua performance aquela estranheza sentida pelo público há mais de sessenta anos, é o que justificou a inclusão de uma réplica da roupa-artefato na mostra *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*. Alvo de forte represália da extrema-direita brasileira durante sua exibição original em Porto Alegre, em 2017, a exposição foi cancelada no Farol Santander com menos de um mês em cartaz, devido à pressão do segmento conservador da sociedade e do clero. Para depois ser remontada, não sem antes enfrentar obstáculos, no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Longe de ser uma unanimidade, *Queermuseu* foi rejeitada pela crítica especializada, que julgou problemática a curadoria pela falta de representatividade *queer* entre os artistas selecionados; a predileção do curador por artefatos em detrimento de outros suportes artísticos; a recusa à contextualização em várias obras, que significaria "a aposta numa ideia essencialista de obra de arte" (DINIZ, 2018) e o parco mapeamento do *queer* no contexto nacional, motivo de Laura Erber (2018) ter dito que a exposição só era transgressora para os conservadores. Embora o curador Gaudêncio Fidelis (2015, p. 72) reconheça o presumível apagamento da produção artística *queer* no domínio dos museus – comum a toda história de uma arte *queer*, como salientou Clare Barlow (2017, p. 17) –, é de questionar uma curadoria desse tipo na arte brasileira que exclui ou esquece da obra de Ismael Nery (1900-1934). O pintor paraense em sua curta vida foi um dos que mais exploraram o tema da androginia em suas figuras humanas frequentemente dessexuadas e macabras; ou como vemos na figura 24, uma exploração da dualidade, mais óbvia, desta feita através dos arquétipos masculino e feminino. A ausência de objetos ou registros oriundos da cultura popular, como vemos na imagem 26, também teve o duplo efeito de retardar a divulgação ampla da imagética *queer* brasileira pré-segunda metade do século XX[88]; contribuindo ao mesmo tempo para o seu lamentável esquecimento.

[88] Como não é esse o foco desta pesquisa, não posso me alongar tanto no tópico; todavia, apesar do histórico cruel de apagamento que levou tais profissionais ao esquecimento quase total, é fato que os artistas travestis ou transformistas, brasileiros ou estrangeiros, alcançavam grande sucesso se apresentando nas principais capitais do Brasil nas primeiras décadas do século XX, como informa Sancler Ebert (2021).

Figura 26: Casal II

Figura 26: NERY, Ismael. **Casal II**. Data Desconhecida. 1 original de arte. Guache sobre papel. 21 x 13 cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/112302-casal-ii>. Acesso em: 18 dez. 2024.

Figura 27: Andrógino

Figura 27: NERY, Ismael. **Andrógino**. Data desconhecida. 1 original de arte. Aquarela sobre papel. 27 x 18,50 cm. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82069-androgino>. Acesso em 18 dez. 2024.

Figura 26: Bugrinha

Figura 26: **Bugrinha, cançonetista brasileira e rainha do maxixe, como é conhecida**. Revista Fon-Fon, Rio de Janeiro, 1908. Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20190&pesq=bugrinha&pagfis=1032>. Acesso em 18 dez. 2024.

O *Queermuseu* não foi a única vez em que o "rizoma *queer*" foi ativado na obra de Flávio de Carvalho. Na exposição A Cidade do Homem Nu, no MAM-SP em 2010, o curador Inti Guerrero empreendeu uma interessante análise do trabalho do artista de 1930 que propunha um laboratório de experimentação sexual na sua Cidade do Homem Nu

> No caso específico do "laboratório de erótica" dessa singular cidade, Flávio de Carvalho idealizava-o como um lugar onde "o homem nu selecionaria ele mesmo suas formas de erótica, onde nenhuma restrição exigir-lhe-ia este ou aquele sacrifício; sua energia cerebral seria suficiente para controlar e selecionar seus desejos [...], seria o lugar onde encontraria sua alma antiga, onde projetaria sua energia solta em qualquer sentido, sem repressão; onde realizaria seus desejos, descobriria novos desejos, impondo-se a si mesmo uma seleção rigorosa e eficiente, formando seu novo ego, orientando sua libido". Ao entender a experiência da sexualidade como uma espécie de libido sem perspectiva determinada – isto é, sem um desejo construído –, porém justamente como uma experiência contínua, rizomática, que se bifurcaria dentro do laboratório de erótica de acordo com a subjetividade do indivíduo, ele parecia propor, já em 1930, um "plano diretor" que romperia com toda sexualidade normativa. (GUERRERO, 2010, p. 8-9).

Os ideais de Flávio naquele momento, realmente deviam mais à filosofia antropofágica do que a qualquer outra coisa; considerando que a mesma já preconizava um programa político no alvorecer dos anos 1930. Embora Guerrero não utilize o termo *queer* em nenhum momento, o "laboratório de erótica", ou seja, de sexualidade, de Flávio, aponta para uma liberação sexual nos moldes da revolução que ocorreria mais de trinta anos depois da redação desse projeto. Tenhamos em mente que a Antropofagia surge a partir de uma figura humana amorfa criada por Tarsila do Amaral – o Abaporu – sem qualquer identificação genital. Portanto, o movimento assume desde o começo uma visão surrealista da sexualidade onde a liberdade sexual é direcionada à alteridade. Basta lembrar que Oswald de Andrade e Pagú se casaram no Cemitério da Consolação em 1930 – uma performance deveras *queer*. Em última análise, o laboratório de erótica futurista de Flávio de Carvalho se corresponde vagamente a um trabalho de arte apresentado mais de noventa anos depois – a Sauna Lésbica na 35ª Bienal de São Paulo. Trabalho das artistas Malu Avelar, Ana Paula Mathias, Anna Turra, Bárbara Esmenia e Marta Supernova; essa instalação possuía um caráter utopista no seu próprio título, visto que não são usuais ou inexistem estabelecimentos desse tipo, ao contrário do seu oposto, as saunas gays. Nesse espaço interativo, mulheres lésbicas se encontravam e debatiam suas existências lésbicas, o que de certa maneira disputa e subverte o imaginário sexualizado da própria nomenclatura do espaço. Mas sem deixar de ser um templo aberto ao conhecimento sexual e afetivo, coletiva e individualmente.

Figura 28: Sauna Lésbica

Figura 28: FANAN, Levi. **Vista da *Sauna Lésbica*, por Malu Avelar com Ana Paula Mathias, Anna Turra, Bárbara Esmenia e Marta Supernova, durante a 35ª Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2023, 1 fotografia. Disponível em: < https://35.bienal.org.br/participante/sauna-lesbica-por-malu-avelar-com-ana-paula-mathias-anna-turra-barbara-esmenia-e-marta-supernova/>. Acesso em 18 dez. 2024.

3. “Unissex é mais que moda”

> O homem frustrado não somente é conduzido rumo a um passado-remoto mas também o seu aspecto tende a se alterar: os seus cabelos se apresentam compridos como os da mulher ou longos como eram usados na Idade Média, ele ostenta um decote e ornamentos e berloques que atualmente são usados por mulheres e quando não usa barbas e é visto de uma certa distância torna difícil distingui-lo da mulher [...] Essa volta ao útero por parte do homem e a exibição de atavio masculino por parte da mulher e que levam a um encontro no aspecto do homem e da mulher seria uma forma de Unissexo, ou sexo único e conduziria conspicuamente rumo a dois erotismos: homossexualismo entre homens e mulheres. o homem homossexual e a mulher lésbica apareceriam como duas consequências impostas pelo movimento da História onde a História é um ser vivo [...] O unissexo se apresentaria com duas finalidades: o controle de população por um parcial erotismo homossexual e sugestões para um novo sistema social onde a mulher como paridora seria substituída pelo tubo de ensaio [...] Os sintomas de inquietação social, de volta ao primitivo, de Volta ao Útero, inquietante para os cérebros tranquilos, revoltante para os seres estabilizados, mas necessários como consequência do ciclo nascimento, vida e morte das coisas representa em si um RECOMEÇAR [...] O atavio masculino da mulher, que havia preenchido a finalidade de nivelamento, seria em parte conservado com formas úteis para finalidades práticas, enquanto que a função de prazer entre os dois sexos conduziria a uma indumentária com exibição de valores sexuais capazes de fornecer atrativos que levariam a contatos agradáveis e possível coito (CARVALHO, 19?? [2010], p. 280-281).

Nesse que seria o posfácio da Dialética da Moda, intitulado Nivelamento e Destino[89], escrito anos depois da publicação original dos artigos; provavelmente após a participação do artista no Seminário de Tropicologia de Gilberto Freyre, em Recife, em 1967[90], Flávio discorreu sobre o futuro da humanidade conforme sua observação da moda daquele tempo[91]. No texto, Flávio parece identificar num fenômeno da moda daquela época – o unissex – a confirmação para um questionamento feito num dos artigos de 1956: “Hoje, de trinta anos para cá, os homens não usam mais chapéus. Estaríamos nos aproximando de uma Idade Púbere? Tudo indica que sim” (Ibid., 2010, p. 223)

---

[89] Foi Valeska Freitas (1997, p. 100) a primeira pesquisadora a identificar o prefácio e o posfácio da Dialética da Moda, que permaneciam até então inéditos no Fundo Flávio de Carvalho no CEDAE-IEL-UNICAMP, que tive o prazer de consultar. Mas ao invés do fim da década de 1960, é possível que os datiloscritos datem do início da década de 1970, quando Flávio de Carvalho se lançou na tarefa hercúlea de traduzir a Dialética da Moda para o francês a pedido de Gaston Gallimard (fundador da casa literária que leva o seu nome), para uma edição francesa que jamais foi publicada, segundo informou o autor da biografia de Flávio (TOLEDO, 1994, p. 680).

[90] No fim de 1967, Flávio de Carvalho participou do referido seminário oferecido pelo polímata pernambucano na UFPE. Ocasião em que proferiu uma palestra intitulada Trópico e Vestuário e defendeu o uso da saia para homens novamente. Quase ao mesmo tempo, o estilista Marcílio Dias anunciou a criação de um saiote masculino que seria exibido na TV Jornal do Commercio pelo cantor de iê-iê-iê Luís Jansen, o que imediatamente atraiu a reprovação das autoridades locais que ameaçaram prender o homem que ousasse vestir saia em público. Flávio se aproveitou da polêmica instaurada e até ameaçou que iria desfilar de saiote pelo Recife, o que não fez. Mas registrou em seus arquivos pessoais o escarcéu que se armou no interior da Paraíba, quando o jovem Pedro Cancha (que se tornou uma figura folclórica da cidade) desfilou pelas ruas de Campina Grande vestindo saiote.

[91] Ainda que o comentário de Flávio seja um tanto quanto fantástico em seus prognósticos da sociedade do futuro e corrobore para uma percepção de confusão sexual da juventude que aderiu à moda unissex, que, como veremos neste capítulo era falaciosa; é impossível não se admirar com a qualidade extemporânea de suas previsões. Pouco sensíveis em alguns pontos, mas nem de longe completamente equivocadas.

Flávio não foi o único intelectual a identificar que o unissex significava mais do que um mero modismo[92]. Na realidade, o entendimento que ele tinha da moda como "os costumes, os hábitos, os trajos, a forma do mobiliário e da casa" (Ibid., p. 16) propiciava uma apreensão muito peculiar desde os utensílios até os objetos ornamentais que lhe permitiam a criação de um gráfico cultural de cada época. Em Nivelamento e Destino, escrito no período auge da moda unissex, Flávio identificou um apaziguamento da luta entre os sexos que ele já notara em suas "ficções" da moda em outros períodos. Para ele, sem dúvidas, os anos 1960 significaram a chegada de uma nova Idade Púbere – este tempo histórico onde o autor aponta que homens e mulheres se vestiam de modo semelhante, num equilíbrio andrógeno. Na nova Idade Púbere, as energias/forças antitéticas masculina e feminina que sempre prevaleceram em determinada etapa histórica alternando-se; no futuro, seriam dissipadas numa só força híbrida: o unissex ou sexo único. Uma força andrógena por conter ambas energias, que ao ver solucionado o problema da desigualdade entre os sexos, se predisporia então a compor uma sociedade em que já superados os dogmas de fecundação e procriação, os indivíduos poderiam enfim gozar de sua sexualidade de maneira livre e fluida. Esta é a apropriação que Flávio faz do unissex a partir da realidade contemporânea. E embora pareça à primeira vista fantasiosa, ela é um produto do seu tempo, estando fortemente enraizando nele como veremos a seguir.

Movimento parecido ao que fez quando tomou a expressão *New Look* para apelidar o traje de verão em 1956, Flávio de Carvalho nos 1960 novamente se apropriou de uma gíria popular então – unissex – para mover sua máquina criativa e experimental adiante. Mas, vejamos agora o que o conceito unissex definia e qual era o aspecto dessa moda que se fundiu de tal maneira ao imaginário da moda da década de 1960 que é impossível separar um do outro.

O conceito de unissex aplica-se a qualquer bem de consumo cujo uso possa ser compartilhado por homens e mulheres. Inclui-se no escopo do unissex desde roupas infantis e

[92] Como o acadêmico e escritor Charles Winick (1972). De início, o título oportuno que seu livro recebeu na edição brasileira chama atenção – Unissexo. Sucintamente, o estudo se propunha a provar sua tese de que o unissex (num sentido de sexo unificado) havia chegado e um dos principais sinais era o vestuário. Para Winick, movimentos em escalada, como a adoção de calças compridas pelas mulheres e o próprio intercâmbio entre os vestuários masculino-feminino, além do culto à juventude e ao exibicionismo configurariam uma tendência à dessexuação que se dispunha a atender exigências modernas – "o cruzamento de indumentária ocorrerá mais frequentemente à medida que a semelhança se tornar mais aceita. Já é tão rotineira a ponto do mesmo produto poder ser vendido a homens e mulheres [...] muitos outros aspectos da aparência externa não mais diferenciam os sexos" (WINICK, 1972, p. 234-235). Embora a investigação de Winick apresente numerosos pontos válidos, é impossível não notar uma velada crítica em relação ao que ele enxergava como eliminação dos papeis sexuais e um certo saudosismo quanto a padrões de masculinidade e feminilidade ultrapassados. O sexismo profundo e a tomada essencialista das categorias antagônicas homem/mulher, masculino/feminino (tomada de leituras freudianas possivelmente) em seu texto advém provavelmente de um livro incluso em suas referências que Flávio de Carvalho também possuía: Sexo e Caráter de Otto Weininger.

de adultos até utensílios domésticos e produtos de beleza. Paralelamente, o termo também foi utilizado para caracterizar determinados estabelecimentos comerciais que passaram a atender homens e mulheres, e cujo exemplo mais icônico são os salões de beleza. Muitos continuam até hoje a ostentar em suas fachadas a palavra que remete imediatamente ao modismo igualitário dos anos 1960 (PAOLETTI, 2016, p. 81). Frequentemente associada à geração beat dos anos 1950 e os hippies na década seguinte[93], o estilo unissex se consagra como moda, produzida e comercializada sob esse slogan, na segunda metade da década de 1960 (Ibid., p. 31). Contudo, o seu desenvolvimento ocorreu por um bom tempo fora do sistema oficial da moda, ou seja, invertendo a lógica de produção tradicional que ia dos estúdios de criação e das fábricas para as ruas, pelo contrário (Ibid, p. 50). Movimento que lembra o do surgimento da minissaia; ainda que a criação desta última fosse por anos motivo de disputa descabida entre Mary Quant (1930-2023) e André Courrèges (1923-2016). Por dispensar a figura ditatorial do estilista de moda, a disseminação do estilo unissex no vestuário de homens e mulheres, num primeiro momento, pode ser caracterizada como exemplo de antimoda. Pelo seu caráter contrário à norma vigente (o dimorfismo sexual na indumentária masculina e feminina) e por nascer de uma atitude pessoal ou de um grupo – que à princípio não tem nenhuma pretensão de influenciar a sociedade ou lançar tendências –, mas que com o passar do tempo torna-se objeto de interesse dos criadores de moda e incorporada ao sistema[94]. Portanto, o unissex

> Aconteceu na realidade social contemporânea primeiro gradualmente, através de um longo processo de masculinização do vestuário feminino e também, em menor escala, por uma certa feminização do vestuário masculino; então, muito de repente, como todos os fenômenos da moda, especialmente quando são a expressão simbólica da chegada de uma nova geração à frente da cena (a conotação juvenil do unissex é óbvia) [...] Além disso, na moda unissex, existiam formas quase obrigatórias, senão obrigatórias, ou relativamente permanentes, em particular o jeans, e variantes livres e provavelmente mais sofisticadas, especialmente em acessórios e bijuterias. Finalmente, se o unissex se aplica essencialmente ao vestuário e às "aparências", é também uma ideologia, ou em qualquer caso, uma escolha onde considerações ideológicas não poderiam estar ausentes (BASSE; BURGUELIN, 1987, p. 282).

[93] Em relação aos hippies na década de 1960, talvez os principais expoentes da geração unissex, acho conveniente relembrar que estavam também sujeitos a todo tipo de discriminação e retaliação como nos mostra o registro impactante e seminal da contracultura estadunidense *Easy Rider* (*Sem Destino*) (1969).

[94] Tal qual a minissaia, a moda unissex em seu apogeu também foi ligada ao nome de estilistas que produziram coleções de moda nesse estilo, como Ted Lapidus (1929-2008), Jacques Esterel (1917-1974) e Rudi Gernreich (1922-1985).

Figura 29: Vera Barreto Leite e Norberto em editorial de moda para o suplemento feminino do Correio da Manhã

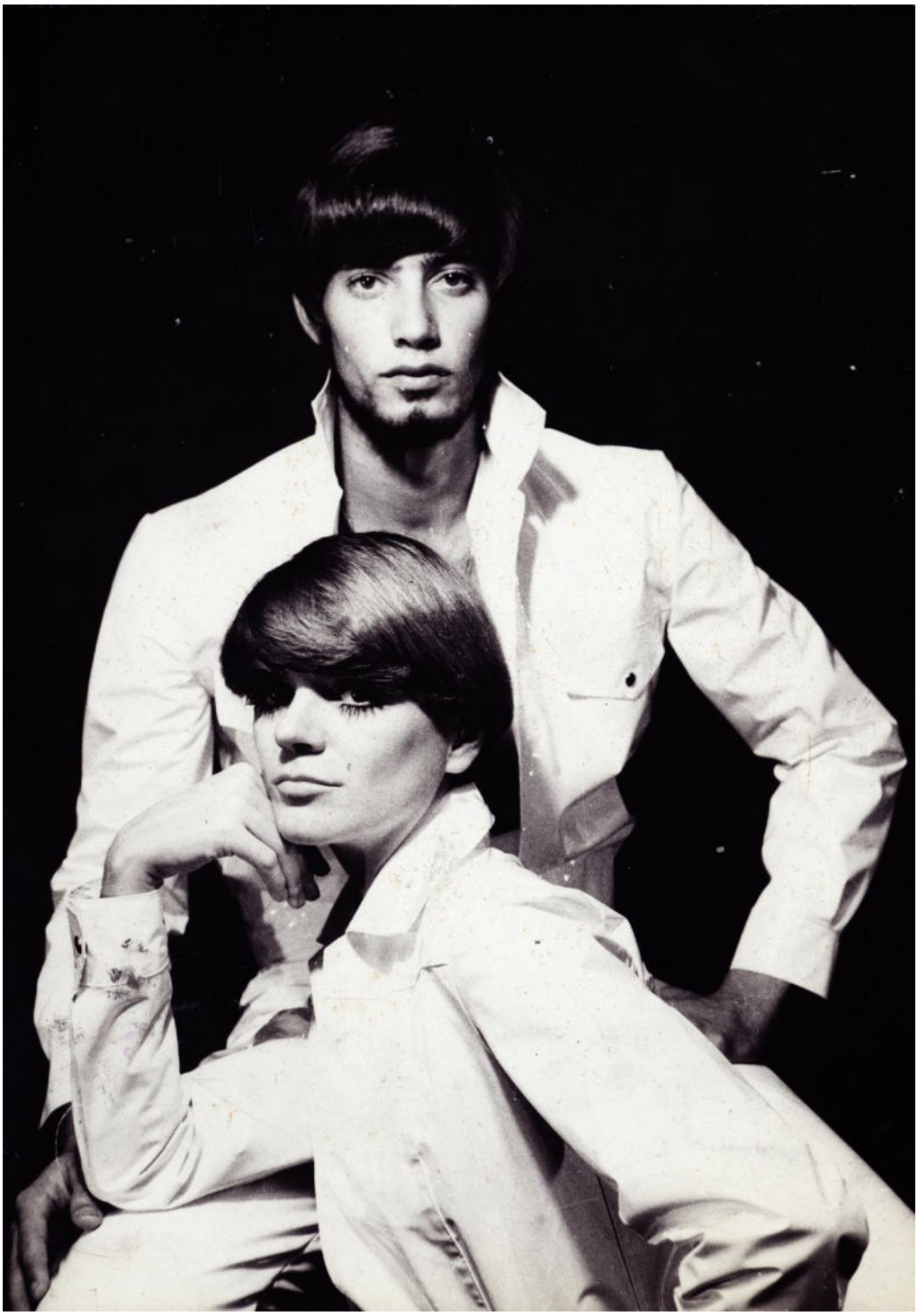


Figura 29: AVADIS, Jacques. "**Cabelo: Qual é o mestre que te penteia?**". Correio da Manhã, Feminino, Rio de Janeiro, 5 out. 1969. 1 fotografia. Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional – Fundo Correio da Manhã.

Figura 30: Vera Barreto Leite e Norberto em editorial de moda para o suplemento feminino do Correio da Manhã

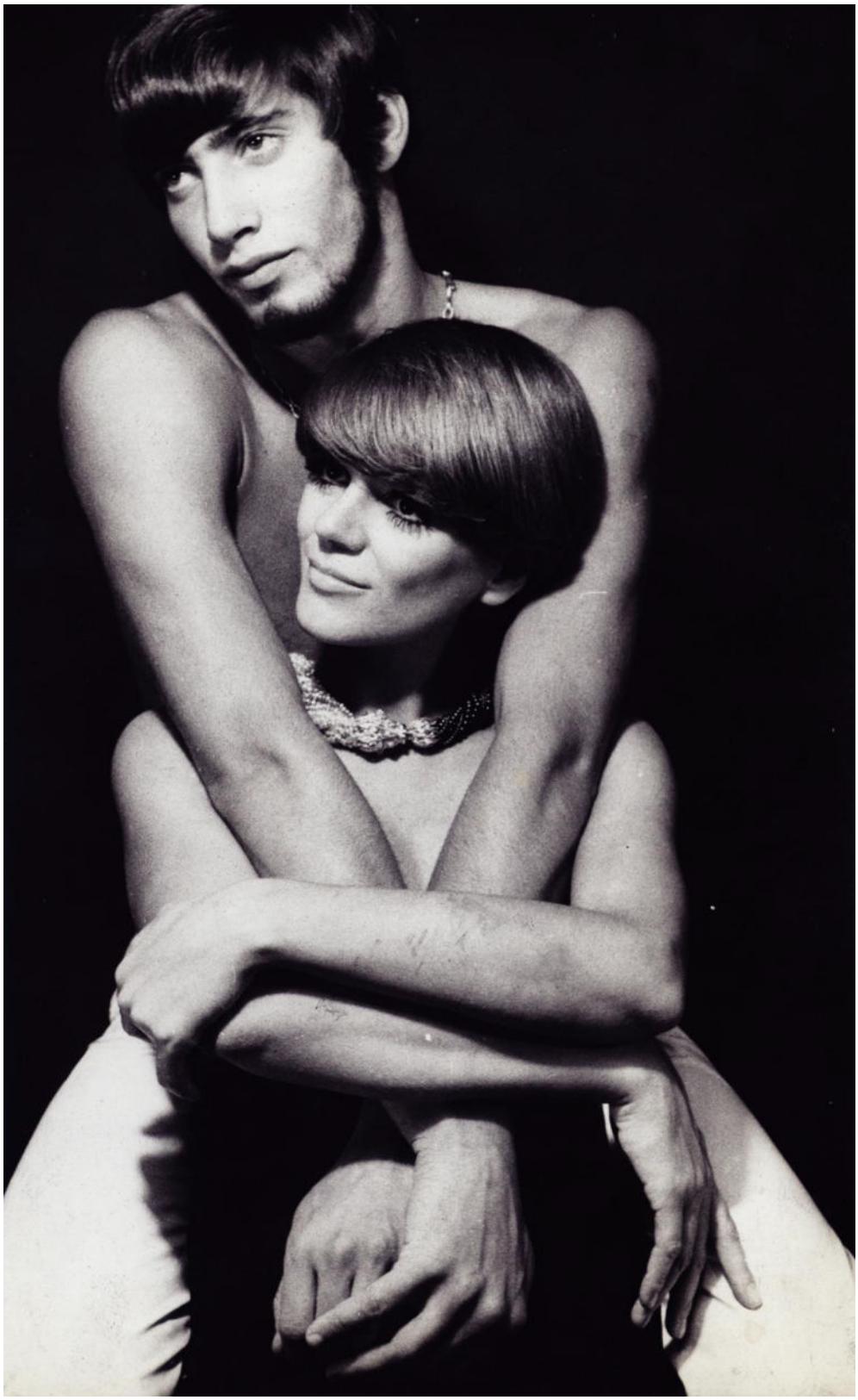


Figura 30: AVADIS, Jacques. "**Cabelo: qual é o mestre que te penteia?**". Correio da Manhã, Feminino, Rio de Janeiro, 5 out. 1969. 1 fotografia. Fonte: Sistema de Informações do Arquivo Nacional – Fundo Correio da Manhã.

Se a moda unissex pode ser resumida ao "uso de calças compridas iguais por homens e mulheres" (RAINHO, 2014, p. 301), ela seria mais um avanço social das mulheres do que qualquer outra coisa. Por outro lado, representou o estabelecimento do vestuário masculino dentro da engrenagem frenética da moda de uma vez por todas. O recurso à fantasia e à beleza incrementado ao guarda-roupa masculino atendia obviamente às necessidades de uma sociedade de consumo que enxergou na parcela masculina e jovem um nicho de mercado inexplorado à época. Mesmo assim, essas mudanças tão sintomáticas de "inquietação social" como Flávio de Carvalho definiu, ocorreram sob a égide democrática na qual a divisão enfática entre homens e mulheres passou a ser veementemente questionada e combatida seja no âmbito da aparência física, do mercado de trabalho, ou das expressões de gênero (conhecidas na época como "papeis sexuais"), como Jo B. Paoletti salienta: "moda unissex foi um dos fronts da guerra cultural do fim dos anos 1960 e 70, uma guerra entre pessoas que acreditavam que biologia era destino e aquelas que achavam que a ação humana podia ultrapassar o DNA (PAOLETTI, 2015, p. 7).

Nessa guerra cultural, não faltou artilharia pesada vinda dos "seres estabilizados" revoltados contra a "inquietação social" simbolizada pelo unissex. Vários estudiosos como Maria do Carmo Rainho (2014), Marie-Thérèse Basse e Olivier Burgelin (1987) e Jo B. Paoletti (2016) salientaram as suspeitas exageradamente inflamadas e incertas que os críticos do unissex lançavam sobre a orientação sexual dos usuários desse tipo de vestuário. Como Paoletti (2016, p. 24) ressalta "homens estavam sujeitos a tantas restrições quanto as mulheres, apenas restrições diferentes – aquelas que resultavam em, e reforçavam poder e privilégio para alguns". Esse temor do espectro da efeminação no vestuário e na aparência dos homens não escondia apenas o clássico temor do feminino que cerca a masculinidade frágil. Ele também andava lado a lado com a homofobia explícita em comentários emitidos num período que coincidiu com as primeiras grandes manifestações pelos direitos da comunidade LGBTQ+ no Ocidente[95]. Embora isso não validasse as críticas dos "seres estabilizados" numa suposta "saída do armário" coletiva de homossexuais em termos parecidos aos da célebre canção de Diana Ross (1944-) "I'm Coming Out"[96] (1980); como Paoletti bem salientou "àquela época homossexuais de verdade tendiam a ser propositalmente invisíveis, exceto quando era seguro ser notado [...] era altamente improvável que os jovens cabeludos nas ruas dos Estados Unidos fossem todos

[95] A Lei de Ofensas Sexuais de 1967 descriminalizou as relações homossexuais na Inglaterra e no País de Gales. Em 1969, a Revolta de Stonewall em Nova Iorque inaugurou uma nova era na luta contra a discriminação de homossexuais e transexuais nos Estados Unidos e outros países.

[96] Em livre tradução "Estou Saindo": "Estou saindo/Eu quero que o mundo saiba/Tenho que deixar isso a mostra..."

homossexuais, porque a maioria destes não se exibiam tão extravagantemente" (PAOLETTI, 2016, p. 88). As "restrições" que Paoletti mencionou antes, estão diretamente ligadas à essência das categorias "homem" e "masculino"; difíceis de serem ultrapassadas, como as experiências do MDRP e de Flávio de Carvalho comprovaram e a própria moda unissex também testemunhou. Sobre os avanços limitados do unissex diante dos dados culturais do patriarcado, Gilles Lipovetsky observou que

> O fato maior está aí, os homens não podem usar em nenhum caso vestidos e saias, assim como não podem maquiar-se. Por trás da liberalização dos costumes e da desestandardização dos papéis, um interdito *intocável* continua sempre a organizar, no plano mais profundo, o sistema das aparências, com uma força de interiorização subjetiva e de imposição social que tem pouco equivalente em outras partes: vestidos e maquiagem são apanágio do feminino, são rigorosamente prescritos aos homens [...] A moda não elimina todos os conteúdos referenciais, não faz flutuar as referências na equivalência e na comutabilidade total: a antinomia do masculino e do feminino aí está em vigor como uma oposição estrutural estrita, onde os termos são tudo salvo substituíveis. O tabu que regulamenta a moda masculina está a tal ponto integrado, goza de uma legitimidade coletiva tal, que ninguém pensa em recolocá-lo em causa; ele não dá lugar a nenhum gesto de protesto, a nenhuma tentativa verdadeira de derrubada [...] Não podia ser diferente: o uso da saia por um homem aparece imediatamente como signo "perverso", o efeito é inelutavelmente burlesco, paródico. O masculino está condenado a desempenhar indefinidamente o masculino. Certamente, a aparência dos sexos, desde os anos 1960, aproximou-se consideravelmente: além da adoção generalizada da calça feminina, os homens agora podem usar cabelos compridos, cores outrora proibidas, brincos. Mas esse movimento de convergência não abalou em nada a interdição de fundo que pesa sobre a moda masculina. A lógica não igualitária em matéria de aparência permanece a regra; há reconhecimento social do *boy look* para as mulheres, mas os homens, salvo para afrontar o riso ou o desprezo, não podem adotar os emblemas do feminino. No Ocidente, o vestido está identificado às mulheres há seis séculos; esse fator multissecular não deixa de produzir efeito. Se o vestido está excluído para os homens, isso se deve ao fato de que está *associado* culturalmente à mulher, e portanto para nós à moda, enquanto o masculino, desde o século XIX, define-se, pelo menos em parte, *contra* a moda, contra os signos de sedução, contra o fútil e o superficial. Adotar o símbolo de vestuário feminino seria transgredir, no parecer, o que faz a identidade viril moderna; não chegamos a isso. E nenhum signo do momento permite prever qualquer mudança de tendência. (LIPOVETSKY, 2017, p. 147-148)

Figura 31: Editorial de moda unissex na revista Manchete

ÊLE ELA
AO COMPASSO
DA MODA

Reportagem de Marisa Raja Gabaglia ● Fotos de Paulo Scheuenstuhl

— Eu não me lanço na moda masculina, eu cheguei a ela naturalmente. — Foi com estas palavras que Saint-Laurent inaugurou sua primeira loja de roupas para homens, na Rive Gauche, Paris. — Nunca rapazes e môças estiveram tão próximos sem por isso se tornarem semelhantes. A masculinidade não está mais ligada à gravata ou ao terno de flanela cinzento, assim como feminilidade não é mais sinônimo de musselinas e babados. Ambos os sexos vivem o mesmo tipo de vida e se ocupam das mesmas atividades. Nada mais natural que usem roupas parecidas. — A Butique *Anik Bobó* adotou êste princípio, lançando aqui, com exclusividade, a nova linha unissex, sob medida para as novas gerações.

À esquerda, Márcia usa calças de veludo liso, túnica estampada com decote em V e écharpe; Marco Antônio, calças de veludo vermelho e camisa de voile. À direita, Gina em pantalonas e túnica de veludo prêto; Marco Antônio de azul — claro e escuro — e uma gravata londrina.

Figura 31: SCHEUENSTUHL, Paulo. "**Êle Ela ao Compasso da Moda**". Revista Manchete, Rio de Janeiro, 7 jun. 1969. 1 fotografia. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Figura 32: Editorial de moda unissex na revista Manchete

Figura 32: SCHEUENSTUHL, Paulo. "**Êle Ela ao Compasso da Moda**". Revista Manchete, Rio de Janeiro, 7 jun. 1969. 1 fotografia. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Figura 33: Editorial de moda unissex na revista Manchete

Figura 33: SCHEUENSTUHL, Paulo. "**Êle Ela ao Compasso da Moda**". Revista Manchete, Rio de Janeiro, 7 jun. 1969. 1 fotografia. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Figura 34: Publicidade das toalhas Artex na revista Manchete

Figura 34: "**Abaixo a unissex"**. Revista Manchete, Rio de Janeiro, nº 979, 23 jan. 1971. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Se para Lipovetsky (Ibid., p. 146) "a homogeneização da moda dos sexos só tem existência para um olhar superficial; na realidade a moda não deixa de organizar signos diferenciais, por vezes menores, mas não inessenciais", é de fato custoso encontrar sinais reais da suposta transgressão sexual que tanto apavorou os críticos da moda unissex. Nas deslumbrantes fotografias 28 e 29, feitas por Jacques Avadis (1945-) em 1969, para editorial de beleza do suplemento feminino do Correio da Manhã, vemos o estilo unissex para cabelos. Nas imagens, estão os modelos Norberto (?-?) e Vera Valdez (também conhecida como Vera Barreto Leite) (1936-) – ela, uma das primeiras brasileiras a conseguir sucesso nessa profissão na Europa, ainda nos anos 1950. Na figura 28, Norberto e Vera apresentam cortes de cabelos praticamente idênticos, "para ele e para ela, o mesmo corte, o mesmo jeito" diz o texto do jornal; embora o cabeleireiro Renault não tenha feito no cabelo de Norberto as mesmas luzes que em Vera. São diferenças sútеis como a barba de Norberto e o colar dele na figura 29 – diferente do

mesmo adorno de Vera – que continuavam a imprimir a diferença sexual nas aparências, mesmo se tratando do estilo unissex; ainda que na primeira imagem ambos vistam jaquetas idênticas de vinil branco. Às constantes suspeitas levantadas em torno da orientação sexual dos homens que vestiam unissex e à qualquer estranheza que esse estilo pudesse causar entre os consumidores masculinos – levando à rejeição e insucesso comercial –, a incipiente fotografia de moda nacional respondia posicionando os modelos nas fotos em interações de gênero frequentemente heteronormativas e simétricas, como Maria do Carmo Rainho (2014) desvendou tão bem em seu estudo. No caso da figura 29, há inclusive uma sugestão sexual flagrante, com Norberto "abraçando" Vera pelas costas e afunilando os seus braços sobre o colo insinuantemente despido dela. A conotação sexual na interação deles só é quebrada pelos olhares fugazes de ambos, que miram o mesmo ponto fora da imagem – gesto paradoxal pois nega a fisicalidade registrada e aí, sim, sugere uma leve ambiguidade sexual. Já nas figuras 30, 31 e 32, vemos um editorial de moda da revista Manchete do mesmo ano de 1969. Misto de publicidade e editorial de moda que divulgava a nova linha unissex da badalada butique carioca Anik Bobó, tinha a reportagem assinada por uma personalidade famosa nos anos 1970 e 80, a jornalista e escritora Marisa Raja Gabaglia[97] (1942-2003). No texto, Marisa sintetiza em poucas linhas o estilo, afastando qualquer presunção de semelhança entre os sexos e destacando uma suposta equidade de gênero[98]

> Nunca rapazes e moças estiveram tão próximos sem por isso se tornarem semelhantes. A masculinidade não está mais ligada à gravata ou ao terno de flanela cinzento. Assim como feminilidade não é mais sinônimo de musselinas e babados. Ambos os sexos vivem o mesmo tipo de vida e se ocupam das mesmas atividades. Nada mais natural que usem roupas parecidas (GABAGLIA, 1969).

[97] Cronista de sucesso então, Marisa registrou na crônica Filhos em Férias o choque cultural provocado pela geração unissex e da qual copio um trecho a seguir: "UM CASAL amigo meu, que mora em Aracaju, está desesperado. Em março deste ano, eles mandaram seus dois filhos, Marcelo, de 16 anos, e Sandra, de 15, estudar aqui no Rio de Janeiro. Em julho, os dois espécimes retornaram à terrinha para passar as férias. Meus amigos, saudosos, prepararam tudo para a chegada. Puseram flores no quarto da menina, cortinas novas na janela, e D. Margarida teceu durante três meses uma colcha de retalhos colorida, para cobrir a cama da mocinha. Para o Marcelo, compraram uma Enciclopédia Barsa e seu Moacir mandou fazer, no seu alfaiate, o primeiro terno de tropical inglês do rapazinho. E foram esperar as peças que chegavam de avião, é claro [...] Marcelo, com os cabelos pelo ombro, calças azuis desbotadas, vários balangandãs no pescoço. No ombro, uma sacola de couro de onde saíam objetos não-dentificáveis. Sandra, de cabelo solto, uma tira amarrada na testa, botas pretas, e um longo colete de camurça franjado. Mascava chicletes. – Meus filhos, mas o que é isso? Vocês parecem uns subversivos! – É por isso que fomos revistados por uns caras devagar. Tavam grilados. – Filhinha, seu cabelo. E suas sainhas? Por que não escreveu que estava precisando de dinheiro para roupas? – Mãe, corta essa [...]" (GABAGLIA, 1973, p. 9-10).

[98] Digo suposta porque a afirmação de Gabaglia é uma falácia. Segundo dados do Índice Global de Disparidade de Gênero publicado pelo Fórum Econômico Mundial em junho de 2024, o Brasil ocupa o 70º lugar entre 144 estados no ranking de países em igualdade de gênero, atrás de várias outras nações da América Latina e do Caribe. O Brasil alcançou inclusive a proeza de descer treze posições em relação ao ranking de 2023. Desse modo, é árduo visualizar qualquer espécie de paridade de gênero no mercado de trabalho interno há mais de cinquenta anos.

Maíra Zimmermann apontou que “as imagens fotográficas, juntamente com outros tipos de texto de caráter verbal e não verbal, compõem a textualidade de determinada época” e que a revista nesse período, ao aliar imagens e textos “apresenta-se como um meio de comunicação de massa congruente e formador do imaginário social em relação aos anseios, sonhos, aspirações, vontades e desejos produzidos dentro de um contexto específico” (ZIMMERMANN, 2014, p. 35-36). O relacionamento entre novos costumes e moda e a divulgação do vestuário unissex através de fotografias especialmente focadas nas roupas, além de textos mencionando os fabricantes, visava endereçá-las diretamente aos consumidores ou a um público específico – “sob medida para as novas gerações”. Quanto à Manchete, não era voltada exclusivamente à moda; pelo contrário, versava sobre assuntos diversos e possuía alcance nacional e alta circulação, o que revela como a moda unissex era um tema de relevância à altura. Nas fotos de Paulo Scheuenstuhl delineia-se em mais de uma delas esquemas que performam leve insinuação sexual ou um arranjo romântico, heteronormativo, amigável ou até ingênuo entre os cinco modelos – todos fotografados em pares, ou seja, como casais de homem e mulher. As roupas unissex dos modelos masculinos (todos bigodudos e nenhum deles cabeludo) são, aliás, comedidas, jamais subvertem a forma. A exceção do conjunto vermelho de calça de cintura alta e jaqueta curta de veludo cotelê, as cores de todas os outros itens vestidos pelos modelos homens são sóbrias. Exibem estampas apenas em acessórios como lenços e gravatas, ou seja, como detalhes. E são os detalhes como Lipovetsky realçou acima, que nos asseguram que a moda unissex comercializada no Brasil não representava nem de longe uma performatividade ou expressões de dissidência de gênero no vestuário, muito menos se esmerava nos trajes unissex de vanguarda criados pelo estilista Rudi Gernreich – traduzidos em semi nudez para ambos os sexos, como se vê na bela fotografia 34. Embora o unissex tenha se popularizado no Brasil urbano das camadas média e alta sem grandes dificuldades como pude aferir, a ligação com a conquista de direitos pela mulher, frequentemente veiculada na imprensa e o debate de gênero suscitado, talvez contribuíram para que os editores de moda investissem em um repertório de gestos e interações mais abertamente sexuais ao fotografar o vestuário unissex visando sobretudo evitar repúdios explícitos como o grotesco anúncio publicitário das toalhas Artex exibido na figura 33 e veiculado em Manchete em janeiro de 1971. Assim como é inacreditável constatar que há menos de sessenta anos homens e mulheres se sujeitavam a usar toalhas diferentes (diferentes em que? Cores? Padronagens? Tecidos?) devido a convenções sociais – mais um privilégio de classe talvez? – é chocante se deparar com um anúncio tão obtuso, veiculado ou pela queda nas vendas das benditas toalhas para diferentes sexos ou por simples expressão do machismo cultural; quer seja ele proveniente dos diretores

da fábrica ou dos marqueteiros que autorizaram dizeres desagradáveis como o dessa propaganda grotesca[99].

[99] Já que estou revisitando uma guerra cultural de mais de cinquenta anos atrás, por que não destacar que enquanto escrevo estas linhas, no início de 2025, me vejo e vejo o mundo em meio a uma nova guerra cultural bastante acirrada envolvendo transnacionais muito maiores que a catarinense Artex. Recentemente, o *CEO* da *bigtech* Meca, dona de redes sociais como o Facebook e o Instagram anunciou uma série de mudanças que permitirão a propagação livre nesses espaços virtuais de discursos de ódio contra a comunidade LGBTQ+. Até a famosa rede de *fast-foods* Mc Donald's anunciou o fim de diretrizes que visavam promover a diversidade racial e de gênero no seu quadro de funcionários. Essas medidas se situam, obviamente, na esteira da reeleição de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos e da vergonhosa decisão da Suprema Corte desse país que em junho de 2023, cancelou políticas afirmativas em admissões universitárias. Vista por muitos como um retrocesso (que é, sem qualquer sombra de dúvida) nas conquistas do Movimento pelos Direitos Civis iniciada nos anos 1960 da Era Unissex, essa medida provocou o abandono de iniciativas voltadas a grupos minoritários em diversas empresas, incluindo a Meta. Desde então, o apoio a políticas progressistas tem diminuído, especialmente dentro das multinacionais norte-americanas. Esse movimento conservador da justiça dos EUA me fez lembrar o dado que Paoletti (2015, p. 131) forneceu de que entre 1965 e 1978 a justiça desse país decidiu, de um total de 73 casos referentes ao uso de cabelos compridos por meninos e adolescentes nas escolas, 36 vezes a favor dos cabeludos contra 37 casos em que apoiou as normas de vestuário das instituições de ensino.

Figura 35: Os modelos Tom Boome e Renée Holt fotografados com peças da coleção unissex de Rudi Gernreich

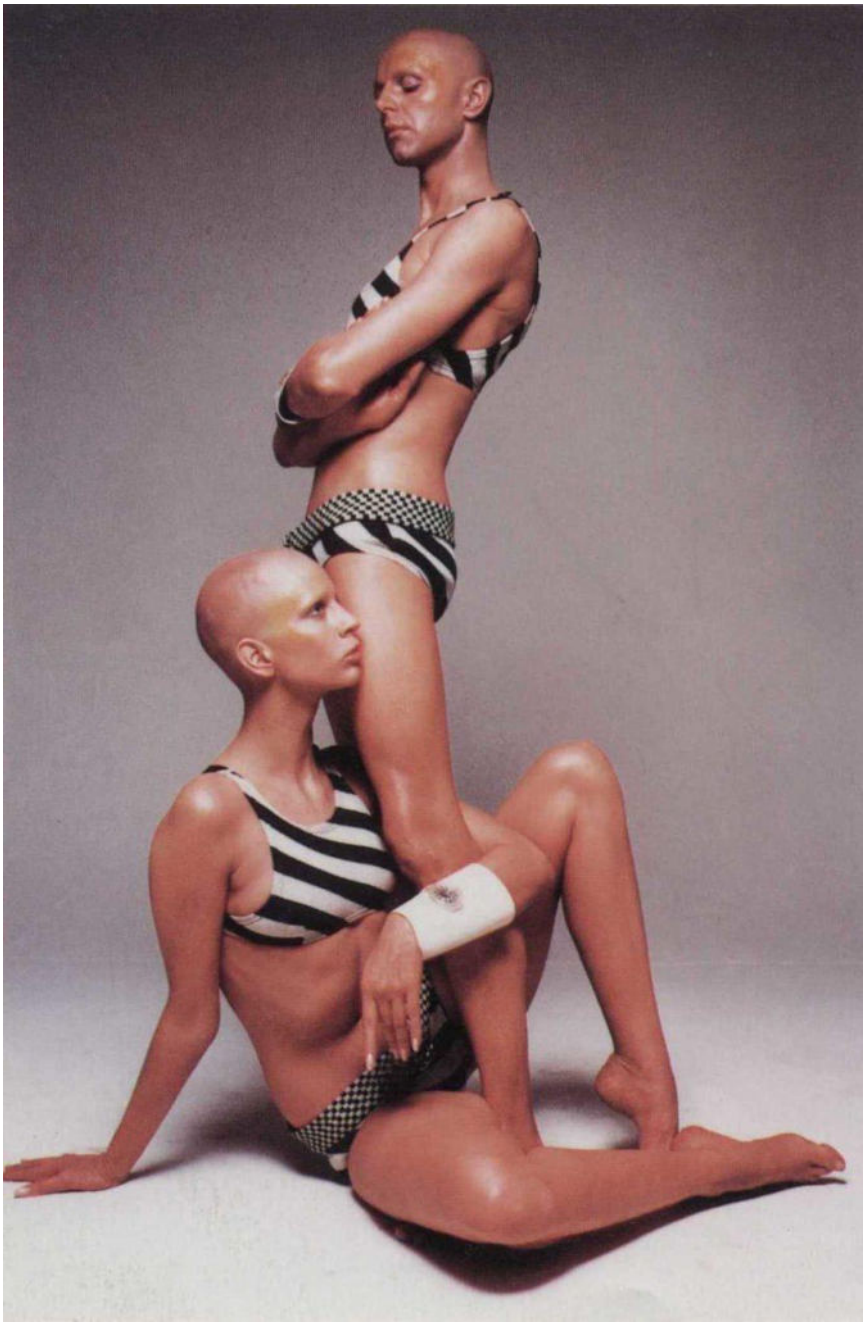


Figura 35: FAURE, Patricia. Sem Título. 1970, 1 fotografia. Disponível em: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1970-rudi-gernreich-caftan/>. Acesso em 9 jan. 2025.

Figura 36: Revista Realidade com matéria de capa sobre o fenômeno unissex

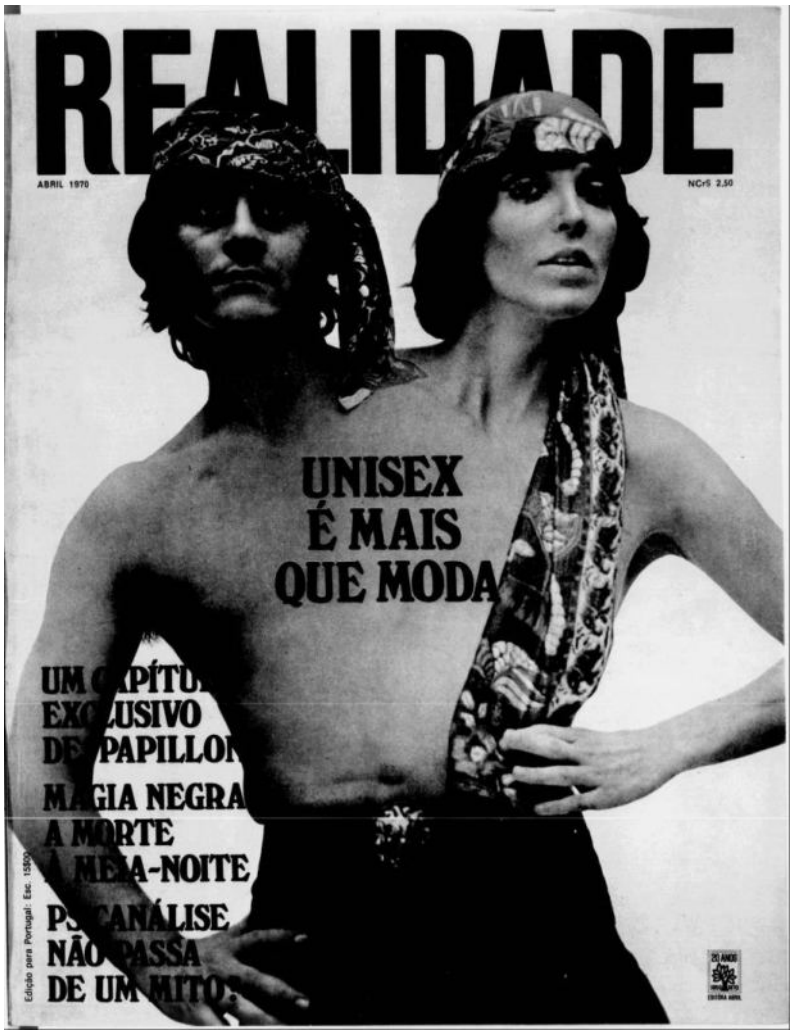


Figura 36: "**Unissex é mais que moda**". Revista Realidade, São Paulo, 1 fotografia. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Se desde os anos 1960 uma moda definitivamente unissex "continuou a ser um ideal a ser alcançado mais do que uma realidade concreta" como Frédéric Monneyron (2007, p. 41) apontou, na medida em que a dimorfirsmo sexual na no vestuário simplesmente não foi erradicado para os homens[100], o arrefecimento da diferença sexual rigorosa no vestuário de

[100] Diante da força das imagens de moda no imaginário coletivo da década de 1960, é importante ressaltar como Paoletti (2015, p. 59-60) afirma, no que tange aos homens, que "o impacto da revolução do pavão foi exagerado à época e parece apenas ter crescido no imaginário popular. A realidade é que muitos homens, mesmo os jovens, não sucumbiram ao modismo e poucos dos que realmente adotaram os novos estilos continuaram a experimentar novas expressões de masculinidade por um longo tempo". Por outro lado, o olhar aguçado de Andy Warhol no livro retrospectivo dos anos 1960 POPismo, nota que seu futuro empresário Fred Hughes "naqueles dias mod, de Flower Power, Fred era conspícuo – um dos poucos jovens que insistiam em circular vestindo ternos de Saville Row. Todo mundo sempre olhava para ele porque estava tão perfeitamente vestido – como alguém saído de uma outra era" (HACKETT; WARHOL, 2013, p. 260)

homens e mulheres foi colocada ao seu dispor como um produto "à lá carte" oferecido à sociedade consumista pela moda democratizada[101]. Contudo, o efeito deveras fantástico que o unissex haveria de ter sobre a sociedade, como aquele predito por Flávio de Carvalho, ou mesmo o pânico de confusão sexual que os conservadores viam no unissex não se realizou. É possível avaliar que durante o tempo da moda unissex houve uma cristalização e um fascínio por demasiado intenso entorno de certas imagens de moda e outras veiculadas pela mídia, como vemos na capa da revista Realidade (figura 35)[102]. Essas imagens não se fundavam simplesmente no contexto da revolução sexual ou das tendências futurista e espacial da moda, artes visuais e geopolítica do período; mas também no arquétipo da androginia, do neutro; essa espécie de *Pathosformel*[103] presente na cultura humana desde a Antiguidade clássica e exaltada, admirada, perseguida ou excruciada em todas as eras no Ocidente.

[101] Qualquer ideal de democracia na moda deve ser lido não como o direito adquirido de se usar o que bem entender aonde quiser, mas sim como a ampla gama de opções *do que vestir* e o banimento do linchamento social de um indivíduo pelo uso de determinada peça de roupa. No entanto, homens e mulheres ainda se sujeitam à códigos de vestimenta, sejam eles velados ou estritos, em diversos ambientes de trabalho, principalmente para homens em determinadas profissões.

[102] No excelente texto da psicanalista, escritora e jornalista Carmen da Silva (1919-1985) para a matéria de capa dessa edição, ela discorre numa interessante passagem sobre a disposição do unissex em eliminar inclusive o binarismo de gênero da própria linguagem "É ante o altar dos deuses aceitos, cumprindo o sacrossanto ritual do consumo, que os sexos hoje em dia passarão a irmanar-se em tocante confraternização que exclui as diferenças supérfluas e suprime os antiquados pronomes discriminatórios – 'ele' e 'ela' – que só faziam acirrar ainda mais as divisões entre as pessoas, quando não serviam diretamente para fomentar condenáveis libidinagens. Acabou-se a segregação, fim para os compartimentos estanques, as distinções barrocas; daqui para diante, usaremos as formas neutras – 'isto', 'aquilo' – indeterminadas e, portanto, universais. A moda unissex vem abolir definitivamente os gêneros ultrapassados – homem, mulher e os diversos matizes intermediários –, deixando de pé apenas o essencial, que é o gênero humano: quem vê roupas não vê cromossomos" (COSTA, 1970, p. 74). O comentário de Carmen é muito curioso pois o unissex nunca advogou pela linguagem neutra; esta, sim, um dos fronts de maior disputa nos últimos anos entre progressistas e conservadores na guerra cultural no contemporâneo, sobretudo no Brasil. Se existe qualquer conexão entre a guerra cultural atual e aquela dos anos 1960 e 70, ou se estamos testemunhando um prolongamento dela, é uma questão a se pensar sem dúvidas.

[103] "Agamben definiu Pathosformel como '...um entrelaçamento indissolúvel de uma carga emocional e uma fórmula iconográfica na qual é impossível distinguir entre forma e conteúdo...' O trabalho de Warburg descreveu as jornadas de topoi, figurações e mitos da Antiguidade, revividos em tempos posteriores como manifestações de sofrimento psicológico coletivo" (BECKER, 2013, p. 10).

Figura 37: “Hermafrodita de Berlim”

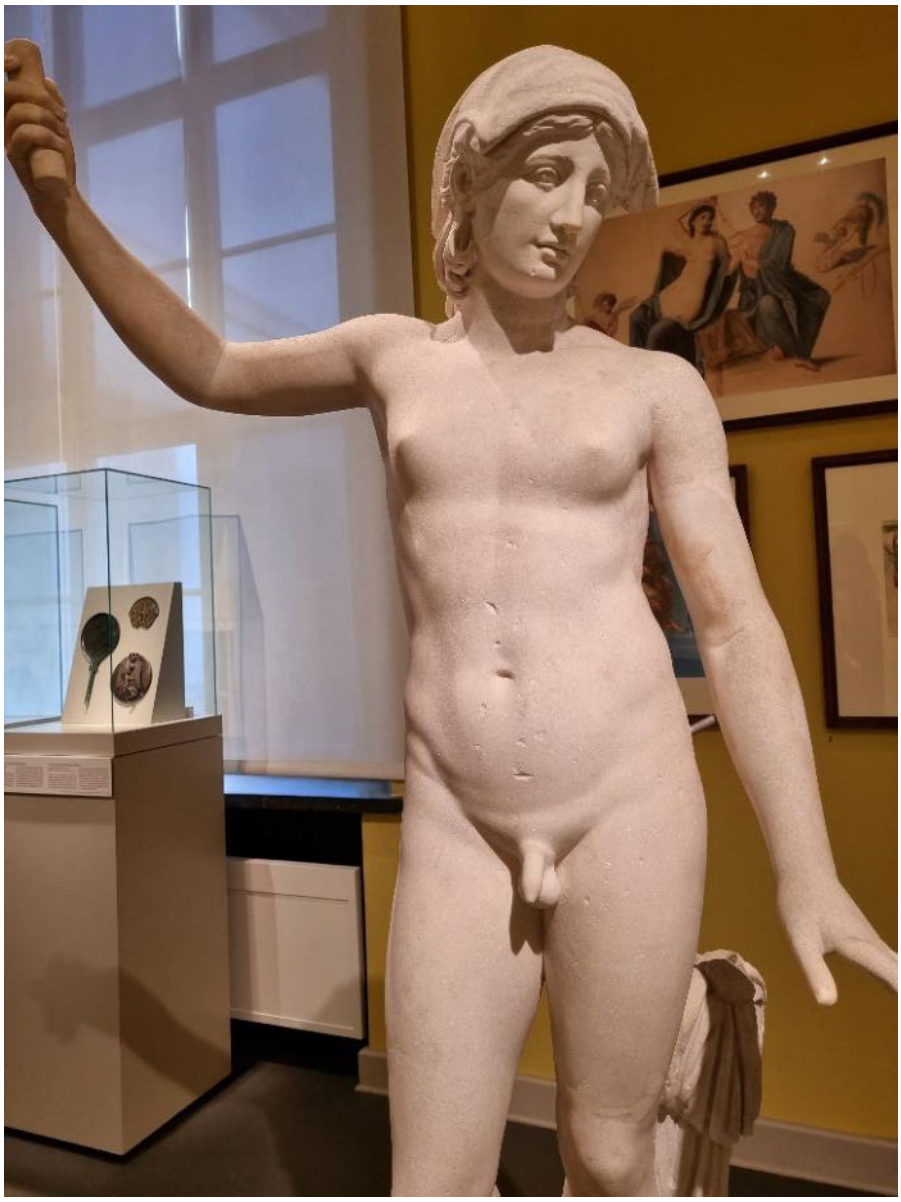


Figura 37: Autor desconhecido. “**Hermafrodita de Berlim**”. C. 120-140 D.C. 1 original de arte, mármore. Altes Museum, Berlim, Alemanha. Fonte: imagem do autor.

Roland Barthes foi um dos principais teóricos a investigar o lugar de onde o neutro é invocado. Ao ministrar um curso dedicado exclusivamente ao neutro no Collège de France, em 1978, portanto já em plena fase de “ressaca” do unissex, o filósofo francês não visava unicamente examinar a problemática do neutro como um gênero gramatical, mas sim de quais maneiras o neutro se mostra no discurso; é o neutro como enunciado que interessa à Barthes, não simplesmente o problema linguístico que ele representa – “buscamos a categoria do neutro que permeia a língua, o discurso, o gesto, o ato, o corpo etc.” (BARTHES, 2003, p. 20) – o que logicamente inclui a inevitável interação entre gênero e roupa. Desde o início, Barthes define o

neutro como um tipo de oposição ao binarismo de gênero – uma definição estrutural que perpassa também o paradigma discursivo. O neutro não é para Barthes, curiosamente, um intermediário, suposto agente neutral e apaziguador, indiferente e passivo; para o autor o neutro é justamente a inversão da norma, aquilo se coloca contra ela: "O Neutro - meu Neutro - pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. 'Burlar o paradigma' é uma atividade ardente, candente". (Ibid., p. 20). Tal percepção do neutro invoca uma semelhança a percepção coletiva de unissex, e Barthes retorna precisamente ao seu Sistema da Moda para exemplificar a oposição entre distinção e indistinção e como o neutro se encaixa nesta última.

> No Sistema da moda, a oposição significante não passa entre esta ou aquela cor, mas maciçamente entre o colorido e o incolor: incolor não quer dizer "transparente", mas precisamente: de cor não marcada, "neutro", de cor "indistinta": por isso, percebe-se este paradoxo: o preto e o branco estão do mesmo lado (cores marcadas), e o que se lhes opões é o cinzento (esmaecido, pálido etc.): o princípio de organização das cores é semântico (marcado / não marcado). Percebe-se então que, definitivamente, a maior oposição, a que ao mesmo tempo fascina e é a mais difícil de pensar, porque se destrói quando se coloca, é a oposição entre distinção e indistinção, e aí está o cerne da questão do Neutro, o motivo por que o Neutro é difícil, provocante, escandaloso: porque ele implica pensar no indistinto, a tentação do último (ou do primeiro) paradigma: distinto e indistinto (Ibid., p. 109-110) .

Embora as divagações de Roland Barthes pela filosofia oriental e cristã mística sejam interessantíssimas, com várias citações aos escritos de Eckhart (1260-1328), Lao-Tsé (?-531 A.C.) e Böhme (1575-1624) que apontam firmemente na idealização de uma divindade insexual, onde o neutro naturalmente ocuparia o lugar do Deus-homem por representar o caráter emancipatório – e logicamente superior – do divino em relação à diferença sexual dos mortais[104] (Ibid., p. 109-111), é o lugar de indistinção de cor que o autor posiciona o neutro (e não destituição de cor) que é mais interessante para a história da moda e do vestir. E é no século XIX, período de reforço no dimorfismo sexual na indumentária que Barthes identifica um tipo de traje neutral: o terno preto masculino. Amparado pelas teorias de Veblen (consumo conspícuo) e Flügel ("a grande renúncia" masculina à exuberância no vestuário no fim do século XVIII), Barthes expande o significado do traje padrão masculino do século XIX – de um símbolo de opressão à um de indistinção e privilégio em tempos de convulsão social; um traje que pela segurança que exprimia foi reivindicado pelas mulheres constantemente a partir do século XX.

[104] Aqui, é relevante ressaltar que a própria Bíblia Sagrada do Cristianismo reforça a identidade assexuada de divindades como os anjos; como vemos no Evangelho de Mateus, versículo 30, capítulo 22: "Porque na ressurreição nem casam nem são dados em casamento; mas serão como os anjos de Deus no céu."

Tal ilustração do neutro revela uma situação antitética por sublinhar a segregação que o binarismo de gênero impõe na moda (sendo também reforçado por ela) a partir do século XIX por iniciativa da alta burguesia, enquanto confere à neutralidade deste traje masculino uma característica de vitalidade: "Há uma vitalidade do Neutro: o Neutro brinca no fio da navalha: no querer-viver, mas fora do querer agarrar" (BARTHES, 2003, p. 149) – e podemos pensar se essa vitalidade não advém do caráter atemporal do traje, que justifica a sua permanência também pela manutenção do patriarcado que nunca cessou de lhe conferir prestígio. Barthes está ciente das imagens estereotipadas e desconfianças de gênero, naturalmente opondo-se a elas, ainda que se mostre interessado pelo aspecto escandaloso que o neutro frequentemente suscita – "não protestamos contra uma imagem, não adianta nada. O que se pode fazer é derivar, deslocando o paradigma" (Ibidem.). E das derivações de Barthes sobre as figuras do neutro, a que se apresenta mais multíplice – e que o filósofo expôs por último em seu seminário – é aquela do andrógino. Barthes está a par do ponto sensível que essa imagem interpõe no estudo do neutro "como tudo o que atente contra a divisão dos sexos", afinal "o neutro é uma questão de sexo", e apesar do filósofo francês focar primeiramente no estatuto do neutro como gênero gramatical (o que não é meu objeto de interesse aqui), ele não se furta a explorar os locais que falam do neutro na sexualidade humana. (Ibid., p. 382-383). Roland Barthes iguala o andrógino ao neutro, diferenciando-o do "hermafrodita" (que ele considera a "versão-farsa" do neutro), visto na figura 36, pela particularidade genital e antropológica remetente às pessoas intersexuais. Para isso recorre à imagem do grotesco na arte – o semideus intersexual em *Satyricon* de Fellini; a personagem histórica Herculine Barbin (1838-1868) que teve sua autobiografia resgatada por Michel Foucault no fim da década de 1970 e descrições literárias de Émile Zola (1840-1902) e Baudelaire (1821-1867). Barthes parece utilizar tais referências para poder realçar o efeito fascinador do andrógino e o seu arquétipo quase ancestral e místico. Isolando a figura do intersexual no plano da agrura anatômica, Barthes automaticamente define a figura do andrógino como pertencente ao campo da cultura, como atesta a simplificação que ele faz dessa imagem: "o homem em que há feminino, a mulher em que há masculino" (ibid, p. 397). Sendo assim, a androginia não pode ser definida como uma aglutinação sexual de homem e mulher; mas sim como a mescla entre significações masculinas e femininas – construções histórico sociais não podemos esquecer – que denotam nada sutilmente a elaboração de um verdadeiro ideal (Ibid., p. 397-398). Por fim, o que a peregrinação de Roland Barthes pelas figuras do neutro contribui em definitivo para a compreensão de um fenômeno como o unissex na indumentária é o sentido de enigma que essa construção imagética conserva e é fomentada por seus interlocutores. Se semanticamente o neutro remete basicamente ao inanimado, ou seja,

à “coisa”, esta acepção também é inclusa no imaginário coletivo à respeito do conceito de unissex na moda – que não escapa de um processo de bestialização evidente em certas imagens da moda no tempo do unissex (como na figura 35) e servem como aferidores do fascínio e da preocupação da sociedade diante de um vestuário que um dia se sonhou que fosse extinguir o binarismo de gênero na moda.

CONCLUSÃO

Tenho consciência de que nesta dissertação tentei me apropriar da heurística singular que Flávio de Carvalho empreendeu em sua leitura dos vestígios da história da humanidade por meio das roupas e do ornamento.

Essa tentativa, arriscada e complexa, mas não equivocada eu diria, propôs uma compreensão diferente do meu objeto de pesquisa, o *New Look*.

Entender o *New Look* como um hiperlink, quer dizer, uma ligação para uma nova janela de conhecimento, me possibilitou investigar movimentos de arte e moda que perseguiram intentos parecidos aos de Flávio, mas nunca ao mesmo tempo em que ele empreendia suas façanhas.

Em realidade, nesta pesquisa, vemos mais um percurso traçado do que a busca por respostas ou soluções definitivas. Ainda que minha investigação permita situar o *New Look* firmemente em meia à série de sublevações indumentárias ocorridas na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil no decorrer do século XX. Os múltiplos agentes dessas insurreições variam drasticamente como vimos – de artistas e intelectuais à estilistas de moda e sujeitos sem a menor importância –, mas seja individual (como Flávio) ou coletivamente (o MDRP, o Futurismo italiano), todos possuíam objetivos mais ou menos parecidos: remodelar a visualidade da roupa masculina de modo a torná-la menos tacanha, simplória e vetusta. Quase todos falharam miseravelmente em seus propostos. E mesmo as conquistas que a moda unissex obteve, mostram-se flutuantes desde os anos 1960.

Para todos os críticos ou adivinhos daquela época que anteviram ilustrações catastróficas de unificação dos sexos, os nossos tempos significariam uma decepção gigantesca se eles pudessem acessá-lo. Visto que suas previsões falharam miseravelmente. No Brasil, estamos muito longe ainda de um cenário onde as desigualdades de gênero no mercado de trabalho sejam extintas. A mediocridade e o machismo cultural ainda são tão intensos que volta e meia – leia-se, a cada quatro anos – nos deparamos com notícias falsas que associam à esquerda ao famigerado projeto do “banheiro unissex”. Este é o mesmo país que no ano passado, foi pelo décimo quinto ano consecutivo, o estado onde mais se matou pessoas LGBTQ+ no mundo. O patriarcado está a todo tempo reinventado, remodelando e revendendo seus bens culturais sob um novo aspecto, uma nova forma, uma tática diferente de se diferenciar e ocupar uma primazia que não deve mais existir. Os mecanismos podem variar conforme o

meio ambiente, como no caso da China, onde o Partido Comunista Chinês declarou guerra abertamente aos "estilos afeminados" dos jovens ídolos que tomaram de assalto os corações de milhares de jovens chineses, mas o fato é que a reação ao espectro da efeminação e da homossexualidade masculina está em curso hoje, agora, por todo o mundo. Em contextos como esse, a ideia de uma sociedade unissexual continua sendo tanto uma utopia quanto um protesto. Distantes.

É estranho que mais de cinquenta anos depois, nos deparemos atualmente com os popularíssimos "chás de revelação" que os pais fazem para comemorar a descoberta da genitália de seus bebês no útero, associando cada resultado a uma cor específica. Não menos esquisito que modismos retrógrados se espalhando aos montes como os movimentos "trad wives" e "red pills". Mercadorias de uma sociedade de consumo aparentemente mais democratizada do que nunca e inundada de optativas do que ser, como ser e tornar-se; ou reação virulenta à diminuição das desigualdades de gênero e às conquistas da comunidade LGBTQ+ nas últimas décadas? A resposta dessa questão certamente foge ao escopo desta dissertação pela sua complexidade, mas muitos dos dados que ofereci no terceiro capítulo dela, sugerem que estamos no decurso de uma batalha cultural intensa, talvez apenas uma a mais no decorrer da guerra que vimos declarada no fim dos anos 1960. Flávio talvez concordasse comigo. Aliás, devo muito aos seus ensinamentos de ler os resquícios do passado no presente e vice-versa. E lembremos que não foi ele o único intelectual a afirmar que "a história se repete..."

A perspectiva feminista para uma história do vestir é profundamente enriquecedora e o papel da mulher na longa jornada rumo ao fim do dimorfismo sexual na indumentária é nítido; Flávio de Carvalho por sua vez identifica esse movimento de maneira ficcional ao longo da história associando-o ao feminismo surgido no século XIX e ao comunismo num modelo de livre associação que foge completamente aos rigores do processo historiográfico mas não é lunático. Basta lembrarmos que no crepúsculo do século XVIII, Mary Wollstonecraft já criticava a moda como um mecanismo de sujeição das mulheres. Desse ponto, a reação feminina ao jugo da moda não tardaria nem cem anos a aparecer, epitomada pelas calças de Amelia Bloomer; que por sua vez, pegou emprestada a forma do vestuário feminino de certas nações do Oriente Médio. De modo, que, como vemos, a própria "pré-história" do feminismo é indelevelmente atravessada pelo questionamento do funcionamento da moda.

Revisitar a fundação intelectual – a antropofagia – das teorias do artista que cercam a sua Dialética da Moda e o *New Look* me pareceu um interessante recurso "nacionalista" à

história tradicional do vestir, sempre tão eurocêntrica e alheia aos fenômenos originais surgidos nos países periféricos. Precisamos de uma história alternativa do vestir no Brasil; uma história contra hegemônica da moda, talvez. A antropofagia será sempre esse grito anticolonialista (que não deve ser confundida com decolonialidade) vindo de um país com um acervo cultural incomensurável, que clama pelo reconhecimento global de seus bens culturais justamente porque tem noção do seu valor (nem sempre, é verdade) e sabe que o "barulho" que ele alcança no exterior é minúsculo ainda. Esse barulho aliás, foi alcançado até hoje muito mais através das notas musicais do que por meio de qualquer outro suporte artístico, verdade seja dita.

Alguns poderão se espantar diante do cruzamento que promovi de diversos conceitos pertencentes a campos de produção artística e conhecimento diferentes. Mas sustento que desde a antropofagia (o Abaporu que inspira o movimento é uma figura de gênero neutro tenhamos isso em mente), até a busca de Christian Dior pela hiperfeminilidade, e enfim a moda unissex, as questões de gênero se tornam gritantes. Pude aferir que o *New Look* não pode ser submetido a parâmetros mercantilistas de sucesso ou fracasso – parte de uma leitura *queer* desse objeto – porque seu potencial está na ideia que ele contém. Sua exclusão do mercado de arte não tem nenhuma importância, além é claro da lamentável perda de sua conservação, se ele é hoje a obra mais reconhecida de um artista que produziu mais de novecentos desenhos e telas e apenas dois artefatos têxteis em décadas.

É chegada a hora de me despedir desta dissertação e dos meus possíveis leitores. Mas eu gostaria de dizer que isto não é uma conclusão, simplesmente porque a história contada aqui não possui exatamente um final. A potência fincada no *New Look* continua reverberando ilimitadamente. É esse traje tornado quase uma espécie de Ouroboros que atesta a relevância continua de Flávio de Carvalho na arte contemporânea e permanece fomentando sua fama de polemista, artista profético, visionário e que antecipou questões praticamente impossíveis de tratar em seu próprio tempo. Qual será a próxima fagulha de Flávio de Carvalho que acenderá uma pesquisa? Mal posso esperar pra ver.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Por uma ciencia del vestigio errático** (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade). Buenos Aires: Editorial Gummo, 2010.

_____. Os Herdeiros da Antropofagia. In **Modernismos 1922-2022**. ANDRADE, Gênese (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas: do pau-brasil à antropofagia e as utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Obras Completas – 2. Memórias Sentimentais de João Miramar – Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

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

BARTHES, Roland. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARVALHO, Flávio de. **Os Ossos do Mundo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

_____. **A moda e o novo homem: dialética da moda**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. **Experiência nº 2**: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi/Uma possível teoria e uma experiência. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960**. São Paulo: nVersos, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda masculina**. São Paulo: Publifolha, 2014.

CASARIN, Carolina. **O Guarda Roupa Modernista: O Casal Tarsila e Oswald e a Moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista – o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial, 2009.

CRANE, Diana. **A Moda e seu papel social: Classe, gênero e identidades nas roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

DIOR, Christian. **Dior by Dior: The Autobiography of Christian Dior**. London: Victoria & Albert Publishing, 2007.

DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Perspectiva, 1989.

FIDELIS, Gaudêncio; TAVARES, Márcio (Orgs.). **Escola Experimental de Curadoria**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa: As origens brasileiras da teoria da bondade natural**. Rio de Janeiro e Brasília: Livraria José Olympio Editora/MEC, 1976.

FREITAS, Valeska. **A Dialética da Moda:** a máquina experimental de Flávio de Carvalho. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In **Obras completas volume 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GETSY, David J. (Org.). **Queer**. London e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2016.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOMBRICH, E. H. **Art and Ilusion**: A study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon Press, 1984.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo Editora Perspectiva, 2001.

HACKETT, Pat; WARHOL, Andy. **POPISMO: os anos sessenta segundo Warhol**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

HARVEY, John. **Homens de Preto**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

HAYE, Amy de la; MENDES, Valerie. **A Moda do Século XX**. São Paulo: WMF – Martins Fontes, 2003.

KAISER, Susan B. **The Social Psychology of Clothing: Symbolic appearences in context**. New York: Fairchild Publications, 1997.

KODA Harold; MARTIN, Richard. **Christian Dior**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MELLO, Júlia Almeida de. **O corpo gordo e o grotesco: gênero, política e transgressão na arte contemporânea**. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo e Rio de Janeiro: Difusão Editorial S.A., 1979.

MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho: o artista total**. São Paulo: SENAC, 2008.

OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PAOLETTI, Jo B. **Sex and Unisex: Fashion, Feminism and the Sexual Revolution**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016.

PAULICELLI, Eugenia. **Fashion under Fascism: Beyond the black shirt**. Oxford and New York: Berg, 2004.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra Capa Editora, 2014.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

SKEETE, Nadir Arruda. **Formação humana, memória e escrita de si em província submersa, de Octacílio Alecrim**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

STERN, Radu. **Against fashion: Clothing as art, 1850-1930**. Cambrige: MIT Press, 2003.

STERZI, Eduardo. **A prova dos nove**. Bauru: Lumme Editor, 2011.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: Performance e arquivo cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG,2013.

TREVISAN, José Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. São Paulo: Editora Objetiva, 2018.

TROY, Nancy J. **Couture Couture: a study in Modern Art and Culture**. Cambridge, Massachusetts e London, England: The MIT Press, 2003.

VOLPI, Maria Cristina Volpi. **Estilo Urbano: Modos de vestir na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2018.

WEININGER, Otto. **Sex and Character: An Investigation of Fundamental Principles**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

WINICK, Charles. **Unissexo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ZIMMERMANN, Maíra. **Jovem Guarda: moda, música e juventude**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

Dicionários

PERFORMATIVITY. In Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster. Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performativity>. Acesso em 13 jan. 2025.

PINTO-CALÇUDO. In: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pinto-cal%C3%A7udo/>. Acesso em 13 jan 2025.

QUEER. In: The Landmark Dictionary: English/Portuguese, Portuguese/English. São Paulo: Editora Moderna, 2005.

UNISSEX. In: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/unissex/>. Acesso em: 13 jan. 2025.

Periódicos

BECKER, Colleen. Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm. **Journal of Art Historiography**, No. 9, 2013. In: ArtHist.net, Dec 3, 2013. 2025). Disponível em: <https://arthist.net/archive/6541>. Acesso em 14 jan. 2025.

BOURKE, Joanna. The Great Male Renunciation. Men's Dress Reform in Inter-war Britain. **Journal of Design History**, Oxford, Vol. 9, n. 1, 1996.

BURGELIN, Olivier; BASSE, Marie-Thérèse. L'unisexe. In: **Communications**, 46, 1987. Parure pudeur étiquette. pp. 279-303. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1987_num_46_1_1699>. Acesso em 13 jan. 2025.

BURMAN, Barbara. The Better and Brighter Clothes: The Men's Dress Reform Party, 1929–1940. **Journal of Design History**, Volume 8, Issue 4, 1995, Pages 275–290.

CARTER, Simon. Fashion, Male Beauty and the Men's Dress Reform Party. **Cost of Living**. Reino Unido, 8 fev. 2013. Disponível em: <https://www.cost-ofliving.net/fashion-male-beauty-and-the-mens-dress-reform-party/>. Acesso em 13 jan. 2025.

CARVALHO, Flávio de. A Arte na Inglaterra: entrevistando o poeta e teatrólogo James Laver. **Cultura**, São Paulo, a. 1, n. 7, 11 mai. 1939.

COSTA, Carmen da. **O Sexo Único**. Realidade, São Paulo. 1970.

DINIZ, Clarissa. Queermuseu: decifra-me ou te devoro. **Revista Concinnitas**, *[S. l.]*, v. 2, n. 33, p. 238–263, 2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/39861. Acesso em: 13 jan. 2025.

ERBER, Laura. Mostra 'Queermuseu' só é transgressora para conservadores. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 set. 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/mostra-queermuseu-so-e-transgressora-para-conservadores.shtml>. Acesso em 13 jan. 2025.

FEDERICI, Silvia. El Patriarcado del Salario: "Lo que llaman amor, nosotras lo llamamos trabajo no pagado". **Prensa Comunitaria**, Guatemala, 2015. Disponível em: < https://comunitariapress.wordpress.com/2015/04/21/el-patriarcado-del-salario-lo-que-llaman-amor-nosotras-lo-llamamos-trabajo-no-pagado/#_ftn1>. Acesso em 11 abr. 2024.

FOUCAULT, Michel. **De l'amité comme mode de vie**: entrevista. Entrevistadores: R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. Paris: Gai Pied, 1981. Entrevista concedida à revista Gai Pied, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

GABAGLIA, Marisa Raja. Ele ela ao compasso da moda. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 894, p. 82-85, 7 jun. 1969.

GUERRA, Lolita Guimarães. Pequeno histórico do ‘matriarcado’ como hipótese para a interpretação da Pré-História. **Mare Nostrum** – Estudos Sobre o Mediterrâneo Antigo, São Paulo, v. 12, n. 1, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/marenostrum/article/view/174298>. Acesso em: 12 mar. 2024.

ÍNDICE GLOBAL de disparidade de gênero 2024. Fórum Econômico Mundial. Genebra, Suíça, 11 jun. 2024. Relatório de dados. Disponível em https://www.weforum.org/publications/global-gender-gap-report-2024/>. Acesso em 14 jan. 2025.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA: Reedição da revista publicada em São Paulo – 1 e 2ª “dentições” – 1928-1929. São Paulo: Editora Abril, 1975.

Trabalho apresentado em evento

EBERT, Sancler. Darwin, o rei dos imitadores do belo sexo: um transformista conquista os palcos do Rio de Janeiro nos anos 1920. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 12, 2021, Florianópolis. **Anais**... Florianópolis: UFSC, p. 1-8.

Catálogo de exposição

BARLOW, Clare. **Queer British Art: 1961-1967**. London: Tate Publishing, 2017.

GUERRERO, Inti. **A Cidade do Homem Nu**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo. São Paulo, 2010. 76 p.

MOREIRA LEITE, Rui. **Flávio de Carvalho: O antropófago ideal**. São Paulo: Galeria Almeida & Dale. Catálogo, São Paulo. 2019. 164 p.

Documentos do acervo de Flávio de Carvalho resguardado no CEDAE-IEL-UNICAMP

CARVALHO, Flávio de. O começo – As idades púberes da história. ilustrações de Flávio de Carvalho. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 2 abr. 1956. Noticiário, p. 7, il. Casa, homem e paisagem: a moda e o novo homem, VII.

CARVALHO, Flávio de. Um grave erro – A moda no rio Araguaia – Ornamento e defesa – a escolha da cor. Ilustrações de Flávio de Carvalho. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 5 abr. 1956. Il. Casa, homem e paisagem: a moda e o novo homem, VIII.

MARZULLO, Elza. Fala Christian Dior, o pai do “new look”. [**O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, nov. 1948].

SAIOTE de Marcílio já proibido na rua. **Jornal do Commercio**, [Recife, 21 de out. 1967].

FLÁVIO de Carvalho diz que uso do saiote é necessidade. **Diário de Pernambuco**, [Recife, out. 1967], p. 10.

ARQUITETO garante que vem ao Recife passear de saiote pelas ruas. [**Jornal do Commercio**, Recife, 1 nov. 1967].

MUITAS saias na conferência do saiote. [**Diário de Pernambuco**, Recife, 1 nov. 1967], il.

SAIOTE não convence. [**Diário do Norte**, Recife, 1 nov. 1967], il.

SEXO frágil em maioria foi ouvir Flávio dizer que saiote não demora. [**Jornal do Commercio**, Recife, 1 nov. 1967].

Flávio viaja hoje de volta sem o saiote. [**Jornal do Commercio**, Recife, 2 nov. 1967].

SAIOTE agita o interior da PB. [**Diário de Pernambuco**, Recife, 2 nov. 1967].

EM MATÉRIA de moda, Austrália está à frente. Ilustração de [Sila]. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 8, [23 nov. 1972], il.

SAIOTES ou "shorts" substituirão as tradicionais calças masculinas. Ilustrações de Flávio de Carvalho. [s.n., S. I.], 12 mar. 1956, il.

CARVALHO, Flávio de. Nova moda para o novo homem: moda de verão para a cidade. Ilustração de Flávio de Carvalho. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, [19 jun. 1956]. Noticiário, p. 4, il.

PRÓS e contras no "New Look" de Flávio de Carvalho. [s.n., S. I., 19 out. 1956], il.

QUER que o mundo troque de roupa... **O Globo**, Rio de Janeiro, [19 out. 1956], il.

FLÁVIO de Carvalho apresentou ontem a sua versão para o "smoking" do futuro. **[Folha da Manhã**, São Paulo, ano 32, n. 9.965, 20 out. 1956. Assuntos Gerais, p. 2].

FLÁVIO de verde-amarelo. [**Diário de S. Paulo**, São Paulo, 19 ou 20 out. 1956], il.

L. M. O "traje do futuro". **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 out. 1956, A Sociedade.

C. de Gandi a Flávio de Carvalho. [Ilustração de Flávio de Carvalho. **Correio Paulistano**], São Paulo, [21 out. 1954 ou 1956]. Caderno 1, Momento, p. 2, il.

SILVA, Quirino da. Flávio, o tímido. Ilustração de Flávio de Carvalho. **Diário da Noite**, São Paulo, 22 out. 1956. Notas à margem, il.

ALMEIDA, Guilherme de. Da rebeldia. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 23 out. 1956. Noticiário, Ontem – hoje – amanhã, p. 2.

BAILE "Traje do Futuro". **Folha da Noite**, São Paulo, 23 out. 1956.

CALVO aderiu ao "New Look". [**Diário da Noite**], São Paulo, 23 out. 1956.

[E ZÉ marmiteiro explicou: Aquele...]. Ilustração de Nelo. **Folha da Noite**, São Paulo, 23 out. 1956, il. Color.

LEITE, Ascendino. Do rio, pelo telefone. **Folha da Noite**, São Paulo, 23 out. 1956, Diário da Política, il.

RIBEIRO, Francisco Luis. Política & Indumentária... **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 24 out. 1956.

DONA YAYÁ. O "New Look" de Flávio de Carvalho. [**Última Hora**], São Paulo, [1956], Ronda da Meia Noite, il.