

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

LUIZA FERRO COSTA MARCIER

**Composições em desfile:
visões caminhanes-cambiantes da moda**

Rio de Janeiro

2022

Luiza Ferro Costa Marcier

**Composições em desfile:
visões caminhanter-cambiantes da moda**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação da Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
como requisito à obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Cultura

orientadora: Prof. Dr^a Katia Valeria Maciel Toledo
linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estética

Rio de Janeiro
dezembro 2022

Para meus pais

Para meu irmão

E para Maria e Miguel

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Katia Maciel. Que sorte uma orientadora poeta!

A Livia Flores e Consuelo Lins, por fazerem parte dessa Comissão Avaliadora. Muito obrigada!

Aos professores André Parente, Giuseppe Cocco, Fernanda Bruno, Ivana Bentes, Marcio Tavares do Amaral, Mauricio Lissovsky (*in memorian*) e Rodrigo Nunes, com quem tive a alegria de aprender ao longo deste mestrado.

A Hortense e Matias Marcier, mãe e pai. A Lucas Marcier, meu irmão. A Mariana Koehler, minha cunhada. E aos meus sobrinhos queridos, Maria e Miguel.

Aos queridos amigos Rita Palmeira, Bruno Rabin, Ana Amélia Verocai Carter, Anna Dantes, Isabel Diegues, Leticia Colin, Michel Melamed, Marcus Wagner, Glauca Mayer e Olivia Ferreira.

A José Gabriel, meu primo.

A Marina Teixeira Storch e a José Maurício Ferro Costa *in memorian*. Saudades.

A Fernando Marques Pentead, amigo genial que, nos idos de 2010, me apresentou à Katia. A Amran Frey, por não me deixar desistir. A Claudia Chigres, por incentivar a palavra escrita desde o momento da monografia. A Elsa Ravazzolo Botner, pela cumplicidade sagitariana. A Catherine Bastide, que me proporcionou tantas coisas. A Chrystèle Saint Louis Augustin e a Umit Esbulan, *fashion friends*. A Mãe Ousylawndê, o Segredos da Terra e Vanessa Pascale, por todo amor. A Marcus Wagner e Glauca Mayer, pelas parcerias. A Izabella Suzart, Lena Santanna, Julio Ludemir, Vinicius Pitô, por fazer junto.

A Rafaela Seda, Carolina Hermeto, Alex Brollo, Ana Porto, Paula Stroher, Joana Pessoa, Daniel Alcântara, Marina Lazzarotto, Maíra Senise, Livia Cunha Campos, Maria Claudia Pompeo, Elizabeth Christopher Ekypanyoung, Aisha Jacob, Sabina Viñas, Daniella Avelar, Eliza Lima, Julia Roliz e Ana Luiza Lima, por toda a fundamental assistência.

A Hildegard Angel, pela luta e renovada esperança na moda e na amizade.

A PUC Rio e todos os amigos, colegas e alunos, pelo dia a dia de aprendizados, em especial Jackeline Lima Farbiarz e Roberta Portas, que acreditaram e incentivaram meu caminho como professora.

RESUMO

MARCIER, Luiza Ferro Costa. **Composições em desfile: visões caminhantes-cambiantes da moda**. Orientadora: Katia Valeria Maciel Toledo. Rio de Janeiro, 2022, 99p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O desfile como possibilidade de ir e vir é o fio que desenrolamos para escrever esta dissertação. Do *fort-da* ao fio de Ariadne, uma suspensão se dá pelo sentido do fio. A pesquisa pretende desenvolver, costurar, fazer caminhar o fio, criar tramas, enlaces, composições. Buscamos propor uma poética de pensamento, estética do caminhar, com posturas ou composições – a partir dos desfiles de moda.

Palavras-chave: Moda, Desfile, Performance

ABSTRACT

MARCIER, Luiza Ferro Costa. **Compositions on the runway**: changing visions of fashion. Advisor: Katia Valeria Maciel Toledo. Rio de Janeiro, 2022, 99p. Dissertation (Master in Communication and Cultura) – School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro.

The fashion show as a possibility of coming and going is the thread we unwound to write this dissertation. From the fort-da to Ariadne's thread, a suspension takes place in the direction of the line. The research intends to develop, sew, make the thread walk, create wefts, links, compositions. We seek to propose a poetics of thought, aesthetics of walking, with postures or compositions – based on fashion shows.

Keywords: Fashion, Fashion show, Performance

SUMÁRIO

Dedicatória	
Agradecimentos	
Resumo	
Abstract	
Índice de imagens	
Prólogo	9
Introdução	11
1. Composições: texto têxtil	21
2. Desfile ou não-desfile	44
3. Passarela Infinita ou considerações finais	79
Anexos – textos	84
Bibliografia	97

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 Alexander Calder. Petit Panneau Bleu	12
Figura 2 Alexander Calder. Installation drawing of 21 objects	13
Figura 3 Quadro-negro. Diagrama da constelação da moda	14
Figura 4 O campo da alta costura. Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut	15
Figura 5 Primeiros diagramas da pesquisa	15
Figura 6 Stéphane Mallarmé. Um coup de dés jamais n'abolira le hasard	26
Figura 7 Loie Fuller. A dança serpentina	27
Figura 8 Issey Myiake. A-poc	33
Figura 9 Issey Myiake. A-poc	33
Figura 10 Issey Myiake. Desfile outono-inverno 2011	34
Figura 11 Issey Myiake. Desfile primavera-verão 2020	42
Figura 12 Issey Myiake. Pleats Please	43
Figura 13 Desfile ESDI. Foto Pepê Schettino	
Figura 14 Desfile Vrai Plastik. Foto Marcos Rodrigues	
Figura 15 Desfile Ímãs. Foto Marcos Rodrigues	
Figura 16 Desfile Quadrados. Foto Pepê Schettino	52
Figura 17 Furos. Frame de vídeo.	54
Figura 18 Loja À Colecionadora. Ipanema. Foto Luiza Marcier	55
Figura 19 Desfile Calças ou Sagitário. Foto Léo Ramos	56
Figura 20 Desfile Etnias para a Lua nova. Autor desconhecido	58
Figura 21 Desfile Bares. Foto Ana Branco	59
Figura 22 Desfile BIC. Foto Guto Seixas	60
Figura 23 Desfile Através do tempo. Foto Guilherme Paranhos	63
Figura 24 Desfile Monólogo. Foto César Martín	64
Figura 25 Desfile de livros. Foto do convite.	66
Figura 26 Exposição 21 + 12=33 <i>Flying dresses</i> . Foto Isabelle Arthuis	67
Figura 27 Catálogo 64 amores. Foto Bruno Veiga.	69
Figura 28 Espetáculo Adeus à carne. Foto André Mantelli	71
Figura 29 Desfile Do nada ao nada. Foto Adriano Fagundes	72
Figura 30 Desfile Art Rio. Foto Julien Bismuth	73
Figura 31 Desfile Modelo Vivo. Foto Adriano Fagundes	74
Figura 32 50 metros. Foto Marcio de Farias	75
Figura 33 Moby Dick. Foto Rodrigo Vassalo	77

prólogo

Eu acredito na palavra inspirada
que iluminada
pode caminhar.

Na palavra apalavrada –
palavra dita ou escrita –
que atravessa

o tempo.

E que pode porventura atravessar.

Eu acredito na sua leitura
na leitura real da palavra.
Nas suas múltiplas leituras,
manufaturas.

Também tenho medo
das palavras.
No sentido que suas leituras
possam tomar.

Por isso muitas vezes busco um silêncio.
Isso que silencia não é silêncio
do não compromisso.
Mas apenas o silêncio de tentar
não colocar mais palavras em
um mar – mundo inundado de
palavras lançadas
certezas ao ar
: palavras, palavras voando.

Não sei se palavras foram feitas para voar.

Antes eram escritas na pedra, depois
inventaram o papel. E daí puderam
escrever e fazer
compilações de palavras, grandes
compilações contando histórias, pensamentos,
ideias, ideais.

Depois puderam imprimir livros e
desdobrá-los em cópias. Para que essas
cópias alcançassem ainda mais pessoas.

Mas de trás desse mar de livro –

Ou muralha –

Nos restam as palavras.

Palavras músicas, canções de andarilhos

Que somos, poetas que fomos.

Tem também a palavra nome, assinatura

Como se natural assim fosse eu ser eu

Você ser você,

Mas ser também fraternalmente terrena

a todos àqueles que se chamam ~~nome~~.

reconhecemos (...)

luiza marcier, 2022

Introdução

Este trabalho de certo modo fala sobre tempo: tempo de 10 a 20 minutos, medida de tempo de um desfile. Tempo tão curto, se pensamos no tempo da vida de uma pessoa, de uma tartaruga ou de uma árvore, e tempo tão lento, se pensamos em tudo aquilo – visões, sensações, ideias, pensamentos – que pode caber nesse tempo. Assim, ao escrever esta dissertação exercitamos essa elasticidade do tempo, elasticidade essa semelhante à materialidade da própria moda, constituída pela matéria flexível que é a roupa.

Desse modo, este projeto é, sobretudo, sobre este objeto “desfile” que relativiza o tempo e reconfigura o espaço. Permite-nos suspender o tempo, ralenta-lo, às vezes acelerá-lo, lidar, brincar, mexer com o tempo. Para reconfigurar o espaço, desenhemos linhas de força, a partir de uma repetição quase hipnótica sobre a passarela de um desfile, levantando outros caminhos possíveis. Como o poema, não é a simplicidade da linha que impede a profundidade ou a altura do voo.

É também um texto sobre uma paixão, um amor que é fazer desfile. Amor que surgiu – como todo amor – meio sem pensar, no encontro com uma pequena obra de Alexander Calder no Centre Georges Pompidou, o Beaubourg. Em uma caixa, um objeto-paisagem em que, em fundo azul, uma forma de um lado preta, de um lado vermelha girava em seu próprio eixo, ao mesmo tempo em que um sol amarelo subia e descia, subia e descia. Um movimento composto de linhas horizontais e verticais, também uma ode à circularidade do sol.¹

¹ No dia em que vi pela primeira vez esta escultura, quando fui me deitar à noite, fechava os olhos e imaginava pessoas desfilando, pessoas caminhando sob sol, vinham do fundo azul, caminhando em nossa direção, como se movia aquela forma vermelho e preto. Esse foi o primeiro desfile que eu vi. Desde então, fui fazendo deste imaginar desfiles a minha linguagem. Aventurei-me a propor os desfiles de moda como uma arte.



Figura 1 Alexander Calder. Petit Panneau Bleu, 1936, madeira e chapa de metal, fios de aço, 35,5 x 49,1 x 43cm. Acesso em 18 de dezembro de 2022 https://collection.centrepompidou.fr/artwork/150000000028820?filters=query%3Aalexander%20calder&page=2&layout=grid&sort=by_author

Como toda pesquisa, uma nova conexão que se abriu a partir da busca pela imagem desta escultura: Um desenho-diagrama de Calder que que o artista “organiza” a ordem e a posição espacial de seus trabalhos em uma exposição. Aqui, parte de um todo, o “pequeno painel azul” está na posição 9. Usamos esta imagem para pontuar que muito da feitura de um desfile está na criação de composições como estas: ordenações espaço-temporais de partes para compor um todo. Todo-atmosfera, todo-radiografia-do-seu-tempo, todo-cosmovisão. A composição aparece como uma eterna organização e reorganização das partes até configurar uma estrutura, um mapa ou um ato, mas sempre conservando sua abertura. Daí os “x” em vermelho que grifam uma exclusão e revelam este caráter mutável de uma composição em arte. Este desenho traz também algo que nos interessa nesta e em outras pesquisas: os desenhos dos artistas como “lugar” de encontro entre pensamento e ação.

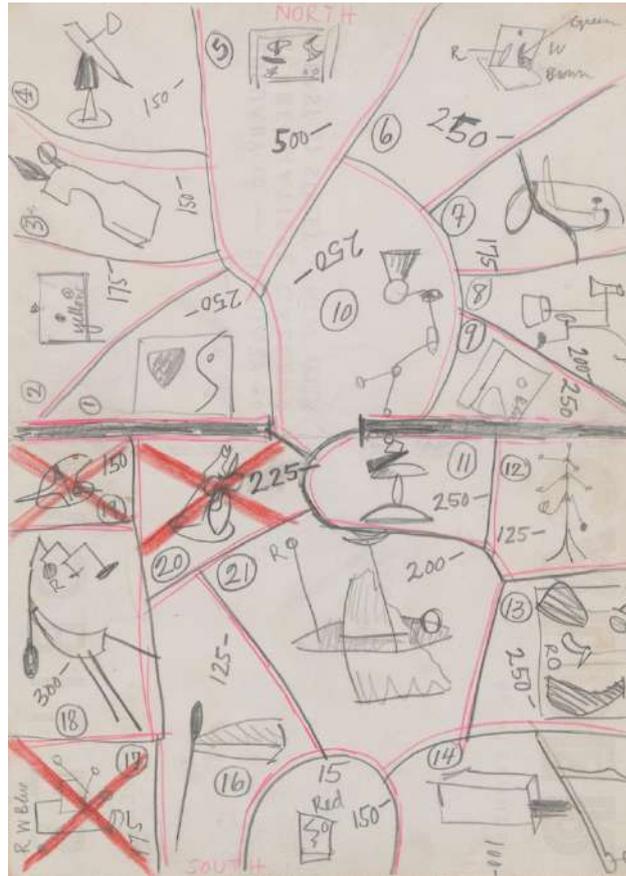


Figura 2 - Installation drawing of 21 objects in *Mobiles and Objects* by Alexander Calder, Pierre Matisse Gallery, New York, 1936
<https://calder.org/historical-photos/installation-drawing-of-21-objects-in-mobiles-and-objects-by-alexander-calder-1936/> em 29 de dezembro de 2022

Buscamos condensar as experiências-desfile que nos formaram desde o encontro mágico com esta escultura. A tessitura da escrita ganhou ela mesma uma dimensão de aventura. Como narrar, descrever, traduzir uma experiência tão etérea e fugidia como um desfile de moda? Como escolher palavras para dar conta desses movimentos e suspensões? Revelou-se, então, um trânsito fundamental entre palavra e roupa, moda e texto, poesia e *look*. O primeiro exercício foi encontrar um título: “composições em desfile”, sugerido pela orientadora Katia Maciel, traz em si o movimento e o coletivo. “Com-por” é um gesto em movimento em que algo se coloca, se estabelece, se põe em relação. Compor é um gesto plural.

As visões “caminhantes-cambiantes” propõem uma experiência caleidoscópica, mudança em permanência, que é o fenômeno da moda. Um desfile de moda acontece como uma sobreposição de imagens “ao vivo”, em que composições de surgem em sequência, com uma cadência característica de cada desfile, como um “tableau vivant”

em que camadas de imagens em movimento suspensas se completam na nossa imaginação.

Durante alguns anos, em uma disciplina de graduação no Departamento de Artes e Design da PUC Rio, realizamos em uma ou duas aulas um breve panorama sobre a história da moda e que intitulávamos constelação da moda. O objetivo era mostrar aos alunos características básicas de alguns dos designers, costureiros e estilistas, de uma forma abrangente, para que, ao final, o aluno pudesse traçar a sua própria constelação. Sublinhávamos que essa constelação era mutável e dinâmica, e que, ao longo da vida, muitas vezes eles veriam esta constelação se alterar, como se altera a posição das estrelas no céu, a partir da costura de outras e novas relações.

Esta ideia de constelação produziu variados diagramas nos quadros-negros, que a cada semestre, se mostravam diferentes. Algumas vezes, novos nomes para compor as constelações eram trazidos pelos alunos, mostrando a abertura contínua de se perceber e descobrir pontos de referência.

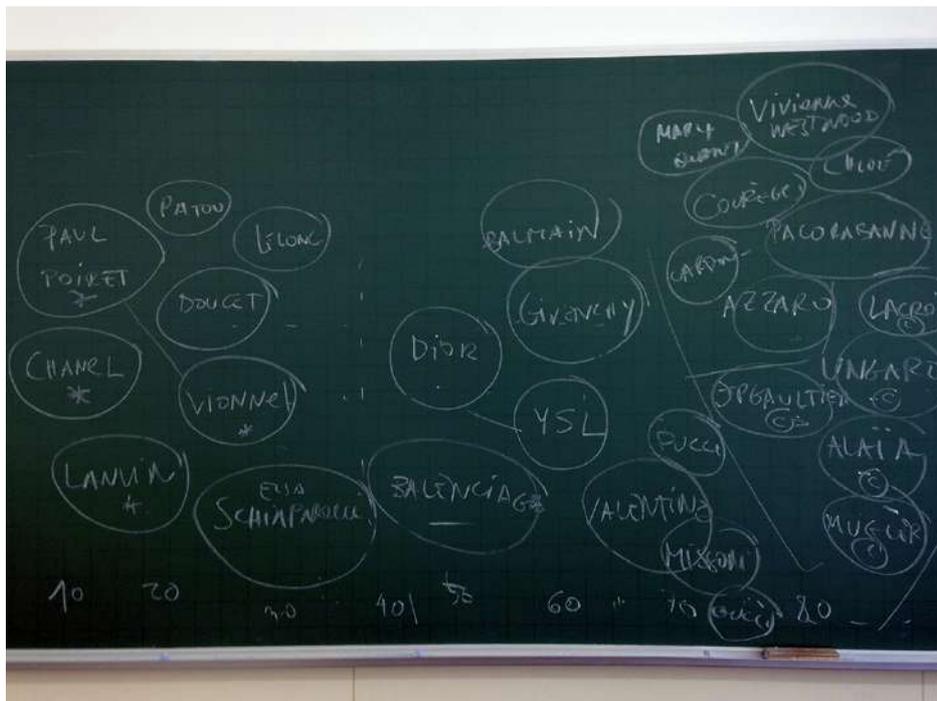


Figura 3 – Quadro-negro. Diagrama da constelação da moda
Luiza Marcier, PUC, 2018

Depois muitos mapas ou diagramas constelares, lendo o texto de Pierre Bourdieu “*Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie*” (1975) descobrimos

A percepção do espaço e do pensamento em mapas e diagramas é algo que nos interessa, desde a escultura de Calder e o mapa da instalação da exposição até pensar um mapa para situar e articular os momentos dos vários de nossos desfiles. Acreditamos que projetar um desfile é também uma forma de ocupar esta complexidade espaço-temporal que reúne corpo e movimento, presença e rastro.

Vale ressaltar, quando se trabalha em moda, escolher é um exercício diário. Coleções são composições, sistemas que funcionam a partir de princípios de escolha e relação: quantas e quais peças compõem uma coleção? como se ordenam em um desfile? A própria palavra elegância tem em sua raiz esse sentido de escolha - *elegans* tem a ver com *elegere* - *legere* que está presente em coleção, seleção, eleição, lecionar, colecionar...e traz o sentido de ler com os olhos ou colher. Elegância é o dom das escolhas. Diante de tantos assuntos, aqui fizemos um recorte sobre os desfiles de moda, a partir de uma trajetória particular, buscando assim contextualizar princípios e fundamentos na visão de uma estilista do Brasil, Rio de Janeiro.

Sobre o tema, compreendemos que a natureza da moda não é o simples lugar da repetição das formas ou de uma funcionalidade do vestir, mas uma atividade que lida a todo tempo com a manifestação dos desejos de transformação - do indivíduo ao coletivo. A capacidade de estabelecer conexões é algo inerente à moda, este estar dentro e estar fora, simultaneamente, faz com que a moda seja uma síntese da linguagem contemporânea. A possibilidade que a moda tem de articular espaço e tempo por meio dos corpos promove fluxos relacionais no mundo. Também, a moda opera nas fronteiras demonstrando uma capacidade de se lidar com os interditos e avançar na direção dos desejos. Acreditamos que os desfiles de moda podem servir de abertura para outras formas de engajamento de nossos corpos em articulações mais híbridas, em busca de uma pluralidade de corpos.

A moda se abre à natureza de um corpo mais fluido, e sua projeção se dá na invenção do sujeito e na própria possibilidade de se projetar enquanto sujeito a partir do vestir-se – seja na sua individualidade ou como parte de um “corpo” coletivo. Os corpos na moda assim como na performance não são meros suportes, usuários, atores, espectadores ou público. Os corpos são dimensão performativa, programática, espaço-temporal. Interessa entender que corpos são esses e que lugar eles ocupam e propõem no espaço e no tempo: como eles se constituem como linguagem e modos de subjetivação.

No século XIX, o estilista Charles Friederick Worth foi pioneiro por ter iniciado

uma série de práticas que depois fariam parte da moda de forma sistemática, tais como a ideia de duas coleções sazonais por ano, assinar a vestimenta com uma etiqueta com seu nome como se assinava até então uma obra e finalmente a ideia de fazer as roupas desfilarem. Worth pedia que sua companheira e esposa atuasse como modelo das criações fazendo-a desfilarem no ateliê para as clientes porque acreditava que a roupa enquanto obra só fazia sentido se vista em movimento sobre o corpo: vista em performance, poderíamos dizer. Ainda, em um breve recorte, poderíamos recordar também, no Brasil, a performance de Flavio de Carvalho chamada *New Look*, de 1956, em que o artista desfilava de saia nas ruas de São Paulo com uma roupa projetada especialmente por ele e que aludia diretamente ao *New Look* de Christian Dior em 1947.

Por meio das práticas da moda como arte, pretende-se perceber os desfiles de moda como produção de linguagem, buscando expandir seu entendimento como lugar espaço-tempo performativo. Desse modo, o projeto pretende compilar e sistematizar práticas realizadas em desfiles e não-desfiles ao longo de uma trajetória de 25 anos de trabalho relacionando-os às práticas da performance.

A linguagem dos desfiles de moda surge como uma arte da performance, percebendo a relação dos corpos em movimento como proposição de modos de existência. O lugar-desfile se dá como um espaço-tempo em que se colocam as questões do corpo e sua relação com o espaço. O desfile aparece como sobreposição de imagens à la Muybridge² que resulta do desdobramento de múltiplas possibilidades de composições que, ao final, criam o efeito de uma imagem final contínua e plural, em suspensão e movimento, como espírito do tempo. A passarela também pode ser compreendida como um lugar das travessias, trajetórias, atravessamentos, manifestos. Finalmente, pretendemos buscar propostas de como, a partir dos desfiles (e não-desfiles) da moda, pode ser possível engajar os corpos em novas práticas para se fazer e pensar arte no contemporâneo.

Roland Barthes escreveu sua tese de doutorado sobre o sistema da moda, buscando compreender a estrutura por trás do discurso das revistas de moda, mas vários outros textos acrescentam matizes aos seus estudos e percepções da moda, como publicado em *Inéditos volume 3 – imagem e moda*, onde no texto *Moda e Ciências Humanas*, Barthes vai fazer importantes colocações reconhecendo o vestuário como forma de significação dos corpos, tais como “o que está em causa no vestuário é certa significação do corpo, da

² Edward Muybridge, fotógrafo inglês (1830- 1904)

pessoa. Hegel já dizia que o vestuário torna o corpo significativo e que, por conseguinte, permitia passar do simples sensível à significação” (Barthes, 2005, p 361) e “O vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre o homem e seu corpo, assim como às relações do corpo com a sociedade.” (Barthes, 2005, p.362). Barthes ainda coloca que “o vestuário era percebido como uma espécie de língua, de gramática: o código do vestuário. Assim se constata que o vestuário participa da atividade muito viva que consiste em dar sentido aos objetos. Em todos os tempos, o vestuário foi objeto de codificação.” E finalmente conclui

Isso leva a revisar um ponto de vista tradicional, à primeira vista dotado de bom senso, segundo o qual o homem inventou o vestuário por três motivos: proteção contra as intempéries, pudor (para ocultar a nudez), adorno (para se fazer notar). Isso é válido. Mas é preciso acrescentar outra função que me parece mais importante: a função de significação. O homem vestiu-se para exercer sua atividade significativa. O uso de um vestuário é fundamentalmente um ato de significação, além dos motivos de pudor, adorno, proteção. É um ato de significação, logo um ato profundamente social, alojado no próprio cerne das dialéticas das sociedades. (Barthes, 2005, pp 363-364)

Para nos aproximar do entendimento da relação entre corpo, moda e movimento de que se pretende tratar na pesquisa, partimos da visão do corpo na arte, em especial suas relações com o espaço e o movimento. Jorge Glusberg em seu livro *A Arte da Performance* coloca “que a performance elabora signos que são especiais por sua mobilidade.” (Glusberg, 2013, p.77) complementando que “o estabelecimento de uma crítica e teoria da arte baseada na mobilidade do signo é algo recente.” (Glusberg, 2013, idem) A ideia de mobilidade e movimento como intrínseca tanto à moda quanto à performance fazem os dois modos de arte se relacionar. “O desenvolvimento de uma ação com o corpo, na arte, demanda, por um lado uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente da tradicional: uma retórica da ação e do movimento.” (Glusberg, 2013, p.64)

A leitura de *Histoire du Corps*, coordenada por Jean-Jacques Courtine, em especial em seu terceiro volume, foi fundamental na elaboração desta pesquisa, permitindo-nos fazer uma análise sobre os diversos aspectos do corpo ao longo do século XX. No ensaio *Visualisations*, Yves Michaud coloca questões importantes – o corpo em movimento contínuo, o corpo como fragmentação e a expansão das ideias de figura, representação e identidade, revelando os corpos como novas dimensões.

Uma nova lógica de representação explode/ expande a figura que vai rapidamente ser recomposta em um contínuo de formas em movimento. O que remete também a questão da identidade das coisas e, mais profundamente, do próprio sujeito: o caráter substancial dos corpos se refletia na estabilidade da representação. De agora em

diante, não há mais substância, mas explosões e sequências. Com o seu *Nu*³ de 1912, Marcel Duchamp pinta um corpo em que a identidade é dissolvida. (Michaud, 2006, p. 432)

A multiplicidade das definições de corpo que surge na arte do século XX nos permite perceber os corpos em sua pluralidade. Do corpo físico ao corpo subjetivo, os corpos em questão são corpos vivo e moventes. Os desfiles de moda nos apresentam, portanto, como uma forma de escrita dos corpos, inscrições de si na paisagem, desenhos aéreos construídos pela junção forma-roupa-corpo.

A partir daí, levantamos uma série de questões que, não necessariamente, serão respondidas, mas que acompanham nossa pesquisa. Seria um desfile de moda uma visão caminhante-cambiante do mundo ou um dispositivo de movimento que se compõe no trinômio espaço-tempo-corpo? Como os desfiles refletem uma visão-versão de mundo? Os desfiles de moda podem ser plataforma estético-políticas, espaços de criação? Há na moda uma percepção de construção de ilusão no espaço e no tempo? Uma possibilidade de se desenhar no ar a partir da movimentação das pessoas? Os desfiles são uma forma de manifestação? Que outras experiências em desfile de moda poderíamos propor? Outros desfiles, outras ordens, como os desfiles de carnaval procissões – ou ainda interseções entre eles? Há alguma semelhança, ponto de contato na origem? Ou apenas na palavra? Aliás, de onde vem a palavra desfile? Podemos propor *outras palavras*?

*

Nesta **introdução**, traçamos um breve resumo do percurso e das questões que nos fizeram chegar até aqui.

No **primeiro capítulo** – Composições: texto têxtil – buscamos dar conta de um desejo de teoria ou uma vontade ampla de se escrever sobre desfiles de moda. Desenhamos linhas de pensamento para ampliar nosso entendimento do que é, ou do que pode vir a ser, um desfile de moda. Aproximamos os desfiles de moda dos princípios intrínsecos do ato de costurar – fazer constitutivo da moda. Por outro lado, buscamos analogias míticas para “compor” uma “aesthesis”, a partir da ideia do fio, do caminho, do percurso – conceitos subentendidos no princípio de passarela em um desfile. Ainda neste segundo capítulo, apresentamos algumas anotações de autores sobre o desfile de moda, mais precisamente, Caroline Evans e sua contribuição a partir do livro “The Mechanical

³ Referência a *Nu descendant un escalier*, de Marcel Duchamp, 1912

Smile” e localizamos, ainda que de forma breve, o surgimento dos desfiles de moda e sua relação com a modernidade. Finalmente, trazemos Issey Myiake como um exemplo de designer que trabalhou seus desfiles como uma linguagem de arte. Mostramos sua relação pano-papel, que nos leva das dobras às explicações – implicando também nesta relação constitutiva entre o texto e o têxtil, entre a grafia como possibilidade de ligação entre a roupa e a palavra.

No **segundo capítulo**, Desfile e não-desfile, descrevemos em verbetes os vinte e um desfiles que realizamos até aqui. Foi um processo de revisão e síntese de uma trajetória não tão linear. Para a descrição dos desfiles, criamos alguns mecanismos, de modo a buscar uma equalização entre todos eles. O primeiro mecanismo foi resumir a escolha imagética e selecionar apenas uma imagem de cada. Depois de passado tanto tempo do desfile, o que fica de cada ato ou performance é muito mais a imagem da performance. Em um primeiro momento, buscamos uma descrição sem imagens. Só depois de o texto escrito, a imagem de cada desfile ou não desfile foi selecionada. Ela funciona como um portal para um universo imagético muito mais prolixo e que em outra oportunidade poderá ser desdobrado. Também, nos foi útil a utilização quase simultânea de um diagrama ou mapa onde pudemos organizar estas imagens ou outras imagens de um modo horizontal – configurando o “timescape” da trajetória dos desfiles. Para a parte escrita, dos verbetes em si, subdividimos em quatro tópicos: (1) etimologia; (2) ocasião, acontecimento; (3) categoria; (4) técnica, estrutura, organização.

No **terceiro capítulo**, também considerações finais ou Passarela infinita, retomamos algumas das questões colocadas na introdução, expandimos para a experiência de outros desfiles realizados como curadora, diretora ou colaboradora, mostrando como a prática dos desfiles “autorais” se desdobrou em práticas coletivas e multiplicou o entendimento do fazer desfile para outras pessoas. Também elencamos algumas ideias de desfiles não realizados, como um desfile de desfiles. E, finalmente, apontamos como esta pesquisa sobre a moda, em geral, pode avançar em novas direções.

Ao final, contamos com alguns anexos, textos escritos na ocasião em que os desfiles foram performados: “Desfile monólogo de uma coleção intermediária” (2006), “Esse livro não me sai da cabeça” (2006), em parceria com Anna Dantes, “Do nada ao nada” (2015) e “A história de uma cava” (2022), por ocasião do desfile Moby Dick.

1.

Composições: texto têxtil

Vivre est une chute horizontale.
Jean Cocteau

Os desfiles são construções em linha reta que demonstram a total impossibilidade de uma linha completamente reta. A direção da passarela reflete o sentido longitudinal da construção do tecido, que surge de uma construção em urdume ou urdidura, perpassada por uma trama. A passarela grifa o sentido de passagem, não apenas unidirecional, pois prevê uma ida e volta pelo mesmo percurso. São raros os desfiles em que se vai e não se volta. Como encantamento – ou hipnose, a imagem em suspensão aparece e desaparece no fundo do palco. Suspensão que se dá pelo elemento do ar, onde caminhar é deslocar-se, mas também deslocar o ar. Como uma onda, uma *vague*, vogue.

O ir e vir, linha reta da passarela, lembra um dos pontos de costura mais tradicionais: o ponto-atrás. Diferente do ponto do alinhavo, que caminha sempre em frente em um mesmo tecido, o ponto-atrás sempre volta sobre ele mesmo. Esse voltar do ponto-atrás é aquilo que de fato costura e faz com que a costura se fixe, não se desfaça, fique o mais permanentemente possível duradoura.

Para quem pensa que a moda não trabalha com a ideia de duração, a costura é uma forma de unir partes do “todo” da forma mais perene possível. O alinhavo, por sua vez, tem outra função: de marcação, quase mapeamento de caminhos, anotações, junção temporária das partes. E há ainda outros pontos, como aqueles utilizados em bainhas e caseados.

Fato é que a ideia de passo-a-passo é intrínseca à lógica material da moda. Cada costura podendo ser compreendida como passos ou coreografias têxteis, que geram também resultados e qualidades materiais específicas: uma superfície com muitas costuras transforma-se em uma superfície mais rígida, por exemplo, como as faixas de judô, o bojo do sutiã da Madonna ou as nervuras da parte da frente de uma camisa de um *smoking*. A costura cria estrutura.

A costura reta, além de unir as partes e adicionar matéria ao tecido original, trabalha com as ideias de sentido e direção: como a passarela ou o próprio princípio do

desfile. O que nos faz supor que o desfile seria em escala macro o que a costura coloca em escala micro: a ideia de caminhar que perpassa toda a moda. E, se ampliamos ainda mais, expandimos a ideia de moda como estruturas em linhas multidirecionais, fluxos de desejo, redes de sentido, cartografias ou *zeitgeist*.

O desfile surge de uma ideia aparentemente simples de que, para mostrar uma roupa, a melhor forma seria que ela estivesse sobre um corpo, vestido e em movimento. Tudo parte da relação da roupa com o corpo, para que a própria roupa possa existir. Sendo assim, a moda começa no corpo: o corpo como multiprocessador relacional. A moda é uma forma de desenhar sobre o corpo, desenhar com o corpo. E, em um desfile, esse desenhar se dá como imagem-movimento.

Desfile, fazer uma fila, fazer um fio, desfilar, desfiar...desfiar a bainha de uma peça de roupa ou toalha de mesa, desfiar algo até que suma. Refilar: tirar as bordas irregulares para que o livro forme um só bloco. Todas aquelas sobras caem como fios-sobras de papel.

Fio, linha, papel, tecido, traço, pano, plano, dobra.

Da “pseudo-monotonia da linha”, a presente pesquisa pretende puxar o fio do que é um desfile de moda e, a partir de desfiles de outrora, desfiles narrados, desfiles imaginados, desfiles memórias criar tramas, enredar *camas-de-gato*, traçar *teias* para compor, decompor, recompor fragmentos como pistas, passarelas.

1. 1

Desfile: fio-mitológicas

O desfile como possibilidade de ir e vir é o fio que desenrolamos para escrever esta dissertação. Do *fort-da* ao fio de Ariadne, uma suspensão se dá pelo sentido do fio. A pesquisa pretende desenvolver, costurar, fazer caminhar o fio, criar tramas, enlaces, composições, propondo uma poética de pensamento, estética do caminhar, com posturas ou composições – a partir dos desfiles de moda. Investigamos situações-fio-mitológicas, o pensamento tantas vezes compreendido como fio ou o fio tantas vezes percebido como pensamento, metáfora do caminhar ou até mesmo símbolo do sentido da vida. Procuramos *explicar* os variados sentidos do desfile de moda, grifando o significado etimológico do termo, onde as *plicas* seriam as dobras, pregas do sentido – e buscaremos desdobrá-las e apresentá-las aqui por meio das palavras.

O *fort-da*, enunciado e descrito por Freud em “Além do princípio do prazer” (2010 [1920]), revela a brincadeira como possibilidade de construção de um campo simbólico: brincadeira esta que confere sentido aos objetos por meio de um jogo de fazer sumir e reaparecer. Se pensamos a moda como um dispositivo social de individuação que opera os fluxos de se assemelhar e distinguir (Simmel, 2008), em que, ao nos destacarmos, nos individualizamos na multidão, ou desaparecemos mimetizando-nos ao todo, podemos pensar a encenação performada pela moda – não apenas o desfile, como a moda das ruas, passarelas urbanas – como um processo de subjetivação e desalienação. Segundo Gonçalves (2018) “a brincadeira do *Fort-da* permite que a criança saia da posição passiva – encontrada na alienação – e possibilita a constatação da ausência e a elaboração da falta.” (Gonçalves, 2018, p.631) e segue “Freud relaciona o jogo do *Fort-da* à conquista cultural do *infans*, isto é, a satisfação pulsional é abdicada, uma a vez que a função que passa a operar é a simbolização, ou seja, agora a criança encena simbolicamente a presença na ausência.” (Gonçalves, 2018, p.632) A pesquisadora conclui que o “movimento de lançar o objeto e trazê-lo perto de si – junto à enunciação carregada de significação – marca a saída da alienação” (Gonçalves, 2018, p.632) Podemos articular de alguma maneira o mecanismo presente no estar e não-estar na moda, assemelhar-se e distinguir, lançar moda, esquecer essa moda, e buscar lançar outra moda novamente, fazer surgir uma imagem-pessoa caminhante na passarela e fazê-la desaparecer ao fundo, mantendo a linha suspensa e imaginária de sua caminhada, como um mecanismo-jogo a exemplo do *fort-da*, em que o processo simbólico faz do desfile uma encenação desta relação de presença na ausência, a abertura em possibilidades de desenhar, projetar, imaginar outras corporeidades caminhantes-cambiantes no ar? ⁴

“Do carretel que cabe inteiro na mão de uma criança” e que “graças a seu fio ele não parte definitivamente” (Didi-Huberman, 2010, p.81) passemos ao fio de Ariadne: a ideia do fio como *continuum*, como pista, como ligação. Na mitologia grega, Ariadne oferece o fio a Teseu como possibilidade de retorno, de não se perder no labirinto do Minotauro. O percurso é traçado pelo fio, uma linha que risca os duplos sentidos do ir e vir. Segundo Junito Brandão (1986), “ao que parece, os labirintos foram reais: trata-se

⁴ Importante registrar que o desejo de pesquisar mais sobre o conceito do *Fort-da* em Freud e a partir dele formular considerações sobre os desfile de moda partiu de um comentário de Didi Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha*: “[...] suportada pela oposição fonemática e significante do Fort-Da (“Longe, ausente – Aí, presente), essa identificação imaginária revela ao mesmo tempo um ato de simbolização primordial que os comentários mais profundos da pequena fábula freudiana – embora sob inflexões diferentes e mesmo divergentes – trazem à luz: estaríamos lidando aqui, por antecipação, com a descoberta mesma dos poderes da fala [...]” (Didi-Huberman, 2010, p. 80)

provavelmente de cavernas profundas artificialmente abertas pelo próprio homem, junto ou entre pedreiras para fins iniciáticos.” (Brandão, 1986, p. 55) em que “a palavra *labyrinthos* (“construção cheia de sinuosidades e meandros”) designaria o próprio palácio.” (idem) Dédalo faz a sugestão a Ariadne, de que ela fizesse Teseu usar um novelo de fios para não se perder no labirinto. “Teseu deveria desenrolá-lo, à medida que penetrasse no Labirinto, o que lhe facilitaria a saída.” (Brandão, 1986, p. 116) Como “fio condutor e luz”, muitas vezes a artimanha é também associada a uma coroa luminosa. “Dédalo é a engenhosidade, o talento, a sutileza.” (idem, p.61). Constrói o labirinto, mas também os modos de escapar dele. O fio de Ariadne não é apenas metáfora do cordão umbilical como descrita por Brandão, mas é esta relação do ir e vir, do chegar e partir, do sumir e aparecer. Ainda sobre Ariadne, na continuação da história, mesmo tendo ela sido fundamental na luta de Teseu para evadir do labirinto e terminar com a maldição de seu povo, a princesa foi abandonada por ele em uma ilha. O fio de Ariadne é também um símbolo dos gestos sem garantia, do amor incerto, do fio da vida que nos conduz sem nos amarrar...

Ainda sobre a simbologia “fio-mitológica”, poderíamos pensar no manto de Penélope, tecido e destecido, feito e desfeito a cada dia-e-noite, ou mesmo na circularidade do fio das Parcas, ou Moiras, como a roda da fortuna, um caminho de vida e morte em permanente transformação. Também, se expandimos à arte contemporânea brasileira, podemos nos lembrar *Caminhando* de Lygia Clark (1963) em sua incorporação da experiência do *continuum* dentro e fora da banda de Moebius.

O “Caminhando” tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. [...] A obra é seu ato. A medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode ser mais aberto. É o fim do atalho (Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo.) (Clark, Lygia. 1964)⁵

Ainda que se pressinta “o fim do atalho”, todo ir e vir contém em si uma possibilidade de infinito, eventualidades de percorrer caminhos em diversos percursos, multiplicando em combinações os caminhos da nossa vida, das nossas escolhas, do nosso inconsciente e de nossos sonhos. Flor do Nascimento, em seu texto “Sobre os candomblés

⁵ Disponível em <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando> acesso 12 de outubro de 2022)

como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis” (2016), descreve a importância do caminho para o candomblé e trazemos esse enunciado para o modo como acessamos aqui a ideia de caminhar:

Nessas narrativas, vemos que caminho, estrada, onã, njila, são nomes utilizados para referenciar uma experiência de movimento, de deslocamento que faz com que alguém transite pelo mundo. A estrada, para além de um recorte físico no solo que possibilite a circulação é também uma dimensão vivente do mundo. A estrada não é coisa: estrada é viva! O caminho aponta direções, indica percursos, convida a caminhar junto. Isso faz com que o próprio caminho seja um caminhar [...] (Flor do Nascimento, 2016)

1.2. Desfiles como crônicas da modernidade

Se por um lado, os desfiles de moda servem de metáfora para situações físiomitológicas, eles são também crônicas de seu tempo: radiografias de um *zeitgeist*, que o tempo moderno com a velocidade do instante permite acontecer. O desfile de moda se insere, portanto, no grupo das atividades que, simultaneamente, caracterizam e são caracterizadas pela modernidade – modernidade *on-off* da eletricidade, que acende e apaga, revela e esconde, evidencia ou dissolve; modernidade instantânea, fragmentada, ao mesmo tempo, maquínica e mágica da fotografia. Todo desfile de moda é uma espécie de experimento de Muybridge, decupagem do movimento em quadros-composições de fragmentos parados...que, colocados em sequência, produzem a ilusão do movimento, a magia da suspensão.

Os desfiles de moda encarnam a modernidade das cidades. De alguma forma, sua estrutura em passarela emula o caminhar na cidade, o perder-se citadino da virada do século dezenove. A moda – todo seu sistema de trajés, comércio, vitrines, desfiles – é feita de passantes, passagens, passarelas, é feita de caminhantes, mobilidade e fluxos: de circulação de mercadorias, de movimentos de pessoas, deslocamentos sociais, caminhos que se fazem e se desfazem ao caminhar. Em uma espécie de *arkhé* do moderno, onde moda, fotografia, cinema, eletricidade e cidade se encontram, intuimos a dimensão desejante dos nossos corpos em possibilidades urbanas.

Assim, a gênese dos desfiles de moda não se encontra apenas neles, mas ecoa a partir de uma miríade de trabalhos realizados em áreas fronteiriças da relação corpo-espacial. Um exemplo é o encontro da dança de Loïe Fuller com a pena de Mallarmé.

Como não estivemos lá, o narrador que nos guia é Jacques Rancière a partir de uma dança de luz⁶.

De um lado, poeta simbolista, Mallarmé surge como aquele que, com os versos livres, abre sua poesia à dança tipográfica: diferentes tamanhos de fontes, ritmos espaciais entram em cena nas dobras do papel. A palavra dança, rola e serpenteia no espaço branco da página. Sim, “um lance de dados jamais abolirá o acaso.”

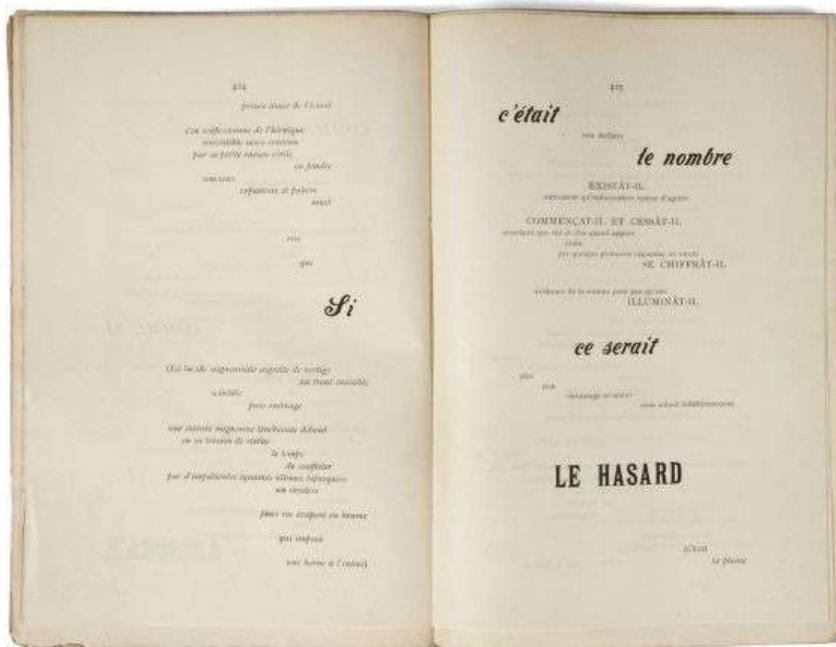


Figura 6 - Stéphane Mallarmé. Um Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Edição pré-original na revista Cosmopolis n. 17, abril-maio, 1897.

<https://www.artcurial.com/fr/lot-stephane-mallarme-un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-cosmopolis-2059-115> acesso em 30 de dezembro de 2022

Encontramo-nos também com um Mallarmé jornalista que vai registrar em crônicas as experiências do seu tempo em que a cinética da modernidade ocupa muitas linhas entre 1874 e 1894. Contudo, se a relação de Mallarmé com o jornalismo é relevante, há algo ainda mais surpreendente. Entre setembro e dezembro de 1874, Mallarmé foi editor de uma revista feminina de moda chamada *La dernière mode*, onde ele escrevia com diversos pseudônimos femininos, como "Zizy", "Miss Satin", "Marguerite de Ponty", "une dame créole" ou ainda "une châtelaine bretonne". Assim, quando pensamos em Mallarmé escrevendo sobre Loie Fuller, entendemos seu olhar interessado em outras corporeidades que movimentam aquele final de século.

⁶ Dança de luz é o nome do capítulo do livro *Aisthesis* (2021) de Rancière, onde o autor-narrador reproduz o texto de Mallarmé sobre o espetáculo de Loie Fuller encenado no Folies Bergère em Paris, em 1893.

A “dança de luz” de Loie Fuller não é um desfile de moda, mas é um cintilar do corpo em movimento que desponta como cena, ação, modo de existência. De certo modo, todo desfile de moda remete àquela ideia de suspensão mágica da caixa de música em que, quando aberta, a bailarina se põe a dançar.

Ora, essa transição das sonoridades dos tecidos (que há de mais semelhante a um véu que a música?) é, visivelmente, o que Loie Fuller realiza, por instinto, com seus crescendo expandidos, seus recolhimentos, da saia ou de si, **instituindo o estar**. (Mallarmé apud Rancière, 2021 [1893] 1, p. 112, grifo nosso)



Figura 7- Retrato de Loie Fuller. A dança serpentina. 1902
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Loie_Fuller.jpg
acesso em 30 de dezembro de 2022

Aqui nos interessa as possibilidades de “instituir o estar” ou os modos de se produzir presença na volatilidade do tempo e na velocidade maquínica neste mundo vórtice da virada do século. Em Paris, das aberturas de avenidas às experiências fotográficas e cinematográficas, os automóveis, a eletricidade e tantas outras peças fundamentais que compunham a teia móvel da dita modernidade, a moda se afirma como uma delas, também como forma de compreender e reprojeter o corpo e sua subjetividade em novos modos de ser e estar.

Nos esquemas visuais que compilam a moda do século dezenove, cabem tantas silhuetas quanto a invenção da própria moda. Poderíamos dizer que muitos dos mecanismos do sistema que conhecemos hoje se constituíram ao longo deste século, dos processos do desenho e produção dos trajés à uma enunciação discursiva, operando diferenças – de gênero, de classe, de idade, raça etc. – e decupando em mundos as

engrenagens constituintes da sociedade burguesa. Os manequins e as fitas métricas, tal como conhecemos, por exemplo, foram inventados no século XIX por Alexis Lavigne. Charles Friedrick Worth neste século foi dos primeiros a realizar desfiles de moda e dividir seu trabalho em coleções sazonais, em que seu ateliê passa a ser ponto de encontro para ver e ser vista. A atenção aos trajes percebida nos romances invade as páginas da literatura. Suas descrições são parte da invenção do próprio romance, como se não fosse possível descrever pessoas sem delinear sua silhueta, que se mistura ao próprio desenho de corpo e das personagens.

Gilda Mello e Souza (1987 [1950]) descreve como se instituiu o discurso de moda no século dezenove, em sua tese de doutorado na USP, orientada por Roger Bastide. A autora aponta funcionamentos de distinção de classe e gênero, de mobilidade social e demonstra como se fundou um antagonismo a partir da construção do feminino e do masculino, a partir da compreensão da indumentária e dos trajes. Sobretudo, Gilda aponta as brechas e a maneira como a moda tornou-se, para as mulheres, uma possibilidade da construção de um campo de linguagem. (Mello e Souza, 1987)

Desse modo, podemos pensar a moda como uma tecnologia do corpo ou como uma *ars erotica* ocidental, um dispositivo da sexualidade à la Foucault, onde a possibilidade contínua de um “projeto de si”, encarnada muitas vezes pelos desenhos das roupas, de faces e corpos, aparece ora como solução ora como dissolução. A moda permite ofertar formas de projeto de si diversos, para além daqueles já instituídos. Ainda que originada em um campo da primazia do olhar, a roupa é toda ela tato e ato, pousada sobre o corpo, constituindo-se com e pelo corpo que age e que se move.

A passarela grita: o último grito. O tal do *dernier cris* em *Paris*. Uma suspensão de imagens e sensações produzida no desfile vai se espalhar de outra forma para além de qualquer forma narrada. Segue suspensa no ar, como *o Air de Paris* de Marcel Duchamp ou pulverizada como *L’Air du Temps* de Nina Ricci – um “último grito” infinito enquanto dure...Na moda, as formas de ressoar o que é exibido nos desfiles são parte constitutiva do mistério. O desfile aparentemente efêmero, realizado em um tempo mínimo, não costuma ultrapassar vinte minutos. No entanto, quase que de imediato, vai se propagar no ar. Difundido em diversas mídias, sequência de imagens do desfile serão veiculadas, recriadas, projetadas, reordenadas.

Primeiro, realizados no espaço dos ateliês das *maisons* de alta-costura, os desfiles eram retransmitidos no boca-a-boca dos salões da cidade. Depois, esperava-se a edição mensal das revistas de moda para difundir as imagens pelo mundo. Hoje, são transmitidos

em *lives* do *instagram* sem parecer encenados, como se as próprias cenas-desfile fossem continuidade da vida. E não, de facto, o são?

A atividade da moda tem uma temporalidade não teleológica, uma força centrípeta e centrífuga que não coincidem com a ideia de progresso. Sua temporalidade é de outra ordem. Muitas vezes usada para marcar status ou distinguir classes, a moda também produz efeitos de evocar alteridades. Daí a relevância de se observar a moda nas viradas do século, nos momentos de crise e ruptura: das fendas da hegemonia europeia nos entreguerras à reestruturação do capitalismo do pós-guerra no século vinte, chegando às duas primeiras décadas do século vinte e um. Uma série de transformações se opera dentro da linguagem da própria moda. Toda virada e início de século é um vórtice, vértice e encontro de linhas de força, pororoca temporal. É preciso que, além de sua inerente temporalidade irreverente e intempestiva, a moda possa propor outras configurações, geografias, espacialidades, para além daquelas de centro e periferia.

Houve um momento em que, como um método descritivo, as modelos desfilavam segurando os números dos *looks* e as clientes acompanhavam com um papel a numeração e descrição das peças, como um cardápio enciclopédico dos trajes da hora. Houve também momentos em que ele foi televisionado ou encenado na Sorbonne por Christian Dior. Houve os desfiles itinerantes empreendidos por Paul Poiret em que modelos e o estilista saíam em excursão pelas capitais e cortes europeias e cidades dos Estados Unidos. No entanto, é como se algo da magia que se opera nos desfiles acontecesse sobretudo durante as semanas de moda, como se fosse importante estabelecer uma atmosfera para além da encenação em si, como um calendário espaço-temporal do rito. Nesse sentido, Paris passou a figurar como o foco da atenção, o “centro” dos lançamentos internacionais de moda, mesmo que essa mesma moda dependesse de outros lugares e mercados, propagando pelo mundo para se configurar como verdadeira tendência quando, de facto, passava a circular em outras esferas para além dos circuitos da alta-costura.

Poderíamos fazer uma espécie de arqueologia dos desfiles de moda, mas isso já foi conduzido de modo bastante consistente por Caroline Evans no seu livro *The Mechanical Smile: Modernism and The First Fashion-shows in France and America, 1900 – 1939* (2013). No livro, Evans revisa uma série de aspectos “incompletos ou equivocados” da literatura sobre o assunto demonstrando, por exemplo, como “a alta costura francesa, desde o século XIX, era uma indústria de exportação global, mais do que um mercado de luxo atendendo apenas clientes individuais ricos” (Evans, 2013, p.2). Outro ponto fundamental colocado por Evans é como a história dos desfiles é a história

do “relacionamento entre os dois países”, a saber, França e Estados Unidos, “constituído na interação da indústria da moda de ambos, um relacionamento que era, portanto, comercial, cultural e ideológico ao mesmo tempo.” (Evans, 2013, *ibid*).

A cobertura do início dos desfiles do século XX traz para o primeiro plano um aspecto da história da moda raramente coberto por historiadores, a interface crucial entre o artesanal sistema de moda francês e a produção em massa da indústria do vestuário americana. (Evans, 2013, p. 2)

Em seu livro, Evans mostra como “o mercado de Paris era, no entanto, um mercado não usual, no sentido em que não exportava bens, mas exportava ideias, na forma de vestidos modelos (ou moldes de vestidos) e no direito de comercializá-los.” (Evans, 2013, p. 2)

Se para Evans (2013), “não há narrativa no desfile: algumas mulheres chegam a uma sala, elas andam para cima e para baixo e, então, saem. Outras mulheres, e alguns poucos homens, olham para elas. Isso se repete há décadas.” (p. 2), nosso trabalho vai em outra direção e busca a poética ilógica da atividade. Sugerimos o desfile de moda como possibilidade de invenção, o desfile e a própria moda como campo de projetos poéticos-políticos. Acreditamos haver diferenças, mais ou menos sutis, na constituição dos desfiles de moda como campo de linguagem. Se Evans acredita que a história dos modelos na moda “é longe de ser interessante. Ao contrário, é surpreendentemente monótona. O que lhe dá significado são suas estruturais comerciais e culturais.” (Evans, 2013, p.2), nós acreditamos que a forma de elaborar um desfile e organizar seus elementos e estruturas propõem partituras e escritas completamente distintas, e, portanto, interessantes para se analisar.

Desse modo, compreendemos a “não-narratividade” dos desfiles, exposta por Evans, como uma liberação para outras maneiras não-narrativas de construções de discurso. O desfile não precisa contar uma história, o desfile é. O desfile *já é*.⁷ Nesse sentido, a frase de Evans nos abre mesmo para uma compreensão tautológica da arte como descrita por Didi-Hubermann (2010). A presença é suficiente, não há necessidade de que se produza uma fábula além daquilo que se é. Por outro lado, é o que há por trás dessa objetividade falaciosa do desfile que nos interessa aqui, como nos escreve o poeta Chacal sobre a fotografia no poema “Ópera de pássaros”

7 Antes de mais nada, a moda é sobre o caminhar: ser sendo. Não há outra via. Uma visão via “Parmênides” que funda a ontologia – funda também o espírito da moda. Há que se notar que o “já é” não é um “já foi” nem um “o que será”. É apenas mesmo o ser sendo.

Ópera de pássaros

a objetividade da fotografia é uma falácia.
erram os que acham que ela retrata o real.
o que há é que quando o fotógrafo diz:
– olha o passarinho!
uma ave de asas oblongas sai de dentro da câmera
com um embornal de pincezinhos e uma paleta de cores
sobrevoa a cabeça do fotógrafo
sobrevoa a cabeça do fotógrafo
e pousa sobre seu ombro esquerdo.
de lá, pinta a cena.
em suma, a fotografia é uma ópera de pássaros.
(Chacal, 2002)

1.3

Issey Miyake: desfile como arte e poema

Aqui escrevemos a partir da composição de um desfile, contextualizando e estabelecendo relações entre vida e obra de um designer, o estilista de moda Issey Miyake. Trazemos o seu exemplo para reforçar o encontro da palavra com a moda em uma relação de idas e vindas entre moda e arte.

Issey Miyake, nascido Miyake Kazumara, nos ensina sobre as dobras da roupa, da moda e da alma. Sua formação em design gráfico em 1964 pela *Tama Art University*, em Tóquio aponta pistas para entender a conexão entre os pesos e levezas do tecido, bem como para perceber a síntese imagética de suas roupas. A partir do seu trabalho, podemos investigar a relação surpreendente entre o pano e a roupa; a dobra e o papel.

Ambos os elementos são compostos por fibras, o tecido e o papel. No caso dos tecidos, fibras que podem ser de origem vegetal, animal ou mineral, como o algodão e o linho, da seda e da lã, do amianto, respectivamente; podem ser artificiais, como a viscose, produzida a partir da celulose; ou, ainda, quando sintéticas, processadas a partir do petróleo, como o poliéster e a poliamida extrudadas e chamadas de fios, ao invés de fibras. Tramadas, enlaçadas ou prensadas, as fibras tornam-se tecido plano, malha ou feltro, respectivamente. E, a partir dessas superfícies – os panos – por meio de dobras e pregas, amarrações e enlaces, corte e costura, fazemos a roupa.

O papel também é feito de fibras, mais comumente de origem vegetal que, como no feltro, são “amalgadas” por pressão ou por calor. No Egito antigo, por exemplo, tanto as superfícies de escrever – o papiro – quanto os trajes eram produzidos a partir das fibras

de linho. Há também registros de pergaminhos, outros tipos de suporte, feitos com pele de animais. Ainda no século dezenove, os papéis eram feitos na Europa com a sobra dos têxteis: roupas de vestir ou roupas de casa – enxovais, feitas de linho ou algodão, depois de muito usadas tornavam-se trapos, matéria-prima para ser processada e transformada em papel⁸. Do Japão, conhecemos a tradição dos papéis feitos de arroz.

Os nomes de suas coleções, suas linhas e suas peças de roupa são como poemas que constituem mais do que um estilo Miyake: são síntese poética do seu fazer. Não por acaso, a primeira coleção de Issey Miyake, apresentada como desfile, chamava-se “*The poem of cloth and stone*” ou “O poema do pano e da pedra”, 1963. Título que poderia nomear uma retrospectiva de sua obra: um poema de tecido e de pedra.

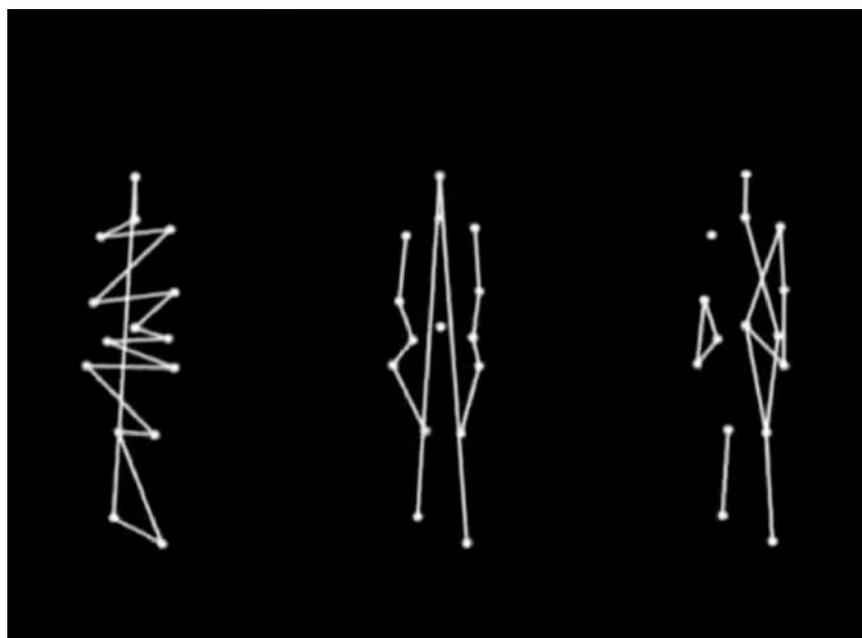
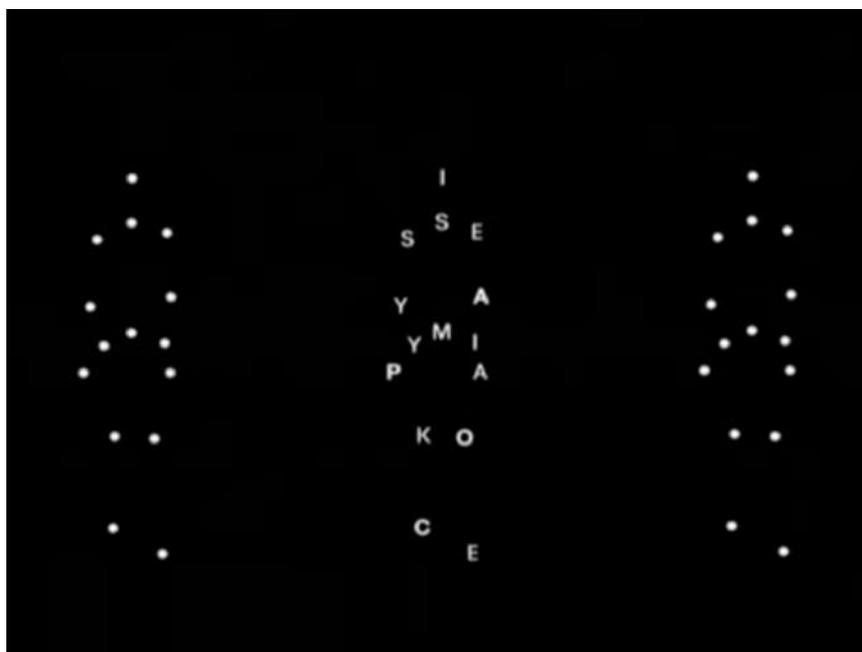
*Pleats Please e A-Poc*⁹ são desdobramentos de sua assinatura poética. Se, em 1965, segue para Paris para estudar alta-costura na *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, é na síntese das formas, como em seu trabalho *A piece of cloth* ou “Um pedaço de tecido” de 1976, que Miyake vai encontrar a simplicidade do seu traço. “Eu sempre tento buscar minhas respostas retornando a um pedaço de tecido, a forma mais básica de vestir” (Miyake apud Holborn, 1995, p. 42) Para o designer, é como se, a partir de um pedaço de tecido, tudo se pudesse se “explicar”, como traz a etimologia da palavra: abrir-se em dobras – *plicas*, plissados e pregas. Dobras e construções são fundamentos do fazer Miyake. *Flying Saucers* é o nome de um de seus vestidos mais emblemáticos, em que círculos coloridos se sobrepõem, se abrem ou se fecham como uma sanfona vertical. O designer aponta para uma roupa de uma poética improvável de possíveis discos voadores imaginados como vestidos. Assim como o material – o tecido e a pedra, o voo será uma das investigações recorrentes de Miyake: o voo como essa relação de deixar passar ou se sustentar pelo ar.

A poesia de Miyake se expande para além de desfiles, coleções, exposições e roupas. Todas as peças, de letreiros a embalagens, catálogos a fotos editoriais trazem sua simplicidade assertiva. Um exemplo é o vídeo de lançamento da *A-poc inside*, um desfile

⁸ Em *Illusions perdues* de Honoré Balzac, o personagem David Séchard, o impressor e tipógrafo de Angoulême, narra essa relação pano-papel. Lendo o romance, temos um panorama dos efeitos da revolução industrial, tanto nos métodos gráficos de impressão quanto na produção de papéis e de têxteis, já antecipando as relações de produção e sobra.

⁹ A- Poc significando A single piece of cloth. Tanto Pleats Please e A-Poc são nomes de linhas que Miyake que, utilizaram a inovação têxtil tecnológica e, de linhas, se tornaram submarcas dentro de sua empresa, nos anos 1990 e 2000.

feito de letras e pontos que se mexem, como um poema concreto em movimento e que, ao mesmo tempo, nos remete aos princípios de construção têxtil em rede.



Figuras 8 e 9 Issey Myiake. Frames do filme A-POC, 2007
https://www.youtube.com/watch?v=x4_mK9CebB4&ab_channel=dvreclama
acesso em 30 de dezembro de 2022

Da tradição do origami até uma roupa-papel, Issey Miyake traz o espírito da dobra para as suas roupas. A dobra na cultura japonesa tem uma importância construtiva cerimonial. Tanto os origamis se formam pelo e no ato de dobrar, quanto os quimonos passam por um verdadeiro rito de dobras para serem guardados. Um dos métodos mais tradicionais de tingimento japonês, o *shibori*, utiliza dobras e amarrações como método de resistência para colorir as roupas, a parte que fora dobrada ou amarrada não será tingida. Também as roupas tradicionais japonesas utilizam quase toda largura do tecido plano fabricado e não são cortadas em pequenos pedaços que remontados procuram dar forma a um corpo ajustado. Os tecidos dos quimonos são usados soltos no corpo, e os ajustes se dão por dobras. A roupa japonesa não é guardada pendurada no cabide, mas dobrada. Estas tradições são como linguagens dos objetos e configuram também modos de pensar e criar. Em Issey, vão aparecer tanto na forma de suas vestes quanto em técnicas como o plissado e em múltiplas maneiras de se pensar a dobra.



Issey Myiake. Desfile outono-inverno 2011. Março de 2011.
https://www.youtube.com/watch?v=3gqmm16vDa8&ab_channel=FashionChannel
Acesso em 30 de dezembro de 2022

4 março de 2011

coleção outono- inverno 2011

Pavillion Concorde

Place de la Concorde, Paris

Em um fundo escuro, “cubo preto” da cena, ouvimos o som de um piano, que repete algumas notas. A luz começa a acender no centro da cena, sobre a passarela. Ainda uma luz muito tênue, vemos silhuetas corpos agachados no meio da passarela-palco.

Ao fundo da passarela, uma pianista sentada.

A luz é tão baixa que vemos alguns *flashes* pipocarem na plateia.

O som do piano às vezes pára, outras é tão delicado, de modo que ouvimos cada ruído da sala para além das notas, como se os ruídos fossem também uma música.

As notas do piano ensaiam uma melodia familiar. É Mozart.

São singelamente tocadas como um caminho, um percurso.

Um ambiente de uma brincadeira em um quarto de criança? Uma caixa de música onde dançam as bailarinas... muitas vezes pensamos que os desfiles não se diferenciam tanto assim destas experiências que relacionam imaginação, automação, corpos, partituras...como as caixas de músicas ou dispositivos de composição pré-cinema.

O desfile se desenrola em dois ritmos, o ritmo do dedilhar do piano e o ritmo da cena.

Na cena, no centro da passarela, sob uma luz muito tênue, pessoas agachadas de preto.

Breve silêncio.

A passarela é recortada pela luz que forma áreas retangulares alternadamente escuras e iluminadas.

A pianista recomeça a tocar, dando sentido de música às notas.

Mais pessoas de preto entram pela lateral da passarela, ocupando as áreas iluminadas.

(Mais à frente veremos que coisas de cena que não são propriamente o desfile das modelos podem sair assim lateralmente pela passarela –

onde aliás está posicionada a plateia, permitindo que o eixo do desfile, centro da passarela fique livre e marcado como o espaço instituído do desfile.)

Vemos em close – porque estamos assistindo em um vídeo, as pessoas de preto dobrando e grampeando grandes pedaços de papel branco.

Ouvimos o som dos papéis sendo manuseados.

(A partir de agora, chamaremos as pessoas de preto de “dobradores”)

Os pedaços de papel dobrados são unidos com o uso de pequenos grampeadores.

Vemos as idas e vindas do papel embalados pelo som do piano.

Mais ou menos no meio da passarela, surge uma modelo, vestida em uma roupa toda preta, calça muito justa e camiseta de manga curta, um sapato alto tipo bota de cano curto, cabelo preso em um rabo de cavalo no alto da cabeça.

Duas das pessoas de preto, que estavam agachadas, os “dobradores”, se levantam com o grande pedaço de papel. Aproximam-se da modelo que está parada e vestem a modelo com a grande dobradura. Pelas mãos dos dobradores que vestem a modelo, a grande dobradura já vestida transforma-se em uma roupa ou em um desenho (tridimensional) de roupa. O papel dobrado, já com sua forma-roupa sobre a modelo, é grampeado na frente como um fechamento.

Ajeitam no corpo.

A luz se acende – e a modelo começa a caminhar na passarela.

Na sequência, duas outras modelos e outras duplas de “dobradores” se levantam.

E novas roupas surgem – as modelos lentamente caminhando –

Um vestido com duas alças finas

Uma gola –

Criando um ritmo de um desfile mais convencional.

Do fundo da passarela, surge mais uma modelo. Dessa vez caminhando toda de preto até a ponta da passarela.

Ainda não veste nenhuma dobradura, o que cria uma quebra no ritmo que vínhamos acompanhando, o das três modelos caminhantes até então.

Agora mais próxima de nós (ponto de vista da câmera), vemos mais a gestualidade do vestir da dobradura.

Os dois “artesãos dobradores” vestem na modelo um cinto preto – que some no fundo preto da roupa da modelo. E dessa vez, a dobradura original, em um grande formato, é desdobrada e posicionada como uma saia sanfonada delicadamente em alguns pontos deste cinto.

Em um close percebemos que estes papéis parecem papéis de molde. Os papéis permitem, ao mesmo tempo, armar as formas e construí-las de modo estruturado e leve – em um modo que permita passar o ar e que sua estruturação sobre o corpo se dê de forma

sintética, apoiando em poucos pontos, como as alças finas do vestido ou na simplicidade da gola ou mesmo na saia, presa apenas em alguns pontos pela cintura.

(Ocorre-nos ao ver as imagens que é quase como se o desfile – em metalinguagem – fosse uma aula de como fazer moda. E lembramos muito do trabalho “quadrados”, de 1999, quando fizemos um desfile em que todas as roupas eram quadrados brancos de organza, em diferentes formatos, que se montavam e desmontavam como roupa na passarela, ver verbete no capítulo 2)

Com a saia já montada, a modelo caminha lentamente na passarela.

Já há uma nova modelo com sua “roupa” de papel – uma espécie de colete meio fraque sendo montado na passarela.

O som do piano já está mais rápido e animado.

Quando a modelo da saia volta para o fundo da passarela, esta última modelo de colete meio fraque já está pronta para caminhar.

A plateia aplaude – no vídeo nós não vemos, mas certamente a plateia que está presente ao vivo vê e nota que esta é a última das modelos deste “ato” de vesti-las com dobraduras. Quando ela caminha, descortinamos ao fundo do palco as outras modelos paradas no fundo do palco, duas de cada lado da pianista.

A última modelo caminha até a frente e volta até o fundo da passarela. Quando ela chega, as cinco modelos se alinham à frente do piano e vemos o resultado do conjunto: a “coleção”. Por um instante, deslumbramo-nos com essa visão de um todo que foi se compondo por partes e dobras em cena aberta.

Um novo momento se inaugura. Novas modelos saem do fundo da passarela, cada qual com um modelo de roupa cinza clara com grafismos cinza escuro que marcam os locais onde, nas roupas-papel das modelos anteriores, estavam as dobras dos papéis. Vestem como que as roupas “reais” feitas a partir dos moldes dobrados em papel que vimos antes. Cada modelo de roupa cinza se posiciona em frente a modelo que veste a roupa-papel que lhe deu origem.

Isso dura um instante.

O tempo suficiente para se produzir uma sensação mágica.

Começam então a caminhar em grupo pela passarela.

Aplausos.

Agora das roupas em tecido com seu movimento e caimento específicos sob o corpo, notamos cada detalhe, por comparação à forma e estrutura em papel que vimos anteriormente.

As modelos de roupas de papel já saíram do fundo da passarela.

Ao invés de salto, as modelos caminantes de roupas cinzas estão de sapatilhas.

Nesse momento, vemos que não era a pianista tocando, mas uma criança, que, como numa aula de piano estava aprendendo a tocar.

A pianista agradece à criança que se levanta e sai da passarela pela lateral.

(Aqui gostaríamos de pontuar que toda a encenação desse desfile opera com dois diferentes eixos de entrada e saída da passarela. Os pianistas e os “dobradores” saem pelas laterais da passarela, por onde está localizada plateia. Como se o espaço cênico vazasse e a própria plateia se incluísse nesse espaço de bastidores. Já as modelos saem apenas do fundo da passarela e saem por esta mesma entrada, aparecendo ou desaparecendo no/do fundo escuro da cena. Esta marcação das modelos ritualiza e institui o espaço da passarela como lugar de desfile, magia, suspensão e acontecimento.)

Uma outra pessoa senta ao piano e continua a tocar, dando sequência à mesma música, mas de forma mais veloz.

Como se um segundo ato, ou segundo momento, agora de fato se iniciasse.

Por uma das laterais do piano, uma modelo entra com uma roupa preta de base, semelhante àquela das primeiras modelos, e uma saia preto e branca. Caminha pela passarela.

E mais outra modelo.

E mais outra.

O ambiente de desfile já está dado, já se “instituiu o estar”.

Nossa atenção já foi embalada por estes gestos, ritmos, músicas e repetições.

E uma sequência de modelos vai entrando – uma a uma vestindo roupas que em suas tessituras, tramas e formas lembram as experiências em dobraduras que acabamos de ver.

O desfile se desenrola como um desfile de moda.

Afinal, é um desfile de moda.

A pianista com precisão e força continua a mesma música nos embalando, criando um ritmo de continuidade que tece o desfile do início ao fim.

E aí –

Entra cada vez mais “a moda”, ainda que em um universo preto e branco e cinza. Vários elementos da linguagem da moda vão se sobrepondo, em uma composição que se dá sobre

os corpos em movimento na passarela e que, simultaneamente, formam em nossa mente como uma imagem em suspensão. Chapéu russo, estampa, cinto com brilho (talvez feito de vinil?). As formas e referências vão se multiplicando, como se aquela síntese das dobraduras e geometrias do início fosse se diluindo.

Algumas cores vão entrando pontualmente: vermelho, vinho. O desfile é uma pintura em sequência e em movimento. Todo desfile é um “Nu descendo as escadas”?

Uma modelo com um longo casaco preto deixa entrever uma meia calça laranja.

Nessa sequência do desfile, vemos ao mesmo tempo a modelo que está entrando e a que está saindo da passarela – isso é uma característica comum a muitos desfiles – o que nos dá uma ideia de continuidade e ritmo.

Como se o ritmo de caminhar se desse em um plano e o ritmo criado pela composição das peças trouxesse uma outra linha melódica.

Um casaco mais curto, uma meia em degradê de verde –

Tudo isso acompanhado com o que acontece na música no piano –

surge um bege amarronzado

azuis e verdes vão pontuando

– a passarela –

Surge um deslumbrante vestido

Com pedaços azuis, verdes, vinhos –

Como uma compilação de cores e mais parecido com as estruturas em dobra do começo

– Como se utilizasse e reunisse os pedaços de tantas coisas –

Formais e cromáticas, movimentos, pensamentos –

que aconteceram na passarela.

Em seguida, as listras do tecido sublinham as formas e um outro de tons claros de cinza esfumados as desvanecem – criam um tempo fluido no ar –

Um vestido de panos muito fluidos coloridos esfumados voa no corpo da modelo enquanto ela percorre a passarela.

A pianista ruiva se senta ao lado da jovem pianista e, em duo, aumentam o ritmo e a pulsação da música

É o final (um clássico do desfile)

E todas as modelos entram em fila percorrendo juntas a passarela, quando podemos ver o *line-up* total, a coleção reunida em movimento passa uma última vez.

Quando passa o último vestido e, apenas nesse momento, o final do final, quando o modelo faz a volta e sai da cena de costas, vemos o detalhe brilhante em uma geometria triangular que é o fechamento de seu vestido.

Um vestido, um desfile, um poema de pano e dobra.

*

O menino de Hiroshima, que viu a mãe falecer com as queimaduras de uma bomba atômica, quer reconstruir e construir mundos, com sua estrutura e leveza, por meio de roupas que permitam aos corpos moverem-se: deslocar-se no ar, no espaço e no tempo. Uma moda, ao mesmo tempo, etérea e palpável, dobras envolvendo o corpo. Issey traz o princípio construtivo dos quimonos, tecidos planos, retangulares, largos que permitem flutuar em torno do corpo, diferente do princípio de justaposição em tantas partes da roupa ocidental. Há algo de suspenso, que flutua, uma forma de se criar estruturas percebendo o ar, seu peso e seu vazio. Para além de designer ou estilista, Issey gostava de se apresentar como “fazedor de roupas.” Roupas que fizessem parte da vida, do cotidiano, e não apenas projeções fantasiosas ou trajés distantes. Sua moda surge como parte da vida, produzindo uma estética Miyake da existência.

Sempre interessou a Issey Miyake que sua roupa chegasse até as pessoas, a um maior número de pessoas, diferente do grupo restrito que consumia a alta costura na época. Afinal muito do traço de suas roupas se realiza quando vestidas e postas em movimento – o corpo compo com sua presença pulsante, afirmativa e desejante. O designer refina a ideia de funcionalidade da roupa. Essa funcionalidade, no entanto, não é apenas a de um bolso que guarda ou de um zíper que abre e fecha, mas a funcionalidade poética de um gesto.

A roupa “real”, usada no dia a dia tem um valor especial para Issey, como um vasto campo a ser desdobrado. Não uma funcionalidade já dada, mas aquela que, inventiva, alia tradição e pesquisa, estrutura e leveza, saberes e fazeres, recriar e projetar futuros. Quando retorna ao Japão em 1969 para fundar sua marca, encontra uma país em reconstrução. E a construção passa a ser fundamento do seu trabalho, a exemplo da *Constructible cloth*, de 1969.

Miyake abre seu estúdio em Tóquio em abril de 1970 e sua primeira loja em 1976. Em seu estúdio o espírito era de coletividade e colaboração, trabalhando com pessoas

como a designer têxtil Makiko Minagawa, o designer gráfico Tadanori Yooko, o pintor e designer gráfico Eiko Ishioka, o arquiteto Shiro Kuramata e alguns outros. Por mais que atuasse principalmente em Tóquio no espírito de reconstrução do Japão com uma grande reverência às tradições estéticas japonesas, Issey Miyake não gostava de ser enquadrado como um designer japonês. De uma forma geral era contra o achatamento das classificações culturais e buscava a todo tempo cruzar fronteiras em outras composições. “*East meets West*”, nas palavras de Miyake. Já em 1978, “O estúdio funcionava como um laboratório em Tóquio enquanto a plataforma europeia era estabelecida em Paris [...] e as fontes de inspiração estavam por todo o mundo” (Holborn 1996, p. 42)

Em um episódio sobre Issey, parte da série *Renegades*, uma das modelos comenta o espírito de “*togetherness*” em Issey Miyake: “Nós somos um, somos todos unidos, e acho que ele coloca isso em suas criações.” (tradução nossa)¹⁰. Mais uma vez, as pessoas dão sentido às roupas, e aqui surge este importante sentido de coletividade sempre presente em seu trabalho e em suas coleções. A aposta de Miyake é na liberdade e na alegria, e no trânsito de mundos em abertura. Não que ele não acredite em fronteiras e bordas, ele considera importante notar as diferenças, mas trabalha na abertura destas fronteiras a novas e múltiplas visões.

Sua primeira coleção feita em Tóquio depois da abertura de seu estúdio se mistura à vida da cidade. A roupa é segunda pele, e a cidade é uma extensão dos corpos e os corpos extensão do imaginário cosmopolita das cidades. Em um recente desfile de sua marca, em 2020, vemos uma sequência de modelos skatistas com seus deslumbrantes casacos corta-vento voar na passarela. Assim como a dobra, movimento, o voo e o ar são assuntos recorrentes para Miyake.

¹⁰https://www.youtube.com/watch?v=uMqTO8k38SE&ab_channel=FashionIndustryBroadcast



Figura 11. Issey Miyake. Primavera-verão 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=nTaLR6LNYHo>
acesso 30 de dezembro de 2022

Quando perguntado sobre os seus exemplos em design, Issey Miyake cita o *walkman* e o jeans. Ambos trazem a característica da mobilidade urbana: Miyake projeta corpos-moventes, caminhantes, “*walking man and woman*”, passantes pelas cidades, viajantes que trazem sua música consigo e que podem facilmente dobrar uma roupa e colocá-la em uma mala para viajar. Sua moda se relaciona com os deslocamentos físicos – mas também com possibilidades de deslocamentos de sentido, desdobramentos da alma.

Em todos os seus desfiles, Miyake desafia os conceitos da passarela. Já em 1971, as modelos desfilavam do alto de um edifício-garagem em Shibuya. Em 1976, faz uma coleção intitulada *Black Girls*, com doze modelos negras, roupas coloridas e movimentadas ocupando as passarelas, alegria contagiante estampada nas fotos de divulgação, cuja imagem emblemática é Miyake sorrindo ao lado de Grace Jones em um *outdoor* de campanha da marca. Em 1977, o desfile *Fly with Issey Miyake* realizado *indoor* no campo *Meiji Jingu* de *Tokio* traz o conceito do voo em corpos que se movimentam, mostrando linhas, geometrias e diversas formas de se vestir a roupa, em um local sagrado de importância para a cultura japonesa. Em 1982, realiza um desfile em Nova York nos deques do porta aviões USS Introp, banhado por uma luz rosa. A partir daí realiza uma série de exposições e instalações em museus. E uma de suas coleções mais importantes foi exibida em um desfile de 1993, onde Miyake apresenta, entre outros, seus *Flying Saucers* e suas técnicas de plissado e as modelos encerram o desfile cantando “*I feel good*”, de James Brown.



Figura 12. Issey Miyake, 1993.

Como todas as composições merecem algum tipo de deslizamento de sentido, ou brecha poética, Waly Salomão é quem nos traz uma aproximação inusitada, mas possibilíssima – Hélio Oiticica e Issey Miyake, quando escreve sobre os parangolés

Ganhando a Bolsa Guggenheim, HO partiu no final do ano de 1970 para morar em Nova York e lá não queria viver olhando o espelho retrovisor. [...] PARANGOLÉ = o corpo espande como fonte renovável e sustentável de prazer; conceito maleável de extrema adaptabilidade dos lugares mais diferentes entre si. Ou deveria permanecer a capa PARANGOLÉ exemplar de um esteticismo low-tech, amostra representativa do reino da escassez tal uma carapaça fossilizada ou um casulo abandonado pendurado imóvel num museu, relíquia de um sítio arqueológico de um passado enterrado??? Como competirá na era da fibra ótica e do *surfing* nas *highways* da internet? Classificado como tecnologicamente incorreto? A resposta está nos versos de Rumi, poeta-místico-sufi persa do século XIII, que escreveu: Quando sementes são enterradas na terra escura seus segredos internos transformam-se no jardim florido”???

Suas capas do início dos setenta em NYC prefiguram as belíssimas criações (pleats please = pregas por favor) do extraordinário fashion-designer japonês Issey Miyake no início dos oitenta. Por óbvias razões, Miyake e equipe capricham mais e fazem um requintado acabamento. Parece a confirmação do equívoco do animador de auditório Chacrinha que, em 1967, anunciou tocando a buzina: “Com vocês, o costureiro Hélio Oiticica!” (Salomão, 1996, pp. 17-18)

2. Desfile e não-desfile

Quando de quer comprimir algo, deve-se primeiro deixá-lo expandir plenamente.

Biscoito da sorte

Ato performático que cruza teatro, dança, cinema, passarela, o desfile sintetiza uma relação corpo-espacial. A moda surge como gesto, movimento e projeção: um tanto fragmento, um outro tanto história, sobretudo, ficção. Teatro de sombras? Projeção de desejo? A moda assume uma dança espacial na contemporaneidade: um saber-fazer em ondas e fluxos que põe o mundo a girar. Escrever sobre desfile é buscar unir vieses do fazer, encenar e lançar moda. Algo sobre a constituição dos desfiles e da moda que se dá sobre esta ideia de silhueta. A silhueta aparece como síntese da forma, mas também como uma projeção de sombras.

O espaço: a relação passarela e plateia; a ordem do desfile ou o que o desfile articula: discurso, narrativa ou poema; o tempo: inscrições, ritmo e espirais; os corpos: ideal da pose ao constante caminhar; vestir, investir, investigar, vestígio: pegada ou voo; combinação e recombinação: o fio; suspensão – passarela: a ideia de passarela, como passagem; os espectadores e a relação espacial que constrói a cena; as modelos e tudo aquilo que se amplia e articula delas e a partir delas; os fotógrafos e a relação espacial entre eles e a cena; o som e o ritmo: como a cor sonora da caminhada. Enfim, acreditamos ser possível fazer uma decupagem dos elementos de composição que estão em jogo, buscando compilar uma escrita dos desfiles e seus significados. Ainda, observamos a forma como os desfiles se organizam espacialmente, a encarnação da beleza por meio de proporções e desproporções, visagismo, maquiagem, a rostidade como faces-*faces* construídas, a incorporação de movimentos coreografados, onde o caminhar é escolhido e atentamente cuidado. Cremos, sobretudo, que a ordem ou sequência de como as coleções aparecem editadas produz uma imagem contínua e suspensa em torno do corpo, uma dimensão onde diferentes planos se entrecruzam. A ordem dos desfiles é como uma escrita complexa.

Quando pensamos em desfiles, tendemos a imaginá-los como algo homogêneo, mas veremos que não o são. Existem, existiram e existirão vários modos de fazer desfile. Neste capítulo, investigamos os modos como desenvolvemos uma linguagem de fazer desfile que o apresentam situações de estranhamento, trespassando as bordas de linguagem, embaralhando campos, fazeres ou saberes, e afirmando o fazer desfile como um modo de atuar no campo da arte. Ao mesmo tempo, propomos dissolver essas mesmas bordas, quando em eventos “tradicionais” de desfiles, ou seja, as semanas de moda, operamos na construção de um não-desfile. Essa dupla articulação e oscilação trazem uma mesma intenção que é propor deslocamentos e trânsitos, torção das margens.

As experiências que aqui destacamos trazem algo comum: o desfile como arte do encontro e e como ação imprevisível que nos lança à improbabilidade, como um traço que se inscreve no espaço, algo que se observa no céu, o movimento de uma estrela ou, olhando para a Terra, como um jogo ou um lance de dados.

Para mais além de um destino ou uma destinação, o caminho é um destinar-se, sempre em movimento, pois nada está pronto no caminho enquanto o caminhar não se põe em marcha. E esta marcha é sempre, de algum modo, não totalmente previsível, pois há constantemente encontros nela. Esta é uma característica fundamental dessa ideia de caminho como caminhar: ela é sempre coletiva. Nunca se caminha sozinho, seja porque a própria estrada é já companhia, seja porque as margens da estrada e o próprio caminho trazem outras pessoas para caminhar. (Flor do Nascimento, 2016)

Estas composições são, portanto, encontros improváveis, achados ao mesmo tempo perdidos. São composições que vão mudando, como os ventos, os mares, as marés, tudo aquilo que resulta da força de um magnetismo entre os corpos. Sejam nossos corpos – humanos – ou outros corpos, porque se trata, a todo tempo, da relação entre diferenças e semelhanças. Aqui, um ponto importante, a artesanaria do fazer desfile – ou esgarçar a sua ideia até um não-desfile – nos trouxe a compreensão de uma atividade em que o foco está nas pessoas. Parafraseando Sartre, com uma certa dose de humor, poderíamos dizer que “fazer roupa é também um humanismo”.¹¹

Os verbetes como descrevemos os desfiles e não-desfiles buscam uma tradução sintética e objetiva, partindo de quatro pontos: (1) etimologia ou porque os desfiles ganharam estes nomes; (2) ocasião, acontecimento ou de algum modo como fomos convocados a fazer cada um destes desfiles, em qual contexto e em que circunstância; (3) categoria ou se consideramos ser um desfile ou um não desfile; (4) técnica, estrutura e organização que é o modo de funcionamento do desfile, como suas roupas são pensadas

¹¹ Alusão ao livro Sartre, J.P. L’existencialisme est un humanisme. Paris: Gallimard, 1996.

e realizadas, qual a estrutura da passarela e organização da entrada das modelos, por exemplo. Um desfile se articula em dois eixos: aquele da coleção propriamente dita, em que se projetam e se produzem as roupas; e o da cena, em que se definem uma série de partidos sobre o cenário, as modelos, a trilha sonora.

Antes de propor uma espécie “teoria do desfile” como pensamento, buscamos esboçar composições de fragmentos ou partituras que possam construir uma breve arqueologia dos desfiles como linguagem, visões-versões cambiantes-caminhantes de mundo e suas relações com a arte. Assim, esse trecho da dissertação é tecido por uma série de partes que traduzem diferentes momentos de encarar o espírito da moda e, mais do que inspirar, podem nos fazer respirar. Neste capítulo, escolho alguns exemplos de meu trabalho como estilista para iluminar as brechas e propor diferenças. Como podemos, de algum modo, ao pensar o fazer desfile, identificá-lo como linguagem até esgarçá-lo às fronteiras de um não-desfile.

Quais são os elementos de um desfile de moda? Sob qual gramática, com qual sintaxe o desfile de moda vai operar? Qual a matéria de um desfile de moda? De que é feito um desfile de moda? Damos a mão para entrar no labirinto de si e no labirinto das relações e do outro.

2.1 esse trabalho pode ser sério



Etimologia

O desfile tem o nome de “esse trabalho pode ser sério”, ainda que mais parecido com uma festa. Hoje diríamos “esse trabalho pode ser sério e pode também ser divertido”. Tudo é, no fundo e na superfície, afinal e por enquanto, uma questão de peso e leveza, uma composição entre *gravitas* e *divertere*¹².

Ocasião ou acontecimento

Trata-se de um rito de passagem, momento da formatura no curso de graduação em desenho industrial na Esdi, UERJ, em 1997. Nunca havíamos feito um desfile antes. Improvisamos.

O projeto foi orientado por Pedro Luiz Pereira de Souza. Participaram amigos e amigas, desfilando e na produzindo itens que compõe o desfile: trilha sonora, iluminação, visagismo, cenografia, registro fotográfico e em vídeo.

Realizado na vila da Esdi, a passarela era o próprio caminho da vila, com seu formato muito similar a uma ideia de passarela. O desfile foi como uma ocupação, preenchendo aquele espaço-passelela cotidiano, por onde passamos ao longo de cinco anos, com algo do espírito da moda. Uma espécie de festa manifesto, grito de ruptura, vontade e desejo

¹² *Gravitas*, que nos traz a ideia de peso e gravidade, de um centro e uma força gravitacional e *divertere*, mesma etimologia de diversão, e que significa virar em varias direções.

de formar-se. Tudo no desfile era um acontecimento. Conhecemos o conceito de acontecimento na prática.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura e organização

De um lado, o jeans e as camisas brancas. De outro, a lycra, o funk e a possibilidade de se criar personagens.

Abrir um círculo no cenário pano branco e inundar o chão passarela da vila com fardos de tiras de sobras de papel, vindos da gráfica, foram os gestos de cenário para criar a atmosfera do desfile. As sobras de papel preencheram a passarela da vila, criando um chão irregular, branco, espécie de neve de fantasia. As tiras de papel reforçavam a irregularidade dos paralelepídeos da vila, provocando uma situação de total instabilidade para as modelos que ali desfilavam. Modelos, bailarinas e atrizes acabaram por tirar partido da irregularidade do chão. A espessura de papel criava uma superfície quase “acolchoada” onde as modelos passaram então a cair ou mesmo se jogar propositadamente.

No dia choveu, e, como o desfile era ao livre, a chuva se integrou à passarela.

O desfile continha movimentos. Havia o primeiro movimento do jeans: vestidos com sete comprimentos diferentes, do mais curto ao mais longo. O mais curto com um pequeno furo no umbigo e o mais longo com um comprimento até o pé com um furo tão grande que, chegando até as costas, fazia com que o vestido se transformasse em saia e blusa. O ombro do vestido era levantado, construindo uma linha reta em relação à modelagem. Algo sempre difícil de fazer, propor formas sobre o corpo que funcionam anti lei da gravidade. As sete modelos entravam juntas, com uma maquiagem prata. E se enfileiravam na ponta da passarela.

Na sequência, uma série de camisas brancas nas mais diferentes versões: camisas-vestidos, camisas-calças, camisas largas, curtas, compridas...uma multiplicação de camisas que entravam na passarela ao som de um violoncelista que tocava ao vivo. Depois, peças de jeans e outros materiais traziam diversas personagens. Houve também um momento funk de roupas coladas ao corpo feitas com uma amostra de remix de cores e estampas, acompanhadas por uma dupla de bateristas. Ao final, toda equipe ocupou a passarela em uma veste coletiva.

2.2 vrai plastik



Etimologia

Vrai plastik é o nome de um desfile. A ideia de um *vrai plastik* – plástico verdadeiro – contém em si uma ironia. O plástico durável, um paradoxo. A expressão surgiu em uma conversa com um amigo, em uma forma de descrever um antigo bar de Paris, na Rue des Écoles, todo decorado de plástico laranja, no estilo “futurista” da década de 1960. Este desfile surge de uma composição em duas vozes: a escassez e o fervilhar. De um lado, a falta de recursos materiais e técnicos. De outro, o desejo festivo que tantas vezes nos inclina a realizar desfiles. Encruzilhada entre moda e carnaval, onde corpos poderiam ser envolvidos em gestos rápidos, buscávamos trazer a moda em um estado cru e quase nu, algo arriscado e novo.

Ocasão, acontecimento

Realizado em fevereiro de 1999 no Museu de arte moderna do Rio de Janeiro. A convite do poeta Chacal, o desfile “oficial” *vrai plastik* foi realizado no Almanaque, evento multiarte que ocupava o restaurante do MAM, espaço ao lado da cinemateca. Naquele fim de século, 1999, ocupar este espaço do modo plural foi um sopro borbulhante, uma maneira de reavivar a vocação do MAM como espaço de experimentação. A pesquisa *vrai plastik* se compõe por outras ações: (1) em Paris, também em 1998, em um jantar, improvisamos com amigos um desfile com peças feitas de sacolas plásticas (2) um desfile de roupas confeccionadas ao vivo na festa comemorativa de aniversário do CEP 20000

na Casa França Brasil, em 1998 (3) no Miscelânea, evento de carnaval no cinema Odeon, realizamos o projeto de um *stand* de construção de fantasias na hora, início dos anos 2000.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura e organização

Pessoas vestidas de roupas plásticas. Roupas que poderiam ser construídas sem o uso da máquina de costura: unidas, grudadas ou grampeadas, sobre o corpo da pessoa de pé ou sobre as pessoas em outras situações. Além das sacolas plásticas, outros materiais diversos utilizados: rede de pesca, sacos de ráfia, tiras de ráfia colorida e branca.

A passarela foi nas bordas da piscina em formato retangular. Na piscina com espuma, modelos entravam como em um lago ou lagoa. O fundo da passarela era translúcido feito de tela de construção. Os bastidores de preparação do desfile podiam ser vistos pelo público. Baldes iluminados como em obras das ruas separavam a noção do espaço passarela e público.

Uma sequência de mulheres-anjo abria o desfile: calcinhas bordadas dos dias da semana – seg, ter, qua, quin, sex, sáb, dom; casacos de ráfia como se fossem asas ou plumas, patins dando leveza ao caminhar-voo e bolhas de sabão. Vestidos, conjuntos, capas costurados ou improvisados na hora com sacos plásticos rosa, preto e azul. Um casal veste um conjunto de sacolas plásticas brancas. A mulher, com uma longa cauda, carrega um globo, como se transportasse um mundo. Um grupo de mulheres-sereia com trajes confeccionados de redes de pesca são as primeiras a entrar no lago.

Duas roupas traziam peças de ímãs, pesquisa que seria desenvolvida no desfile seguinte. O desfile termina com uma grande festa em que todas as modelos entram na piscina cheia de espuma. Termina o desfile e a festa começa. Um segundo desfile-celebração.

2.3 Ímãs



Etimologia

Ímãs surge da ideia de criar roupas que possam gerar aproximações, atrações e repulsões entre pessoas e coisas em diferentes situações: pessoa aproxima pessoa, pedaços de uma roupa se unem a outros pedaços de uma mesma roupa, roupas com tentáculos de ímãs, roupas que atraem limalha, outras atraem pregos e roupas que atraem agulhas e alfinetes.

Ocasião, acontecimento

Participação em desfile coletivo realizado na Babilônia Feira Hype. Ali, final dos anos 90, muitas marcas cariocas começaram a expor e vender seu trabalho. A feira serviu de plataforma para lançamento de negócios e criadores. Em 1999, organizaram um desfile coletivo. Jockey Club do Brasil, Rio de Janeiro, 1999

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura, organização

As roupas de tule com elastano e organza brancas contêm ímãs costurados que unem partes das peças ou peças imantadas podem ser pulverizadas de objetos ferrosos. Outras peças com tentáculos com ímãs nas pontas tentam se mover, ainda que presas, em placas de ferro colocadas no chão. Todas as roupas foram construídas em tule ou organza brancos. A maquiagem trazia perucas e pintura de pele branco fosca, criando um efeito de uma fantasmagoria imantada.

2.4. Quadrados



Etimologia

Quatro linhas, quatro ângulos retos, quatro direções – norte, sul, leste e oeste. Em cima, embaixo, esquerda, direita. Plano cartesiano. Geometria descritiva. Duas diagonais criam quatro ângulos. Quadrado-forma: ideal. Quadrada-cultura e não-natureza.

Ocasão, acontecimento

A Semana Barrashopping de moda era na época – 1999 – a semana de moda do Rio de Janeiro. Desdobramento da semana Leslie de moda que, patrocinada pelo linifício, começara nos anos 90 a organizar o movimento da moda carioca. Fomos convidados por Giorgio Knapp a integrar o grupo dos novos designers da semana. A direção cênica do desfile foi de Isabel Diegues. Se os outros desfiles até então tinham um caráter dionisíaco e festivo, este desfile era apolíneo e preciso.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura e organização

A partir da racionalidade abstrata do quadrado, cobrir o corpo de curvas com um sistema de quadrados. Cada quadrado, na verdade, é um objeto autônomo, uma unidade do

sistema. Cada unidade é um objeto simples – cada roupa um fato complexo – a coisa tem autonomia. No corpo é roupa; fora é um objeto genérico. E como isto se realiza – como o jogo mais caótico e criativo – um quebra-cabeça de quadrados, onde todas as peças se encaixam em todas as outras. Administrar o caos é saber aproveitar a liberdade, criar as próprias regras e subvertê-las. Como forma, o quadrado. Como tecido, a organza. Como cor, o branco.

A organza de seda é uma matéria têxtil que se assemelha em textura a um papel translúcido ou cartilagem. Responde à geometria do corte, não escorre na gravidade, mas flutua, como um tecido em suspensão, um tecido que voa e demora para cair. Cada um dos quadrados era composto de duas camadas de organza e uma camada de filó ao meio, trazendo corpo e estrutura a esse objeto leve, e ao mesmo tempo estruturado. Em cada uma das quatro pontas, um par de velcros, que permitiam compor e recompor novas formas. Os quadrados tinham diferentes tamanhos, de 5 a 120 centímetros.

Reduzimos as variáveis de pensar roupa – forma, cor, matéria, mobilidade – para mostrar a moda como um sistema em abertura, como se o desfile fosse o próprio ateliê, como se as ideias de roupas pudessem ser condensadas – ainda que efêmeras – em seu momento de criação. A maquiagem com traços brancos nos olhos e na cabeça e os sapatos pontudos ajudavam a reforçar a ideia de que as modelos eram como *croquis*, e que, assistindo o desfile, estávamos adentrando um espaço de criação. Interessava-nos a mobilidade das formas, formar *ad infinitum* múltiplas possibilidades de roupas. No fundo da passarela, de onde saíam as modelos, duas costureiras, Deusa e Marinete, costuravam quadrados sem parar.

Para formar o desfile e sua ordem, precisamos dar nomes às roupas. Como se, ao nomeá-las, conseguíssemos finalmente fixá-las, ainda que provisoriamente: migratórias internas – aquelas que deslocavam quadrados em suas próprias roupas; migratórias externas – grupos de modelos que trocavam quadrados entre si; picassos desconstruídos – composições de roupas com alguma assimetria; abrigos parangolé – quadrados de grande formato que dobrados em suas diagonais viravam um casaco bolero; quadrados multiplicados – saia e vestido compostas de muitos quadrados pequenos; noiva de oz – vestido de quadrados girados na diagonal, como losangos, que compunham uma longa cauda que cobria toda a passarela são alguns dos nomes que elencamos aqui.

2.5 Furos



Etimologia

Furos não é propriamente o nome de uma coleção ou desfile, mas uma pesquisa, “*nouvelle broderie*”, bordado contemporâneo de furos de cigarro e fios de seda em organza.

Ocasião, acontecimento

No ano 2000, nas “comemorações” dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil, a semana de Moda do Rio organizou um desfile coletivo com 17 estilistas. Ainda que não acreditássemos ter o que comemorar, decidimos participar do evento.

Categoria

Não-desfile

Técnica, estrutura, organização

Três modelos desfilavam com três longos vestidos de organza de seda pura. Dois dos vestidos brancos e um preto. Todos em um corte godê inteiro, uma estrutura tomara-que-caia e forro de alpaseda. A grande roda dos vestidos era furada de cigarros como caminhos ou constelação de uma abóboda celeste imaginária. Por esses furos passavam fios de seda construindo tessituras, criando amarrados como ponto *smoc* ou sublinhando e estruturando alguma parte do vestido. As modelos caminhavam descalças, com taças de vinho vazias, maquiagem borrada, como se estivéssemos em um grande fim de festa. Afinal, o que havia a comemorar? A trilha sonora, gravada por Leonardo Teixeira remixava uma música de Caetano Veloso a vozes de mulheres contando como tinham vindo parar no Brasil, memórias de família em uma costura de vozes. A direção desta “cena” foi de Isabel Diegues.

2.6

À Colecionadora



Etimologia

À Colecionadora é a marca de moda em que a ideia da roupa surge como uma peça durável a se colecionar. A crase do nome aponta para a colecionadora que adquire a peça e compõe sua coleção ao longo do tempo. Uma marca para as colecionadoras, em geral.

Ocasão, acontecimento

Uma loja-galeria de moda no Rio de Janeiro instalada entre 2001-2005 na Gávea e entre 2010-2013 em Ipanema. Nosso maior e mais longo não-desfile.

Categoria

não-desfile

Técnica, estrutura, organização

Para pensar o espaço de trabalho, traçamos o paralelo de dois arquétipos espaciais: o quadrado preto (do teatro) e o quadrado branco (da galeria). Investigamos como se dão nesses dois espaços as relações entre a matéria, a forma, os objetos e o corpo. Imaginamos uma linha imaginária que se constrói entre um espaço e o outro. No espaço do teatro, vestimos corpos que se movem. Um espaço percorrido pela roupa-corpo. A galeria pode ser um espaço performativo em que objetos-roupas estão dispostos de diferentes maneiras. Nos dois espaços há a relação público-objeto-roupa, sua interação e as pulsações da forma. Dessas ideias, chegamos a um formato de loja-galeria: uma loja de roupas móvel em que, a cada coleção, o espaço possa ser reconfigurado, as peças de roupas reordenadas, como um permanente desfile de moda que se projeta pela parede.

2.7 Sagitário



Etimologia

Até hoje, chamava este desfile de “calças”. Não porque fosse um desfile sobre calças. Muitos vestidos importantes foram desenvolvidos para este desfile, mas foi neste trabalho em que conseguimos com princípios da alfaiataria criar um contraponto entre itens da indumentária masculina e da feminina, em uma espécie de yin yang. Hoje, decidimos chamá-lo de sagitário, metade cavalo, metade mulher. As calças sobrepostas dando ideia de alguém em movimento.

Ocasão, acontecimento

O desfile foi realizado no grupo de novos talentos da 1ª edição do Fashion Rio. Convidados pelo diretor artístico Giogio Knapp, foi o primeiro desfile realizado em um calendário de moda oficial com modelos profissionais. Tivemos a chance de que as roupas pudessem ser desfiladas por modelos como Mariana Weickert e Talytha Pugliese. Desfile realizado no Fashion Rio, MAM, Rio de Janeiro, 2002

Técnica, estrutura e organização

O fundo do desfile eram duas paredes brancas formando uma abertura no meio, de onde saiam as modelos. Cabides antigos de diferentes formatos foram pendurados nestas paredes, com intervalos regulares, remetendo à decoração da loja à Colecionadora, em que, ao invés de arara, as roupas eram expostas desta forma. O formato da passarela era convencional. O desfile começava com uma modelo de camisa branca com uma manga

sanfonada de punhos brancos e cremes “empilhados”. Em seguida, duas roupas pareciam sair de algum baú familiar: um vestido com um pano utilizado por D. Alda para passar roupas a ferro e um vestido compilação de rendas da minha bisavó. Uma nova sequência se dava: três vestidos escultóricos preto e branco. Iniciava-se então a sequência das calças, paletós, saias em alfaiataria de linho preto, compostas com peças brancas. Neste momento, as modelos desfilavam com bigodes pretos de cartolina recortada. No final, uma nova sequência de três: um vestido de várias cores sobrepostas em *gazard* de seda pura, com furinhos de cigarro; um vestido camadinhas – técnica que várias vezes voltaria ao trabalho – de pedaços de organzas estampadas encontradas numa prateleira no fundo de uma loja de tecidos de Copacabana e um vestido borboleta, pintado à mão por Marcia Svartman, a partir de uma colagem de uma borboleta encontrada em páginas de uma revista *National Geographic*.

2.8

Etnias para a Lua Nova



Etimologia

Etnias para a Lua Nova é um desfile projetado roupas que transitassem por outros planetas, fruto de intenso remix e colagem a partir de revistas da *National Geographic*

Ocasão, acontecimento

Primeira participação como marca oficial do line-up do Fashion Rio, no MAM, Rio de Janeiro, 2003.

Técnica, estrutura, organização

Com uma estrutura de desfile mais convencional e modelos profissionais, o trabalho de construção das roupas apontava para diversas experimentações: pijama bordado de constelações que se desdobrou em peças prêt-à-porter com estampa de céu estrelado; vestidos pretos de cetim de seda com constelações a corte a laser; casaco bololô, peça de fios de lã de diversas cores e estruturas embolados; peças em camurça inspiradas em roupas étnicas confeccionadas por Stella Benchimol; vestidos de organza branca com fios de lã bordados no interior das costuras, delineando as estruturas das peças; roupas com uma técnica de “bordado prensado” desenvolvida especialmente nessa coleção, com entretela, retalhos coloridos, prensa industrial e /ou ferro de passar; as faixas de cabelo sucesso de venda na loja À Colecionadora ganharam uma edição especial para o desfile. Na trilha sonora, Michel Melamed declamava perguntas do “Livro dos porquês” do “Tesouros da Juventude”, gravado e mixado por Lucas Marcier.

2.9 Bares



Etimologia

Bares é um desfile-homenagem à cultura boêmia carioca. Um desfile *street-wear* de esquinas, mesas e encruzilhadas. Um espaço festivo carioca de afetos, trocas e saberes.

Ocasão, acontecimento

Este acontecimento nós provocamos. Com a reestruturação do Fashion Rio, idealizamos um evento alternativo que reafirmasse a identidade da marca. Com o apoio de 17 bares e do chopp da Brahma, realizamos um desfile no Baixo Gávea, no Hipódromo, em 2003.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura, organização

Seria um desfile, uma festa ou um happening? O desfile nem havia começado, o Baixo Gávea já lotado de amigos. Começado o desfile, uma iluminação de cabaré preencheu o bar. As modelos desciam a escada e cruzavam o Hipódromo sobre uma passarela de mesas. No final do percurso, se instalavam como um “quadro vivo” na varanda do bar. Na coleção, roupas de brim, mesmo tecido que as toalhas de mesa, vestidos de quadrados pretos, amarelos, vermelhos e brancos, saias-mesa, camisetas gola de chopp, a camiseta-placa inspirada no desenho da placa de rua de Aloisio Magalhães com o endereço Praça Santos Dumont e Rua dos Oitis, vestido com estampa das logomarcas de vários bares tradicionais cariocas, vestido guardanapos, saias com palavras bordadas e outras traduções do espírito boêmio em roupas pop e usáveis.

2.10

BIC ou caneta, papel e tesoura



Etimologia

Caneta, papel e tesoura é uma das mais importantes coleções. Originalmente, este era o título, mas, depois do desfile, a coleção foi apelidada de BIC. Os rabiscos que fazemos no dia a dia, em cantos de cadernos e papéis perdidos, ganham uma dimensão ampliada nessa coleção e se transformam em paisagens que vestem os corpos.

Ocasião, acontecimento

Terceiro desfile da marca no Fashion Rio, MAM, 2004. Interessava-nos compor as características de um desfile mais tradicional com outras proposições como a passarela de papel, em que as modelos carimbavam com a sola de suas sandálias brancas as letras do nome À C O L E C I O N A D O R A e o momento em que as modelos formavam um grande desenho ou mural-paisagem.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura, organização

Era 2004, Mila Chaseliov procurou o telefone da BIC nas páginas amarelas. No Rio de Janeiro, na Avenida Presidente Vargas, alguém atendeu dizendo que eram um escritório de representantes que apenas revendia canetas e isqueiros. Se quiséssemos falar com alguém sobre apoio de desfile, marketing ou coisa a fim, que procurássemos o escritório de São Paulo. Mila e eu não tivemos dúvidas. Logo estávamos embarcando na ponte aérea. Mila com sua mochila jeans da Cantão e eu levando meu portfolio e clipping impressos. Dormimos em um hotel no centro, perto do escritório, com medo de perder a

hora para a tal reunião. Demos a sorte de sermos atendidas por Angélica, diretora de marketing recém-contratada, que chegava para dar alguma cara à imagem desta empresa quase “milénar”. Com o conceito do desfile na mão, para nós era óbvio que a BIC deveria patrocinar, era um *match* do tipo sopas Campbell. E dissemos a Angélica que, caso eles não patrocinassem, não havia nenhuma hipótese de procurar outra marca.

Esta história é importante. Criar nossos próprios percursos e recursos fez parte do projeto como um todo. Trabalhar com marcas que estavam fora do sistema de marketing dos desfiles, mas que tinham uma relação histórica, duradoura e afetiva com o público, foi uma afirmação de nossos conceitos, como os bares em 2003 e a BIC, nessa edição. Hoje, numa realidade de megacorporações e redes sociais talvez esta postura seja mais difícil compreender. O fato é que essa coragem, ao mesmo tempo comprometida e descompromissada nos possibilitou realizar o desfile em grande estilo.

Neste desfile, compreendemos a ordem da entrada dos *looks* como uma composição em si. Esta descoberta nos parecia estar diante de um oráculo, um jogo de tarô ou um I Ching. A “lógica” rítmica da ordem que escolhemos funcionava mais ou menos assim assim:

I
III
I
III
I
IIII
I
I
III
I

- a. Vestido n. 1 – um vestido papel branco, de tafetá de seda pura, com um desenho *sixties* confeccionado por D. Noêmia, que havia sido contramestra do estilista João Miranda. Na mão, um buquê de flores feito com vasilhinhos de caneta BIC, por Mana Bernardes.
- b. Vestidos estampinhas – 3 vestidos de organza de seda com estilo modelagem anos 60, estampas miúdas reproduzidas com caneta BIC a partir de camisolas antigas e uma estampa de garatujas, pequenos rabiscos de caneta, desenvolvida com Rafaela Seda.

- c. Vestido papel n. 2 ou vestido Yamamoto – vestido de pregas em tafetá branco *off-white*. Bolsa cilindro como se fosse rolo de papel
- d. Três vestidos de organza de seda com saia pregueada e cintura baixa estampados com um desenho de paisagem feito com caneta BIC, redimensionado para grande formato e impresso digitalmente. Detalhes rebordados com paetês, linha ou bordado à máquina. Um dos vestidos de organza azul marinho, em um tom *scholar* e inversão cromática. Alças de tafetá *off* remetiam às roupas de bonecas de papel.
- e. Vestido papel n. 3 ou vestido de noiva – seis metros de organza de seda branca construíam um vestido “imaculado” branco e esvoaçante. Sua barra foi sendo tingida pelos rastros azuis das tintas de carimbo sobre a passarela. Colar flor BIC por Mana Bernardes e bolsa envelope.
- f. Seis vestidos BIC – o grande bloco do desfile, centro da ideia, em que um grande desenho de vestido todo feito de rabisco de caneta bic passeia sobre as formas de diferentes modelos de vestidos. Primeiro, impresso em serigrafia em algodão branco com seu formato frente única. Depois, o mesmo formato com duas camadas impressas, dando ilusão de um deslocamento. O desenho do vestido no contra fio da saia pregueada de um vestido ou em uma saia godê ganhando linhas curvas. O desenho forrado de uma organza azul, ganhando uma densidade cromática ou o desenho repetido várias vezes em pregas de uma saia de panos.
- g. Vestido papel n. 4 – Frente única de organza branca, com fios de lã azuis costurados internamente, como marcações de seu desenho.
- h. Vestido plissado – um grande acontecimento, como se o movimento vertical dos vestidos BIC ganhasse tridimensionalidade. O plissado na organza simula o papel e movimentava a passarela. Detalhe para colar mini BIC de Mana Bernardes e um *post it* de organza rosa na alça quase invisível do vestido, como se todo o vestido parecesse ele mesmo um desenho.
- i. Três looks de saia plissada e camiseta dão continuidade ao movimento do vestido anterior. As camisetas e o plissado afirmam o caráter *scholar* do desfile.
- j. Vestido coloridão – Depois de um desfile quase monocromático em tons de azul e branco, com poucas pinceladas de cor, surge este vestido quase catártico, multicolor, com organzas coloridas pregueadas em uma proporção de Fibonacci.

2. 11

Através do tempo



Etimologia

Através do tempo revela desenhos e brincadeiras da infância que atravessam décadas e mantém sua aura de encanto. Desenhos de criança foram reproduzidos em grandes formatos em estampas digitais e casas como aquelas dobraduras de papel construía um cenário onírico. O atravessar se dá por jogo de luzes, projeções e alteração das proporções.

Ocasão, acontecimento

Quarto desfile no Fashion Rio, MAM, Rio de Janeiro, 2005. Nesta edição, no lugar das tendas, o espaço destinado para algumas marcas era o Galpão das artes. Optamos por fazer um desfile “horizontal”, no lugar de uma passarela longitudinal, reforçando as pesquisas da relação corpo e espaço que constituem outras paisagens.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura, organização

O desfile dá continuidade às pesquisas com organza: impressão digital de desenhos de infância em grandes formatos, fios de lã bordados em costuras e nervuras das peças criando estruturas. Como coleção de inverno, peças de veludo de algodão. As casas de papel do cenário foram construídas com dobraduras em papel fornecido pela Klabin. Algumas modelos desfilavam com óculos desenvolvidos com exclusividade pela Tecnol.

2.12

Desfile monólogo de uma coleção intermediária



Etimologia

Uma modelo e um único vestido longo de organza. Por isso, o desfile é monólogo.

Coleção intermediária, porque entre um movimento e outro, ainda não havia roupas, apenas ideias de roupas.

Ocasão, acontecimento

Performance realizada no espaço da antiga agência da Estação Leopoldina, com a atriz Luciana Fróes, no Rio Cena Contemporânea, em 2006.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura, organização

O público entra no espaço da Agência, um chão quadriculado de preto e branco e paredes metade de mármore metade pintadas de céu. As cadeiras estão dispostas dos dois lados da sala, deixando intuir uma passarela ao meio. No fundo, me posiciono junto um projetor de slide. As luzes se apagam, ligo o projetor, apenas sua luz de foco ilumina a sala. Escutamos no áudio a leitura de um texto sobre o desfile. Luciana se posiciona no eixo oposto ao projetor. A luz ilumina e projeta o primeiro desenho. A música é uma versão de Panis et Circensis, gravada por Lucas Marcier e Rodrigo Marçal. O desfile começa.

A modelo interage com imagens de desenhos projetados como se o desfile se construísse ao vivo e em um plano suspenso e imaginário. Os desenhos têm uma ordem pensada e ensaiada como se fossem *looks* de um desfile:

o nome da marca

um vestido BIC

blusa envelope

saia envelope

vestido brim branco

calcinhas de algodão

saia de quadrados preto e branco

roupa-objeto

blusa borboleta

saia borboleta

vestido borboleta, vestido mancha n. 1, vestido mancha n. 2, desenho de flor, vestido amarelo, vestido camadinhas muito pequeno, vestido camadinhas pequeno, vestido camadinhas, vestido quadrados PB, estampa de desenhinhos e ficha técnica com agradecimentos.

As fotos de registro da performance foram realizadas por César Martin, a partir de três diferentes sessões da performance. Algo um tanto incomum, um desfile costuma ser um acontecimento único, mas nesse caso, fizemos três sessões em um dia e, com o sucesso das apresentações, fomos convidadas a fazer mais três sessões em outro dia.

2.14

21 + 12 = 33 Flying dresses



Etimologia

Uma exposição de arte como um dispositivo-desfile permanente, instalado em uma galeria, com roupas apoiadas nos dois lados de um biombo móvel.

Realizamos 33 vestidos, onde 21 eram completamente novos e 12 reeditavam algumas ideias de nossa trajetória. Daí o nome, $21 + 12 = 33$. Já *Flying dresses* remetia às pipas de papel de seda que inspiraram uma série de vestidos dentro da coleção. O fato do biombo em francês chamar-se *paravent* também foi algo que fez todo sentido na concepção da coleção.

Ocasião, acontecimento

Em 2007, a galerista Catherine Bastide nos convidou para realizar uma exposição em sua galeria em Bruxelas. Foi a primeira vez que expúnhamos nosso trabalho em uma galeria de arte internacional. Foi interessante observar o trânsito de significados de uma roupa que é vestível a uma peça com *status* de arte. Um dos momentos memoráveis foi a ocasião do vernissage onde as pessoas puderam provar os vestidos. A galeria, com um tapete preto fazendo as vezes da passarela e um espelho ao fundo, se transformou em palco de um desfile espontâneo.

Categoria

Não-desfile

Técnica, estrutura, organização

Neste trabalho desenvolvemos ainda mais nossa pesquisa com a organza de seda. Utilizamos a organza e o gazard de inúmeras formas: em experiências multicoloridas,

como os vestido quadrinhos, os vestidos pipa amarela, pipa rosa e pipa azul e, ainda, o vestido ME, que com um fundo branco, tinha retalhos de organza colorida rebordados, como as sobras do papel de seda no chão de alguém que está construindo as pipas. A organza e o gazard brancos apareceram de diversas formas: no vestido “croquis de noiva”, cujo forro de algodão trazia uma quadriculado bordado de lã, e sobre a organza um pequeno bordado no canto esquerdo do peito; no vestido “wrap me”, um vestido camiseta com múltiplos bolsos aplicados com linha de pesponto rosa, um vestido que trazia laços pretos aplicados como pontuações, uma vestido “nuvem”, um vestido cápsula em que a organza era estruturada com múltiplas camadas, alpaseda e entretela cavalinha, conferindo uma rigidez quase arquitetônica à peça. O vestido “Copacabana” trazia um trabalho de bordado e aplicação de quadrados pretos sobre o fundo branco. O vestido “Schlemmer” era um tubo preto em gazard com uma geometria estruturada passando pelas linhas meridionais do corpo. Também em preto, o vestido pipa preta, que inspirou toda a série dos vestidos pipa. Outros vestidos também fizeram parte da coleção, instalada na galeria.

A exposição teve o apoio da Teinturerie de Geest onde acompanhamos de perto a passadoria dos vestidos, descobrindo os bastidores de uma tinturaria centenária.

Um texto sobre o desfile, escrito à época, no jornal que editávamos a cada coleção, está nos anexos desta dissertação.

2.15

64 amores



Etimologia

Uma coleção, catálogo ou desfile que compilam um número imaginário de amantes de uma mulher. Também ilustram: o infinito ao quadrado, 64, 8 x 8, 8 ao quadrado. A coleção traz a ideia do ritmo, constante tradução em números das nossas vidas.

Ocasião, acontecimento

Por ocasião do lançamento do catálogo 64 amores, cujas fotos foram realizadas por Bruno Veiga e direção de Regina Miranda, realizamos uma performance também dirigida por Regina no Fórum Rio Cidade Criativa, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2011.

Categoria

Não-desfile

Técnica, estrutura, organização

Coleção criada ao longo de uma transição, antes da abertura da nossa segunda loja, À Colecionadora. Pela primeira vez, quisemos fotografar um catálogo das peças antes de pensar em realizar um desfile. O espaço cubo branco de um estúdio refletia o espaço cubo branco da loja-galeria que acabávamos de ocupar. Neste cubo imaginário, habitaram uma modelo de vestido de algodão branco, em uma cidade imaginária de sonho, e homens de terno passantes a seu redor; uma mulher de vestido amarelo circulando as construções do cenário como uma passarela labiríntica; um vestido preto de crepe georgette, fluido como o traçado preto de nanquim, vestia uma mulher que mais se parecia uma Nossa Senhora

contemporânea; esta mesma mulher, em outra situação, tentava afastar as construções pesadas do cenário. Outra mulher de vestido de estrelas saltava por de trás de cubos por onde vazava uma janela. Esta mesma mulher se contorcia de costas ao experimentar um vestido longo de tafetá, com uma grande borboleta de triângulos preta em suas costas. Ela, ainda, se movia, pulsante, com um vestido rosa feito de fragmentos recompostos. Foi a primeira parceria que fizemos com Regina Miranda, que criou a direção cênica do catálogo e depois a performance em seu lançamento.

2.16

Adeus à carne



Etimologia

Adeus à carne é e não é um desfile.

Foi o figurino para um espetáculo de Michel Melamed. O poeta e diretor, no entanto, sempre considerou este figurino um desfile. Para realizar este texto, perguntamos a ele o porquê disso. “A peça era silenciosa e o figurino falava muito”, foi sua resposta.

Adeus à carne é, portanto, um figurino que fala por meio das roupas e seria, por isso, um desfile. Um desfile seria então uma sequência de roupas que falam?

Ocasão, acontecimento

O espetáculo Adeus à carne, concebido e dirigido por Michel Melamed, estreou em 2012 no Teatro Sesc Ginástico. No mesmo ano, a peça foi encenada em São Paulo.

Categoria

Não-desfile

Técnica, estrutura, organização

Figurinos em preto e branco, confeccionados em muitos metros de veludo, estruturados e entretelados com cavalinha. Contradizendo qualquer manual do “bom figurino”, a demanda era criar roupas que dificultassem a mobilidade dos atores. Sábado de carnaval fomos ao Saara comprar material e carregávamos um material tão pesado que parecíamos que iríamos construir um prédio. As roupas foram todas feitas sob medida no ateliê, cada qual com sua “imobilidade” específica.

2.17

Do nada ao nada



Etimologia

Do nada ao nada é o título do texto lido na performance, nem tanto um desfile. *Do nada ao nada* reuniu modelos e roupas em um caminhar pelos jardins de um museu, investigando a relação do corpo e da paisagem.

Ocasão, Acontecimento

No Fórum Rio Cidade Criativa, desfile no MAM, Museu de Arte Moderna, 2015. Direção Regina Miranda.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura, organização

Uma espécie de “*jeunes filles em fleur*” revisitadas, mulheres em vestidos de seda pura, na essência de uma feminilidade histórica, *déjà-vu* do século vinte: saias godês, vestidos camisola em cetim de seda e, ainda um tubo, à la Paco Rabanne. Uma certa nostalgia trazida pelas roupas é logo rompida pela presença inusitada de uma pessoa em situação de rua, ocupando o banco onde a cena havia sido ensaiada. Este convidado ocasional fez o *plot twist* necessário para o desfile fazer algum sentido naquele momento histórico, com a leitura do texto por Bruna Linzmeyer e com as mulheres-flores à sua volta.

O texto está nos anexos da dissertação.

2.18 sem título



Etimologia

não consta

Ocasião, acontecimento

Performance na Art Rio a convite da galeria A Gentil Carioca e da loja Frey Kalioubi por ocasião do lançamento de lenços estampados em seda, múltiplos do artista Rafael Alonso.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura, organização

Ainda que aparentemente mais simples do que quase todos os trabalhos que elencamos aqui, este desfile (ou não desfile) foi um passo importante em nosso trabalho. Pela simplicidade que conseguimos e, ainda assim, trazendo a sensação de instituir uma passagem, uma passarela imaginária, um breve desfile, um sopro pelos corredores de uma feira de arte. Toda a efemeridade da coisa em uma participação muito simples. Para isso, convidamos quatro modelos e as vestimos com bases de tule em tons de cores de pele, guardando o destaque aos lenços do artista.

2.19 Modelo Vivo



Etimologia

Modelo vivo é o título do desfile, contendo em si dois movimentos: modelos desfilando em uma passarela em forma de cruz e, nas bordas, nove estudantes com seus cavaletes desenhando ao vivo as modelos do desfile.

Ocasião, acontecimento

Este desfile foi parte do evento Moda e Movimento, realizado em parceria com a coreógrafa Regina Miranda, com Giselle e Flavia Tápias, reunindo quatro estilistas em trabalhos coreografados por elas, na Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 2018.

Modelo vivo teve direção cênica e coreografia de Regina Miranda.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura e organização

A coleção de roupas continha ideias de vestidos compilados ao longo de anos. Por serem quase todos brancos ou *off-white* se assemelhavam a uma coleção de vestidos de noiva. No entanto, o uso destas cores marca a pesquisa de uma investigação de formas, remetendo às *toiles* utilizadas para a preparação de peças da alta-costura.

2.20 50 metros



Etimologia

50 metros é a metáfora de uma extensão de tecido que possa abrigar uma proposição criativa de mundo. Um vestido e um terno, sapatos, brincos, plantas, anéis. Cores, pinturas, chapéus e gravatas. Panos, tecidos. Plumas, fios, linhas. Pedras. Feltros. Cílios. Bocas. Unhas. Lápis... um vestido como algo que se vive.

Ocasão, acontecimento

Para o Baile da Vogue, cujo tema Brasilidade Fantástica e homenageava o centenário da Semana de Arte Moderna, a Semana de 22, criamos um vestido e um terno para Leticia Colin e Michel Melamed.

Categoria

Não-desfile

Técnica, estrutura e organização

Mais do que a construção de uma ou duas vestes, 50 metros é a criação de uma atmosfera ou zona de afetos que instituem um estar andarilho e performático.

De certo modo, o carnaval é nossa “alta-costura” e uma experiência performativa. Buscamos fazer um vestido-pintura de uma viagem noturna pela Amazônia, como se o próprio vestido fosse esta viagem, como se Leticia e Michel pudessem carregar em seus trajes plantas, animais, barulhos, flores...Em uma pesquisa imagética para a criação da roupa, encontramos uma referência em que Paul Poiret prova uma roupa em Tarsila do

Amaral, revelando-nos a experiência do vestir – em seu momento mais precioso – como um encontro corpóreo entre artistas. Como escultura viva, o estilista cria uma construção espacial em torno do corpo, em uma configuração pele-casa.

Muitas vezes, quando criamos um vestido, criamos também um enredo. Fazer uma roupa sob medida é um processo tão íntimo que poderíamos dizer que não é coincidência que um estúdio de moda é também chamado de Casa – *Maison* em francês.

A mágica possibilidade de vestir pessoas é uma forma de costurar uma existência comum, um senso de comunhão, tecida por um fio imaginário, perceptível, ainda que invisível. Uma criação coletiva com os artistas Chica Capeto e Marcio de Carvalho, o mestre Walvyker de Souza, a designer Julia Roliz, o vendedor de ervas, Seu José, , a visagista Piu Gontijo, o chapeleiro Denis Linhares, o fotógrafo Marcio Cabral e a designer de joias Monica Pondé. Rio de Janeiro, 2022

2.21

Moby Dick



Etimologia

Mobydick é o nome de um desfile, que poderíamos resumir como um encontro da roupa e do poema. Também o encontro oceânico entre múltiplas formas de moldes que, como as palavras, podem ser combinados e recombinaados.

Ocasão, acontecimento

O desfile foi criado com Katia Maciel a partir de uma recombinação afetiva de moldes para 22 poetas que liam seus livros, em uma tarde do Vozerio, no MAM Rio, 2022.

Categoria

Desfile

Técnica, estrutura e organização

Cortamos e costuramos uma dezena de moldes do livro espanhol, *El Corte d'Oro*, em tafetá duplo, com entretela cavalinha. Cada molde formou então uma unidade. Em vez de costurar as partes como previstas nos desenhos de roupa contidos no livro, criamos combinações para 22 roupas.

Chegamos para o desfile com peças de um quebra-cabeça que ainda estaria por se resolver. Katia nos ajudou a vestir cada poeta uma a uma.

Quando prontas, cada uma delas arrastou sua cadeira até o vão do museu, sentando-se com seu livro, com um espaço entre uma e outra. O público pôde então circular em torno das poetas que liam cada uma seu próprio livro e compor, assim, sua rota própria e única

de um desfile. Se o desfile parecia parado, com as modelos-poetas sentadas, o público criava os percursos ao “entrar e sair” da zona de proximidade e escuta de cada uma das poetas, e, no ar, pelas palavras, se estabeleciam fluxos, ondas e circularidades.

São as 22 poetas: Amora Pêra, Ana Botner, Ana Claudia Romano Ribeiro, Ana Paula Simonaci, Bruna Mitrano, Carol Luísa, Claudia Roquete-Pinto, Danielle Magalhães, Heleine Fernandes, Laura Liuzzi, Katia Maciel, Mariana Vieira, Maria Cecília Brandi, Mila Teixeira, Leila Danziger, Luiza Leite, Priscilla Menezes, Rita Isadora Pessoa, Stephanie Borges, Tatiana Pequeno, Taís Bravo e Valeska Torres.

3. Passarela infinita ou considerações finais

Courir plus vite que la beauté
Jean Cocteau

Há algo interessante que se opera na moda que é essa permanente possibilidade de embaralhar e reorganizar, como uma estrutura feita de partes móveis, ligadas entre si, que operam recombinações infinitas. E isso acontece desde a ideia de tecido, de trama e de fio – que, como princípio, poderia sempre tecer um pano infinito – até a construção do próprio objeto-roupa, em um corte e costura que articula as partes.

Muitas vezes nesta trajetória, surgiram ideias de desfiles ou de coleções, até perceber que pensar coleções e desfiles é mesmo uma forma de pensamento. Muitas vezes percebemos ser possível compor, brincar mesmo, com a ideia de desfile e fazer propostas que reconfigurassem outros eixos de passarela até chegar a outras propostas espaço-temporais. Essa possibilidade de eterna configuração nos fez vislumbrar a ideia de uma passarela infinita.

Ao ler “A terra e os devaneios da vontade”, de Gaston Bachelard (2001), imaginamos a moda – tanto o desfile quanto as construções têxteis e da roupa – como uma poética do flexível. A flexibilidade de uma lógica que se compõe pela articulação das partes – e que se assemelha à lógica do texto. Não à toa o texto e têxtil têm a mesma origem etimológica (*texere*).

Assim, propor outras composições, outras formas de desfile e não-desfile é sempre como um alongamento das partes. É também articular uma lógica que vem do nosso próprio corpo: dos ossos às vísceras somos todos ligados por água, músculos, fâscias, contendo inúmeros caminhos dentro de nós. Somos também matéria flexível. “Não quebres com dores duras demais”, frase de um poema de Safo, trazida por uma performance de Katia Maciel na Casa-França Brasil em um momento deste final da escrita e que reitera esta nossa qualidade da matéria flexível.

Para os verbetes dos desfiles do segundo capítulo, fizemos um exercício de síntese e redimensionamento de 25 anos de trabalho. Passar a limpo. Fomos tantas vezes tão fundo, chegando à ironia de pesquisar a etimologia da palavra “etimologia”. Buscamos compreender por que empreendemos esta verdadeira arqueologia de si. Foi um exercício de equalização de momentos completamente díspares e que, agora, compõe um só tecido.

Voltar para trás, como na costura, quando tantas vezes o que nos movia era querer caminhar adiante. E ficávamos imaginando tantos outros desfiles que poderíamos fazer...

Um desfile parado, onde ninguém se mexe. Um desfile em um elevador com uma única modelo. Um desfile narrado –como uma partida de futebol. Um desfile para cegos onde o movimento das roupas possa ser sentido com o tato...

Os desfiles estão sempre presentes nesta “linha mental” que nos conduz até um outro possível cenário. E, assim, muitas vezes, esta “arte” de fazer desfile pode nos inclinar a outros modos de deslocamento além dos modelos de desfile convencionados desde o século XIX. Que outros desfiles podemos propor? Os desfiles falam de possibilidades de construções em linha, rastros ou possibilidades de caminhar. E, finalmente, se buscamos investigar o desfile como prática de linguagem, como podemos trazer a expressão de outras palavras e outras bordas? Como podemos exercitar ocupar outros espaços com a prática do fazer desfile?

Aqui gostaríamos de sublinhar algo importante: não existe sistema de moda homogêneo ou uma origem de um sistema da moda único. Aliás, percebemos que muitos autores tomam a moda como entidade ou fenômeno único e universal – que ela não é. Em muitos textos que falam sobre moda (e isso daria um outro projeto de pesquisa), a moda é descrita quase como uma pessoa. No entanto, não existe “uma” moda – mas vários modos da moda. Sabemos que o sistema da moda se dá nas relações múltiplas e globais, tanto na gestão de fluxos de ideias, desejos e mercadorias quanto na incorporação e no trânsito entre matérias e processos. Existem indústrias de desejo – e fluxos que seguem para um lado, para outro, em vórtices e redemoinhos, *tiktoks*... E mesmo se tomássemos a moda como uma unidade imaginária, ela seria composta de modos de modas diferentes. Assim, nos cabe questionar a ideia de que haveria uma moda exclusivamente francesa, ou europeia, ou norte-americana ao considerar que, para existir essa mesma moda, ao longo do tempo, estabeleceram-se relações culturais e materiais, entre mundos, modos de produção e de existência.

Se nos esforçamos apenas um pouco para observar os processos de produção, notamos que, em uma contínua troca entre geografias, a história da moda é perpassada pelos trânsitos e fluxos globais, algo que se evidencia na exploração de matéria-prima: das pedras, do ouro, dos diamantes e todo o tipo de minérios para a alta joalheria, às *plantations* de algodão ou à rota da seda da China; da exploração da cochinha no México à extração do pau-brasil do Brasil colonial. A moda europeia é toda construída a partir de engrenagens que se estendem a vários cantos do mundo, engendrando corpos, pessoas,

vidas. Muitas delas não optaram por estar deste ou do outro lado da engrenagem, mas sabemos que não há revolução industrial sem aqueles que operaram suas máquinas a vapor, muito menos sem todos que plantaram seu algodão.

Cores e tecidos, matérias e técnicas movem a moda e sua indústria até culminar no seu teatro “maquínico” – ou seria melhor chamar cinema-passarela? –, espetáculo da moda nos carrosséis do Louvre. Se Paris foi – e, de certa forma, ainda é – portal visionário da moda, os desfiles são a charmosa ponta do iceberg – espécies de antenas de tempo e espaço – de uma indústria da transformação global e extremamente complexa. Só é possível chegar a alguma imagem da moda, se articulamos um entendimento particular – das partes à construção de visões de uns todos. Sob essa ótica, para além da moda na França, teríamos que nos deslocar a outras visões, a moda no Brasil, a moda no Peru, a moda na China, a moda na Índia, na Indonésia etc., a moda sem moda, anti-moda até... Teríamos que tecer cruzamentos, intersecções, compreender mecanismos multilaterais, sistemas de força, deslocamento e capital. Teríamos ainda a possibilidade de imaginar tantos outros modos de moda porvir. E essa imaginação, lance de dados, passarela infinita é aquilo que nos interessa buscar.

Além de todo o trabalho desenvolvido no capítulo desfile e não-desfile, nos envolvemos e desenvolvemos outras ações que permitem pensar a moda e a plataforma desfile de outras formas, mais coletivas, mais inclusivas – buscando contornos poéticos-políticos.

Entre 2009 e 2014, e se voltarmos no capítulo 2, perceberemos que houve aí um certo hiato na produção de desfiles autorais, estivemos à frente do projeto do Museu da Moda Brasileira, junto ao Instituto Zuzu Angel, no âmbito da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Zuzu Angel, em 1971, foi pioneira em realizar seu desfile político na Embaixada do Brasil em Nova Iorque, denunciando a violência da ditadura e a tortura no Brasil com prisão e desaparecimento de presos políticos, entre eles, seu filho, Stuart Angel. Em 2016, organizamos junto a Vanessa Pascale um desfile do Segredos da Terra, projeto cultural que reúne moda e candomblé, fundado por Mãe Ousylwandê, também conhecida como Mãe Ana Meiry da Conceição, estilista e sacerdotisa do candomblé. Depois, levamos o Segredos da Terra a participar do LABIC Laboratório de Inovação Cidadã, da UFRJ, onde desenvolveram suas redes sociais, atualizando suas formas de comunicação. Em 2018, participamos da mentoria do projeto Preta-porter, com curadoria de Izabella Suzart, concebido por ela e por Julio Ludemir, para a FLUP, Feira Literária das Periferias, em parceria com o Instituto Zuzu Angel. Neste projeto, além de

trocas imersivas em oficinas com estilistas pretos, contribuímos na organização do desfile que denunciava a violência policial – o genocídio – sofrida pela população jovem negra. Este desfile fez parte do calendário da FLUP e aconteceu na Biblioteca Estadual da Presidente Vargas.

Entre 2017 e 2020, participamos da concepção e produção do Festival Saturnália, com Marcus Wagner e Glaucia Mayer. O Festival funciona para difundir e fomentar uma moda muito específica do Brasil, a moda carnavalesca. Um dos braços do Festival é uma feira de expositores que chega a ter 35 participantes, mas também, nas edições de 2018 e 2019, respectivamente Saturnália Xamã e Saturnália Metamorfoses, produzimos desfiles de moda carnavalesca no evento, retomando a longa tradição que eram os desfiles de fantasias nos hotéis do Rio e reconfigurando-a para os dias de hoje. Na edição de 2018, convocamos artistas e designers a desenvolver fantasias exclusivas com o tema do ano e participaram Bernardo Ramalho, Cabelo, Domingos Alcântara, Enrica Bernardelli, Laura Lima, Marc Kraus, Mãe Ousylwandê, Rey Silva e Vitor Hugo Mattos. Já na edição de 2019, cujo tema era Metamorfose, realizada na antiga fábrica do Laboratório Granada na Rua do Senado, Centro do Rio, convidamos Vinicius Pitô para ser curador do desfile, convidando artistas trans de todo país para desfilar suas invenções: Aora Aura, Alma Negrot, Ana Giza, Diego Gama, Ectocorp, Fel Barros, Irmãs Brasil, Marc Kraus, Uyra Sodomoa, Mauadgui, Vinicius Pinto Rosa e Zack Billie Negra.

Cada vez mais, percebemos a possibilidade de fazer desfiles como a possibilidade de tecer coletivos, de fazer-com. Para ser uma prática transformadora, acreditamos nessa tessitura a varias mão, ao modo das *string figures* (camas de gato) de Donna Haraway para com-por nossas formas de estar no mundo e lidar com os problemas.

Ainda, podemos destacar a direção criativa e organização dos desfiles de moda dos alunos graduandos em design na PUC Rio, em 2018, 2019, 2020, 2021 e 2022. Em 2020 e 2021 tivemos o desafio de pensar outras formas de desfile que não-presenciais, e realizamos um dos primeiros desfiles em metaverso, na plataforma da Superviz. Nestes cinco anos, mais de 100 projetos de alunos foram apresentados ao público, em desfiles que permitiam ver suas criações em movimento, vestidas por colegas da própria universidade, tecendo uma noção de comunidade, e, sobretudo, reafirmando a noção de celebração, de rito, de festa que acreditamos que um desfile pode ter.

Bem, aqui damos a volta e chegamos, na nossa espiral particular, ao ponto semelhante àquele de onde partimos, quando no primeiro desfile que realizamos, “esse trabalho pode ser sério”, um desfile rito de formatura, buscávamos de algum modo

apontar caminhos para se pensar e fazer desfiles como arte, expressão e linguagem. Conseguimos, ao longo dos anos, com todos os percalços de uma realidade de ser brasileiras (os), avançar em muitas direções neste sentido, mas, sem dúvida, aquilo que mais nos move – e, portanto, emociona – foi ter tido a possibilidade de multiplicar todos estes sentidos percebíamos em fazer desfiles. Esta dissertação é mais um passo nessa direção. Não um ponto final, mas um revirão, uma torção, que se opera pela escrita no encontro do nosso próprio “caminhando”.

*

O que percebemos com o desfile hoje é a hipótese que a todo tempo ressurgem na trajetória profissional, dos mais diferentes modos: a moda são as pessoas. A moda pode ser sobre roupa, feitura dos trajes, indústria têxtil, artesanias, fazeres, saberes... No entanto, aquilo que nos encanta é o fato de ser uma atividade para compreender e estar com as pessoas. A moda é uma antropo-arte, antropo-ética do fazer. E todo o *glamour* que a moda pode promover, no fundo, é a simples constatação de que estamos vivos e em movimento. Para nós, não há sentido na moda sem que haja solidariedade em todo esforço para que o cobertor curto possa crescer e abrigar e acolher o maior número de pessoas, literal ou metaforicamente, seja pela funcionalidade do cobrir, proteger ou abraçar seja pela abertura de possibilitar outras imagens, ilusões, desejos, sonhos, voos...

Anexos

Desfile Monólogo de uma coleção intermediária (2006)

Essa parte do desfile, e seu eixo principal, tem como título "as coisas são e não são o que elas são". Faz uma série de tentativas, na verdade, é uma coleção de tentativas de fazer uma coleção, ou seja uma série de tentativas uma coleção de tentativas de uma outra coleção, ou mais do que uma coleção. Portanto é a parte do desfile que nunca está pronta, nunca acaba - e sendo assim um livro, um pensamento aberto. e por assim dizer a parte do todo mais complicada de se explicar. Nesse ponto a habilidade de traduzir em roupas ou imagens ou croquis sofre um grande fracasso. Porque nesse ponto a síntese e o pensamento entram em seguidas convulsões do ato contínuo da acumulação das ideias. O que é uma coleção? Essa é a parte mais confusa do curso uma vez que ao nomear a própria marca de À Colecionadora deixa transparecer a vontade e a capacidade (e a incapacidade) de catalogar, classificar, ordenar as roupas, as vontades de roupas, as roupas-objeto, em forma de coleção. O que faz dessa questão uma pergunta que é uma pergunta que não quer calar ou que não quer ser respondida... No universo, a necessidade de catalogar, colecionar é uma vontade inerente ao homem? No universo da moda, as coleções têm sido tomadas por uma necessidade de sentido, onde se utilizam de temas e encenações para forjar explicações a um suposto consumidor que, no fundo, é um consumidor que consome simplesmente porque quer consumir. Talvez porque já são tantas propostas, tantas ausências de propostas, que são facilitadas por um tema, uma classificação geral, que possa criar um campo definido de trabalho, e que a partir daí esse campo, ou esse tema, parece assim clarear ao consumidor aquilo que estaria apto a consumir. Como exemplo podemos citar assim coleções que pretendem falar de Shakespeare - Shakespeare vocês conhecem? –

Drummond, Clarice Lispector, outras que pretendem falar de Matisse, Picasso, Arthur Bispo do Rosário, outras da África, do Peru, da Indonésia, do Candomblé, outras, ainda, num afã, de abstracionismo, falar de círculo, ponto, linha, plano, preto, Branco. Uma loucura. Enfim, o mais interessante é que em moda falamos de superposição. E uma roupa e um desfile se superpõem a outra roupa e ao longo do tempo uma coleção se sobrepõem a outra, causando um efeito para lá de cômico, onde o consumidor pode estar

vestido como um africano "shakesperiano" e, na estação seguinte - estação é um conceito muito caro à moda - estar vestido assim de círculo lispector, de drummond ponto e na outra estação o consumidor é um peruano contemporâneo, e nessa mesma, ele pode vir a ser um vitoriano concreto. Diante disso, e nesse quadrado que se formou, após tentar algumas vezes e até conseguir levantar algumas questões como o desenho da roupa, a roupa-objeto. Nada mais me resta senão tentar explicar essa coleção de agora para o mundo da moda - que não deve estar aqui presente, pois as pessoas do mundo da moda não costumam sair mundo assim para este tipo de lugar (risos). Mas, enfim, é uma coleção intermediária, sem dúvida. É uma coleção que, antes de existir, desistiu de ser uma coleção, porque sendo uma coleção intermediária, ela nunca chega a ser exatamente uma coleção. Vocês podem ver aqui uma série de roupas, que não necessariamente são ideias interessantes, mas que surgindo nesse momento intermediário se colocaram no tempo e no espaço. E de uma certa forma se colaram no espaço criativo do trabalho, não permitindo livre acesso a ele. Como surgiram nessa situação intermediária, que resolvemos tratar então como "tema" da coleção, para ao invés de fugir do problema encarar o problema de frente...Enfim, como surgiram nessa situação intermediária, parecem não conseguir construir mais do que uma frase do desfile. E as diversas situações-roupas trazem um universo tão particular, que cada uma delas, poderia ser tratada como tema e fazer dela vários desdobramentos, vários desfiles. No então, escolher uma só questão - ver BIC (2004) no Fashion Rio, quadrados (1999) na Semana Barrashopping - se transformou na fórmula da "moda moderna" e fazendo assim da consumidora "rabisco infantil" ou da consumidora "quadrado planta". Preferimos, na coleção intermediária, não escolher questão nenhuma, não priorizar nenhuma das roupas, nenhum dos supostos temas. O que pode levar a pensar que isso é uma coleção niilista, pessimista, mas não é. Não é uma coleção pessimista. É uma coleção até "pra frente", tipo superpositiva. Então para falar de cada uma das roupas, seria interessante tratá-las como uma experiência, um processo em si, que, obviamente, se articula com as outras, já que o espaço do trabalho - mesmo que intermediário - passa pelo filtro da À Colecionadora. Nesse espaço intermediário, tem certa viscosidade, já que várias tentativas foram feitas de ejetar essas peças a um outro espaço, ao espaço da consumidora. Mas, no entanto, como uma mola, as roupas parecem voltar ao espaço criativo e não conseguem atingir o espaço do consumo. Num exaustivo processo de ir e vir, que parece não ter fim. A questão do quadrado, suscitada em 1999, por exemplo (risos) é uma questão que parece não ter sido superada. E vemos dois pontos de partida, que intermediários, parecem vir de

questões e lugares e não chegar a lugar nenhum. Talvez porque os lugares de onde vêm, e como são realizados, tornam de menos interesse a sua possibilidade de vida no mundo. O processo de fazer essa saia, por exemplo, é tão mais infinitamente interessante do que a própria saia. E então vamos mostrar em seguida o processo de fazer a saia: Uma saia godê branca - supomos que a plateia saiba o que é uma saia godê - é colocada sobre uma saia godê preta. Todos os meridianos dessa saia branca são traçados e todos os paralelos. Em seguida, partimos ao processo de corte, e cortamos as saias em seus paralelos. Ao fazer essa ação percebemos o surgimento de uma segunda saia, que faz alusão a uma terceira saia. Mas como o processo de criação tem em seu cerne a questão da destruição, não ficamos satisfeitos com a simples saia godê branca, ou com a saia de babados, que por um acaso do processo, do intermediário do processo, aqui surgiram. Então, cortamos a saia novamente. Cortamos a saia na direção longitudinal e surgem os quadrados. Retiramos desse plano alguns quadrados pré-definidos e percebemos que uma saia pode gerar assim uma média de seis saias - seis ideias de saias. E esse é o efeito de encantamento da multiplicação das roupas: uma das principais características de uma coleção intermediária que nunca acaba. Numa aula, um aluno do curso de criação em moda se negou a utilizar o termo peça-chave, jargão conhecido no mundo da moda. Na verdade, ele não se negou, ele inventou um outro termo em um texto descritivo dele, utilizando a palavra peça-resumo. Nesse momento intermediário, concluímos que as peça-resumo da À Colecionadora são a camiseta, um mega-vestido e um bololô. (bololô é uma coisa assim confusa). E surge a dúvida de quanto de bololô, quanto de mega vestido e quanto de camiseta cabe aqui nesse desfile.

Enfim, é isso.

Eu queria agradecer ao Fabio - Fabio vc tá aí? pelo convite, ao César, pela ideia de usar a agência, a Bia, por dar todo o apoio técnico, enfim, ao Riocena, de uma forma geral, ao Samuel, da luz. Agradecer a Anna pela comadragem de fazer esse projeto. E a toda equipe à Colecionadora por empurrar o trem na falta de bateria: o Lucas e o Rodrigo, na trilha, a Helena, por uma " existência" de direção, o Wagner, na produção, o Leo, com as fotos, a Sonia Penna na maquiagem, Sonia e D. Noêmia na costura e Lu, vc, brilhando em cena. Valeu, obrigada. ¹³

¹³ Transcrição do texto que, gravado e reproduzido em um aparelho de som portátil, servia de abertura para a performance *Desfile Monólogo de uma Coleção Intermediária*, realizada em 6 sessões durante o Festival de teatro Rio Cena Contemporânea, na Estação Leopoldina em 2006.

Esse livro não me sai da cabeça

Anna Dantes e Luiza Marcier, 2006

Já disse Walter Benjamin: a moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente, A moda é um salto de tigre em direção ao passado.

Volátil, frívola por seu desapego e, ocasionalmente, superficial devido ao cotidiano ato de vestir, a moda desafia diariamente o olhar de quem a acompanha. Nós, dedicados *followers* e amantes desse sistema, temos que logo poder identificar quais valores são incorporados ao *statement* a cada estação, quem são os novos *players*, quem é quem e onde está afinal este galo que não pára de cantar.

A tendência do anticonformismo é ilustrada pela nova mania de amarrar livros na cabeça

Você consegue beber comer nadar, com um livro na cabeça?

Você consegue pensar com um livro na cabeça?

Sua mente suporta o peso de um livro?

Você equilibra uma idéia?

Você *savoir-faire*?

Chacal anunciou:

Esse livro não me sai da cabeça.

Agradecemos à Gentil carioca e a todos presentes de *body soul and paper*.

1. Marcio Botner

– Dom Quixote de la Mancha, de Miguel de Cervantes

Cervantes buscou inspiração na história de um fidalgo, que nos momentos ociosos (a maior parte do ano, diga-se) se dava para ler livros de cavalaria. No meio da canela as botas surgem em novos materiais. Mais pesadonas num mix dramático de histórico e punk. Foi tamanho o desatino que vendeu suas terras para comprar livros. Assim o pobre cavaleiro perdeu o juízo. E na loucura encontrou um motivo para viver...Peça-chave. Clássico de todas as estações, Dom Quixote se renova em versões românticas ou urbanas para virar item indispensável no seu guarda-livros.

2. Zilda Moscovitch

– Aventura de Alice no país das maravilhas, de Lewis Carroll

Lewis Carroll aqui deconstrói o universo das ninfetas. Traz um look mulher-menina que não sabe onde está, quem é e o que significa tudo isso. Brinca com os tamanhos das

peças. Alice reveza saias mini, midi e longuete. Da passarela para o dia a dia a cena neo retrô. Mas então nunca.

3. Mini Kerti

– Rasura, de Luiz Zerbini

Quando se está diante de um nome como Luiz Zerbini, a pergunta não deveria ser quem é Luiz Zerbini, mas sim por que Luiz Zerbini. Desde que assumiu a direção de criação do seu próprio ateliê, o gênio revitalizou o olhar sobre livros *prêt-à-porter*. Rasura é a *pièce de resistance* dessa coleção. Usado na cabeça ou como casaco, capa de chuva jogada displicentemente às costas, ou traje de bodas. O coringa de qualquer biblioteca chega para confundir. Abre sua mente para uma experiência transcendental.

4. Raul Mourão

– Armadilha para Lamartine, de Carlos e Carlos Sussekind

Acham-se aqui reunidos sob o título geral de

Armadilha para Lamartine:

A. o Diário da Varandola-Gabinete

B. As “Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos”. Escritas por Lamartine M., no Sanatório Três Cruzes, fazendo-se passar por um outro doente (Ricardinho).

Sussekind abusa de camisas de força estilo bufante. Isso é o chic do chic do crème de la crème. A roupa apropriada para homens de todas as épocas. Enquanto Comme des Garçons brinca com o guarda-livros masculino, Sussekind valoriza uma elegância mais alienista.

5. Melanie Dimantas

– A Consciência de Zeno, de Ítalo Svevo

O conceito de A Consciência de Zeno é a dissecação da existência íntima. A cintura se liberta, os looks soltos representam uma das terapias mais modernas da psicanálise, o conforto e o despojamento aparecem mesmo em materiais sofisticados sintetizando a procura da cura da incapacidade humana de tomar decisões e ganhar dinheiro. Mesmo que o tratamento se interrompa, cetins e camurças convidam ao toque e ao prazer de um último cigarro.

6. Ana Rocha

– O Normal e o Patológico, de Georges Canguilhem

O estilo de Georges Canguilhem é de grande valia por estar atento às contradições do mundo contemporâneo além de levantar questões relativas aos critérios de cientificidade do mundo médico instituído e universalizado. Assim sendo abusa dos balangandãs para

fazer um ritual fashion de adornos radicais. Interroga se existem formas anormais de vida. A moda para Canguilhem é pensada como pura variação de afetos.

7. Ernesto Neto

- Amor, de André Sant'anna

Aqueles livros todos secando sob o sol e aquelas mulheres com aquelas bocetas e os homens colocando paus nas bocetas daquelas mulheres e aqueles homens e mulheres pensando em sexo e explicando aquelas palavras. André Sant'anna se apropria das linhas A e Y uma influência clara do new look Christian Dior.

8. Regininha Poltergeist

– Santa Clara Poltergeist, de Fausto Fawcett

Uma obra cítrica inspirada num style bem justinho. Abusa de tecidos colantes e elásticos. Impera em sentidos, metáforas contundentes e transparências. Obra de um dos maiores pensadores do mundo contemporâneo. Sua criação é visionária do hoje. O futuro será de quem o entende. Uma tendência forte para um verão mais odisséia no espaço.

9. Dani Fortes

– Madame Bovary, de Gustave Flaubert

Aqui vemos um representante da mais alta costura francesa. Longos parágrafos, descrições largas no estilo Salambô. Foi criado em 1857 influenciado pela obra mais habilê de cores fortes O vermelho e o negro de Stendhal. Flaubert em seguida criou a Maison Bovary que lançou perfumes, vinhos vendidos por todo o mundo. Costumava dizer Madame Bovary c'est moi pour moi!

10. Omar Salomão

– O Estrangeiro, de Albert Camus

Texto da quarta capa: Enriquecida de uma penetrante introdução de Jean-Paul Sartre, esta obra-prima de Albert Camus é de pleno direito incluída na presente coleção.

Estranho, desconcertante, sob a sua aparente singeleza estilística, nele se joga o destino de um homem que viveu a sua vida segundo a sensibilidade. Está além de todo auê do balonê, evasé e godê...

11. Olga Fernandez

– Seis propostas para o próximo o milênio, de Ítalo Calvino

Seis propostas para o próximo milênio é o testamento artístico de Ítalo Calvino, publicado postumamente. Na verdade, são as cinco conferências que ele faria na Universidade de Harvard, se vivo estivesse, e que ficaram sem ser proferidas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. A sexta conferência seria CONSISTÊNCIA, jamais escrita.

12. Beatriz Berman

– Inventario de Mário Benedetti

Como interpretar um novo estilo, como ele poderá chegar até as ruas?

Não há nenhuma pista de atitudes nem código de comportamentos que possam ser lidos democraticamente, uma atitude política é a moda decretando o fim do chique burguês. Para a coleção de Benedetti, o esquecimento está tão cheio de memória que, às vezes, não cabem as lembranças.

13. Claudia Hersz

– O último suspiro do mouro de Salman Rushdie

Em 1989, o aiatolá Khomeini condenou Salman Rushdie à morte por ter escrito um livro que desagradou aos fundamentalistas islâmicos. Dez anos depois, a resposta do autor foi o romance com a modelo Padmi Lakshmi: O último suspiro do mouro, com sobreposições de padronagens étnicas, uma defesa contundente do pluralismo e da tolerância, em oposição às pretensas verdades únicas e excludentes.

14. Phillis Huber

– Brasil, país do futuro, de Stefan Zweig

Zweig colocou os óculos vermelhos de Kant e viu um Brasil róseo, viu beleza na miséria, riqueza no triste, alegria na dor. Depois do sucesso das havaianas, Giselle la Bundchen, o Brasil estapeia a face do primeiro mundo. Pernas de fora, colar e penas os males do Brasil são.

15. Chacal

– Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa

Agora que o preto é o novo preto ninguém mais entra em pânico por falta de criatividade. Para quem gosta de ousar, as feras estão soltas! E eu sou um tigre! Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores, quem muito se evita, se convive. Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. O diabo existe e não existe? O senhor aprova? Viver é negócio perigoso...

À Colecionadora

21 + 12, flying dresses (2007)

A socket, a plug, an antenna

A fashion show is made of a mirror and a carpet and it might have some dresses
walking along a folded wall.

Another day jogging

I Thought about a glitter-shield-t-shirt

And I whispered intermediate unlimited edition collection:

I wish to be a dress

That moves within a moving image

And the young girl asked “how to put two ideas of dresses together in one dress?”

It could be easy because is non-stop motion

It could be rough

Several ideas of another and another desss

Can another dress always be done?

In that point of view, each collection is unfinished because each collection can be folded
into other collections

Coloured from the inside

A dress that stands alive.

And sew opened fabrics on the table on the floor making 2112 dresses

A collar, another collar, and an essay of a collar

And a folded dress made of some folding materials as walls, papers, fabrics, or words.

I would love to have my back free from any form ever

As a dress that can be worn only in the front

As a kite

Or even try on a man’s shirt

And go on with the number of doubts that make a collection

If something happens, I always prefer that it happens to clothes

An all that paint brush

And opened answers

I'll be hours

In an organized mess

Simply confused white

Black kites

Yellow dress

Blue triangle flag dress

Whatever pink

Folding dresses, ideas, point of views

A suitable suit

Black and white, some ties

And a dress that finally flies away

Nude naked surfers and body drawn by a double sized piece of cloth

And every coloured lasting pieces

And matters

luiza marcier

Do nada ao nada (2015)

Lá na Europa estão fazendo festas para comemorar o nada.

Sim o nada é a novidade da hora, podendo ser chamado também de vazio. Milhares de pessoas aderem às correntes do nada, se esforçam a ficar em silêncio, silêncio da fala, silêncio da mente. Surgem escolas da não-psicanálise e movimentos como os guturalistas. Sessões de meditação estão lotadas, com fila de espera. Na moda, lojas vazias são o novo preto onde se entra, senta-se e brinda-se em uma *flute* com água. A nova moda é não comprar nada. Surgem *maisons* especializadas no desfazimento das coisas, como se constatou que há coisas demais no mundo, as correntes do nada se manifestam também por meio destas novas atividades: o dessapateiro, o descostureiro, o desfazedor. Cada pessoa nasce então com uma listinha de coisas que pode ter ao longo da vida para que facilite a sua prática do nada. Esportes sem ganhadores ou perdedores. A dança finalmente encontrou sua relevância. Virou moda jardins de areia. Claro que grades foram pouco a pouco desaparecendo. Assim como as datas comemorativas, pois todos os dias começaram a ser iguais aos outros, uma ode ao nada.

Pessoas de gestão se tornaram demodês e também qualquer tentativa de Estado e organização. Melhor mesmo não construir mais nada, não propor mais nada e lidar com o que já temos aqui. Nas aulas de natação as pessoas ficaram livres das raia. E passou a ser engraçado ouvir que alguém tem um projeto ou está fazendo um trabalho. Em termos de alimentação tudo ficou mais simples também: é só estender a mão à janela e pegar qualquer verdura do nada. O bom do nada é que tudo dá, mesmo que esse tudo seja de novo dissolvido no nada. E como nesse nada a verdade é o real absoluto só nos resta compreender que tudo que não é todo é mesmo uma ilusão: ou seja de repente passear nas ruas simplesmente olhar e escutar se transformou em uma experiência multidimensional riquíssima e ilusória. Não haverá cartazes nem propagandas. Ainda existirão museus e shoppings tentativas de templos do tudo e de nos categorizar como coisa como fatos como feitos. mas o nada estará em toda parte. As palavras finalmente perderão seu peso e poderão bailar leves e soltas por aí.

Uma história da cava (2022)

De onde vem os moldes? Gutenberg inventou a prensa...dizem que tinha uma coisa de azeite...se usava o azeite para limpar os tipos...? Os tipos eram o nome dos moldes de chumbo que eram usados para imprimir as letras. Como era a tinta que eles usavam? Como era essa tinta? De que era feita essa tinta?

Por outro lado, os moldes de roupas eram feitos de papel porque eles precisam ser planos para se colocar em cima do tecido e recortar. Então eles são feitos de papel. Também não sei quando foram feitos os primeiros moldes...

Eles têm particularidades.

A invenção da cava foi um momento mágico, quando começou a ter cava. Porque antes as roupas eram quadradas ou retangulares, como os quimonos. O corte de onde saía a manga era reto, então ele era mais largo para caber o movimento do braço. A cava foi uma revolução (industrial) (risos). Industrial mesmo. Passou a caber o movimento do braço num corte que é redondo, na verdade, curvo. Então, de um lado ele é côncavo? E de um outro lado ele é convexo? (inflexão como que perguntando se é isso mesmo) São duas curvas que se encontram, a curva da cava e curva da manga, então quando você vê uma manga, é uma viagem...porque você tem a cabeça da manga. A manga tem uma cabeça também, que nem o alfinete de vidro...

Os tipos são chamados de tipos móveis. Porque eles mudavam de lugar. Tinha assim uma caixinha de madeira com todos os tipos de todas as letras, e você tinha que preparar a página, posicionando esses tipos móveis. Então você tem ali o lugar de uma materialidade de uma letra A, que tem um peso, o peso do tipo, tem um tamanho. Você tem micro As, As menores, As maiores. Teve essa viagem que foi que as letras adquiriram um peso escultórico... desse molde. O lance também interessante do molde é que ele tem uma espécie de um avesso. Não é exatamente um avesso, mas é aquela coisa que a gente chama de contramolde. Para você fazer um molde de uma coisa de resina, de uma coisa de gesso...você tem que fazer o contramolde de gesso. Para você fazer a forma de alguma coisa que vai, por exemplo, injetar um plástico em uma fôrma, você tem que fazer o contramolde. Estou pensando em qual foi o contramolde dos tipos... Toda produção em série, ela passa por esse lugar de transferência de uma forma para uma fôrma. E essa fôrma muitas vezes é o contramolde. No caso dos moldes de roupa não, na verdade, ela é a planificação de um pedaço que depois vai ser costurado. A roupa ela é feita em pedaços porque é muito difícil você montar alguma coisa que é curva. Nosso corpo ele é curvo,

ele é sinuoso, é irregular. Então como você traz para esse lugar da geometria – o lugar industrial é o lugar da geometria – assim como a modernidade é o lugar do *matema*, do pensamento matemático, quando isso vai se materializar em coisas, em coisas reprodutíveis, essas coisas são geometrizadas. Isso é um pouco do princípio até chegar a uma geometria mais complexa que você consegue imprimir, por exemplo, numa impressora 3D, mas que antes não se conseguiria. Nessa geometria, toda “viagem” dos moldes é como você planifica tanto que se chama modelagem plana, como você transforma numa geometria planificada em que você usa esquadros, régua para construir os moldes, como você planifica algo que vai vestir um corpo que é curvo, que é irregular, que é cheio de curvas, cheio de proeminências, de vai e volta, de irregularidade e, mais, que se mexe! Porque isso é importante. Se você quer vestir uma coisa curva, por exemplo, uma bola de futebol, ela não se mexe (não se mexe por dentro, risos, mexem nela por fora) ela precisa aguentar o chute, mas na verdade ela é feita de vários pentágonos costuradas até você chegar numa forma ali que é circular, mas ela “fica formada naquela forma”, ela não se deforma, ela não se “disforma”. Já o corpo, o corpo se mexe. Por isso esse lance da cava, porque você levanta o braço e aquela curva onde cabia o seu braço saindo do seu ombro, ela muda de tamanho, ela muda de dimensão, porque o seu braço, quando vc levanta, quando você se mexe, faz outro ângulo. E além de ser outro ângulo, você imprime um movimento que imprime um atrito que imprime uma energia que tem um desgaste, não à toa as calças jeans, por exemplo, o que depois até ficou uma moda de fazer o desgaste como se fosse feito antes... vc tem uma calça jeans, ela vai ser mais usada onde ela tem mais desgaste, onde você tem mais articulação, por exemplo o seu joelho. É muito difícil fazer calça. Calça é muito difícil... de fazer. Eu acho muito mais difícil fazer calça do que fazer um vestido. Porque o vestido você tem essa ideia de que você tem um ponto de apoio. É importante para o vestido: você tem o busto, que é uma circunferência, abaixo da cava, que não passa pelo braço, essa forma circular que é essa parte mais proeminente que a gente tem (a medida dessa circunferência é a largura do busto.) A não ser quando você respira, que aumenta o seu peitoral e diminui, o busto não é um lugar que tem tanto movimento quanto nosso braço e nossa perna. Depois tem a cintura, que também tem movimento. Quando você senta sua cintura é uma, quando você levanta sua cintura é outra (a medida da cintura, no caso), quando você gira, ela é outra. Você tem aí um movimento, um giro, uma dobra que você precisa fazer e tal..., mas também não é como movimento do braço e da perna. Você tem uma medida que regula pouco. Inclusive a cintura em algumas épocas, como na época desse livro “O corte de

Ouro”, a cintura era marcada por um corselete, por um corpete, por alguma coisa que vinha estruturando e dando limite: o famoso espartilho do século XVIII, XIX. Essa construção dessa cintura fixa, que não é verdadeiramente fixa, porque quando a gente respira, ela se mexe. Mas mal ou bem aquilo que mexe é menos do que essa movimentação do dia a dia...Aliás movimentação essa que não existia tanto para as mulheres da corte ou da burguesia, elas não tinham tanto essa coisa de se movimentar...essa mobilidade que Gilda Mello e Souza vai falar, tanto a mobilidade social quanto a mobilidade corpórea mesmo ela vai surgir depois na moda ocidental. Claro que você já tinha toda uma classe que trabalhava, mas essa mobilidade que vai surgir, as próprias classes burguesas elas já trazem um outro entendimento disso, na indumentária masculina, onde você tem os ternos que são uma roupa...rs...é quase uma roupa de mergulho do capitalismo...enfim...mas continuando a coisa do vestido, você tem uma terceira medida que é muito importante que é a medida do quadril, que novamente é uma medida que pode ser mais proeminente, a cintura teoricamente é aquela que vai mais para dentro. E quadril e busto vão mais para fora. Esse triângulo que se faz ao contrário, quase um triângulo invertido, ou quase que um losango, isso que é a base do corpo em que vai ter um vestido e, claro, essa altura do busto, a distância do busto, isso vai variar de pessoa para pessoa, mas você tem aí essa lógica de cintura, busto e quadril. E a altura da saia vai mudar...aí vc tem uma infinidade de combinações que podem ser feitas... de análises combinatórias..., mas assim na construção de um vestido o princípio é esse: estas três medidas, que são medidas de circunferência, que dão a volta no corpo, e que normalmente vão ser resolvidas frente e costas, uma coisa que a modelagem plana trouxe. Essa ideia de que nosso corpo tem frente e costas é uma invenção, uma construção simbólica. O corpo não é separado frente e costas, a gente aprendeu que tem frente e costas, mas a gente poderia andar de lado... Enfim, então é isso. O vestido tem essas questões, mas a calça...é muito mais complicado...fora que o vestido tem esses pontos de apoio (além dos pontos de apoio de ombro e pescoço) e lida diretamente com a ideia de caimento. Que é um assunto. Que no fundo é como o tecido cortado cai em relação à roupa – e ao corpo.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: editora brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: editora Unesp, 2018.

BARTHES, R. **Sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. **Inéditos Vol. 3** – imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes. 2005

BENAÏM, Laurence ; BOULAT, Pierre. **Début**. Yves Saint Laurent – 1962. New York: Harry N. Abrams, 2002.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense, 2012.

BENOIT, Eric. Fonction symbolique de l'objet dans La Dernière Mode de Mallarmé In: **Écritures de l'objet** [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 1997 (généré le 13 octobre 2022). Disponível em <<http://books.openedition.org/pub/4931>

BOURDIEU, P. Le couturier et sa griffe: contribution à une theorie de la magie In **Actes de la recherche en sciences sociales** Année 1975 1-1 pp. 7-36

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: editora Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico** Volume I A-I. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

CHACAL. **Ópera de pássaros**. In: _____. A vida é curta para ser pequena. [s.l.]: Frente, 2002.

CHASSAT, Sophie. La barbe ne fait pas le philosophe... la poésie de la mode, si ! 11 juin 2013 à 16h20 Mis à jour le 19 mai 2014 à 14h36 **Paris, Le Monde**. Disponível em https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/06/11/la-barbe-ne-fait-pas-le-philosophe-la-poesie-de-la-mode-si_3428106_4497319.html

COCTEAU, Jean. **Le poète se souvient de l'avenir**. Jean Cocteau 1889-1963. Choix établi par Valérie Loth et presente par Pierre Bergé. Paris: Éditions de la Martinière/Éditions Xavier Barral, 2003.

- COURTINE, Jean-Jacques (dir). **Histoire du corps**. Vol 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Conversations** (1972-1990). 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs Vol. 5. Capitalismo e esquizofrenia. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: editora 34, 2010.
- EVANS, Caroline. Jean Patou's American Mannequins: Early Fashion Shows and Modernism. **Modernism/modernity**, vol. 15 no. 2, 2008, p. 243-263. Project MUSE, [doi:10.1353/mod.2008.0039](https://doi.org/10.1353/mod.2008.0039).
- EVANS, Caroline. **The Mechanical Smile: Modernism and the first fashion shows in France and America, 1900-1929**, Yale University Press, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 23.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer [1920]. In: _____ **Obras Completas** volume 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. Poétique III Paris: Gallimard, 1990
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**, São Paulo: Annablume, 2013.
- GOLDBERG, RoseLee. **Performance art: from futurism to the present**. 3.ed. New York: Thames & Hudson, 2011.
- GONCALVES, Renata. Um estudo de caso sobre a brincadeira do *FORT-DA* como início de estruturação do sujeito. **Estilos clin.**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 626-637, dez. 2018. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v23i3p626-637>.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene**. Durham and London: Duke University, 2016.
- HOLBORN, Mark. **Issey Miyake**. Köln: Taschen, 1995.
- INGOLD, Tim. **Lines**. London: Routledge, 2016.
- JAN, Morgan. Le corps féminin fantasmé. De la naissance du mannequin en 1858 à l'abolition du corset en 1906, **Hypothèses**, vol. 13, no. 1, 2010, pp. 247-255. <https://www.cairn.info/journal-hypotheses-2010-1-page-247.htm#no2>

- LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**.
- LYU, Claire. Stéphane Mallarmé as Miss Satin: The Texture of Fashion and Poetry. In **L'Esprit Créateur**, vol. 40, no. 3, 2000, pp. 61–71. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/26288349>. Accessed 13 Oct. 2022.
- MACIEL, Katia. **A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito; ECO-POS, Capes, 2020.
- NASCIMENTO, W. Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis in **Ensaio Filosóficos**, Volume XIII – Agosto 2016.
- NOTEBOOK on Cities and Clothes. Direção de Wim Wenders. Axiom Filmes, 1989.
- O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda: de 1840 a década de 90**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético de arte**. São Paulo: editora 34, 2021.
- ROCAMORA, Agnès. La femme des foules: la passante, la mode et la ville , **Sociétés**, 2007/1 (nº 95), p. 109-119. DOI : 10.3917/soc.095.0109.
URL: <https://www.cairn.info/revue-societes-2007-1-page-109.htm>
- SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume-Dumará: prefeitura, 1996
- SARTRE, J.P. **L'existentialisme est un humanisme**. Paris: Gallimard, 1996.
- SKOV, Lise et al. The Fashion Show as an art form. Copenhagen. **Creative Encounters Working Paper #32**. Copenhagen Business School, October 2009.
- SIMMEL, Georg. **A Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- SMITH, Patti. **Devoção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.