



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE – ICA  
CURSO DE DESIGN - MODA**

**CLARA POLLYANA OLIVEIRA FERRAZ**

**A ROUPA E A ARTE: O VESTUÁRIO COMO OBJETO PLÁSTICO NO ATO  
PERFORMÁTICO EXPERIÊNCIA N3 DE FLÁVIO DE CARVALHO**

**FORTALEZA**

**2016**

CLARA POLLYANA OLIVEIRA FERRAZ

A ROUPA E A ARTE: O VESTUÁRIO COMO OBJETO PLÁSTICO NO ATO  
PERFORMÁTICO EXPERIÊNCIA N3 DE FLÁVIO DE CARVALHO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de graduação em Design - Moda do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Estilismo e Moda.

Orientadora: Prof. Mestra Rita Cláudia Aguiar Barbosa

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

F432r Ferraz, Clara Pollyana Oliveira.

A roupa e a arte : o vestuário como objeto plástico no ato performático Experiência n3 de Flávio de Carvalho / Clara Pollyana Oliveira Ferraz. – 2016.  
43 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Design de Moda, Fortaleza, 2016.

Orientação: Profa. Ma. Rita Cláudia Aguiar Barbosa.

Coorientação: Profa. Ma. Walkíria Guedes de Souza.

1. Experiência n3. 2. Arte. 3. Moda. 4. Vestuário. I. Título.

CDD 391

---

CLARA POLLYANA OLIVEIRA FERRAZ

A ROUPA E A ARTE: O VESTUÁRIO COMO OBJETO PLÁSTICO NO ATO  
PERFORMÁTICO “EXPERIÊNCIA N3” DE FLÁVIO DE CARVALHO

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao curso de graduação em  
Design - Moda do Instituto de Cultura e  
Arte da Universidade Federal do Ceará,  
como requisito parcial para a obtenção do  
título de bacharel em Estilismo e Moda.

Aprovada em \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Mestra Rita Cláudia Aguiar Barbosa (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Mestra Walkiria Guedes de Souza  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Especialista Joelma Damasceno de Matos  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Maria Nazaré Oliveira Ferraz e a meu pai, Francisco Hermes Galvão Ferraz, pelo apoio incondicional na realização dos meus sonhos.

À professora Rita Cláudia Aguiar Barbosa, minha orientadora, cujos esclarecimentos foram imprescindíveis para a concretização deste trabalho.

Ao corpo docente do curso de Design - Moda, pelo comprometimento com o ensino e aprendizado, proporcionando uma formação superior de qualidade em Moda.

À meus colegas alunos, pelos anos de convivência agradável e as amizades ali construídas.

À Universidade Federal do Ceará, por disponibilizar à sociedade o ensino superior de qualidade. Certamente que dessa gloriosa instituição saio uma pessoa melhor.

À Yuri Firmeza, por ter me apresentado o trabalho do fascinante Flávio de Carvalho.

À Flávio de Carvalho, por ousar ser.

Muito obrigada!

“A única arte que presta é a arte anormal”

Flávio de Carvalho

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso aborda o ato performático “Experiência n3”, de Flávio de Carvalho, como uma obra que utiliza o vestuário como objeto plástico, constituindo uma linguagem enquanto suporte de expressão artística. Costurando moda, roupa e arte, o trabalho analisa os discursos implícitos na intervenção, bem como o seu contexto sócio-histórico, a arte moderna e a *performance art*, identificando as implicações do New Look e seus significados enquanto um gesto crítico e reflexivo acerca da sociedade, ao passo que também discorre sobre arte e estética para a compreensão das relações e possibilidades existentes do vestuário enquanto veículo de criação do fazer artístico.

**Palavras-chave:** Experiência n3, Flávio de Carvalho, arte, moda, vestuário.

## **ABSTRACT**

This current final paper deals with the performance act of Flávio de Carvalho called “Experiência n3” as a work of art that uses the clothing as an art subject, building a language that supports artistic expression. Combining fashion, clothes and art, the text analyzes the discourse of that artistic presentation, its social and historical context, also modern art and performance art to identify the meanings for the New Look as a critic action and reflexive thinking about society. At the same time, deals with art and aesthetics for the understanding of the relations and possibilities that exist when clothes are used as a vehicle to create art.

**Keywords:** Experiência n3, Flávio de Carvalho, art, fashion, clothing

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Parangolés .....	27
Figura 2 – Performance “Eu e Tu” .....	28
Figura 3 – Manto da Apresentação.....	29
Figura 4 – O modernista Flávio de Carvalho.....	31
Figura 5 – “Auto-retrato”, óleo sobre tela, 1965 .....	32
Figura 6 – Experiência n3 .....	33
Figura 7 – Repercussão na imprensa .....	35
Figura 8 – New Look, croqui e peça pronta.....	38

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2</b>	<b>ENTENDENDO A MODA</b> .....	13
2.1	Origens do vestir .....	13
2.2	O advento da moda .....	14
<b>3</b>	<b>EM BUSCA DO CONCEITO DE ARTE</b> .....	14
<b>4</b>	<b>DIÁLOGOS ENTRE ARTE E MODA</b> .....	23
4.1	Roupa de artista: o vestuário como objeto plástico .....	25
4.1.1	<i>Hélio Oiticica</i> .....	27
4.1.2	<i>Lygia Clarck</i> .....	28
4.1.3	<i>Arthur Bispo do Rosário</i> .....	29
<b>5</b>	<b>FLÁVIO DE CARVALHO E A ARTE MODERNA</b> .....	30
<b>6</b>	<b>EXPERIÊNCIA N3</b> .....	33
6.1	Experiência n3 e a <i>performance art</i> .....	34
6.2	O New Look: proposta para um novo vestir .....	36
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	39
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	42

## 1 INTRODUÇÃO

Muito se questiona se um designer de moda não é também um artista. Dentro da indústria da moda, a arte é tomada como fonte de inspiração, tendo o trabalho de renomados artistas como tema de desfile e, não raro, ilustradores colaborando na criação de uma coleção de roupas. O movimento contrário também ocorre: o artista que se apropria de peças do vestuário como veículo de expressão do seu fazer artístico. É largo e diversificado o contexto das conexões entre arte e moda.

A sociedade contemporânea é composta de uma vasta rede de relações entrelaçadas, onde as diversas manifestações culturais se interferem umas nas outras. A sobreposição aqui abordada será entre a moda e a arte, duas áreas distintas que conversam entre si, se entrecruzam, criando um vasto leque de possibilidades criativas. O tema do trabalho nasce da vontade da pesquisadora de sair da sua zona de conforto, que é o vestuário dentro do seu âmbito utilitário e cotidiano, produto de uma indústria do consumo. O ponto de partida consistia em exercitar a reflexão da experimentação instigante, criativa de Flávio de Carvalho (1899 – 1973), encontrando uma oportunidade de pensar e discutir moda e arte.

Mas quem foi Flávio de Carvalho? Formou-se em engenharia civil pela Universidade de Durhan, ao mesmo tempo em que estudou Belas Artes, no curso noturno da Edward VII School of Art. Durante sua estadia na Europa, vivenciou um ambiente sociocultural em plena ebulição, prenunciando grandes transformações políticas e econômicas. Nesse período de sua vida, teve contato com os movimentos da vanguarda que produziram uma forte influência em toda sua vida e obra.

Também foi arquiteto, teatrólogo, cenógrafo, pintor, escritor e, como artista plástico, foi um dos grandes nomes da geração modernista no Brasil. Utilizou sua curiosidade e sensibilidade para opinar sobre moda enquanto fenômeno antropológico.

Na moda, os anos de 1950 foram marcados pela criação de Cristian Dior, o New Look, cuja principal característica era a volta da cintura marcada juntamente com as saias amplas e rodadas. Este foi o padrão estético da década para a moda feminina. Segundo Braga (2004), o New Look seguia o aspecto de luxo e glamour que resgatava a feminilidade que fora perdida nos anos de guerra. (p.84) Inquieto e provocador, Flávio de Carvalho desenhou um traje masculino que considerava

adequado ao clima brasileiro e também o nomeou de “New Look” , consistindo em uma saia de pregas, blusa de mangas bufantes, meia arrastão, chapéu de nylon e sandália de couro.

No dia 18 de junho de 1956, o artista, trajando sua nova criação, caminhou, juntamente com alguns jornalistas e uma pequena multidão de curiosos, pelo centro da cidade de São Paulo, com o intuito de instigar uma nova concepção de vestir para os homens – estes ainda vivendo sobre a tirania do terno. Acontecia então a performance artística intitulada “Experiência n3”, que anexou ao seu trabalho o pensar e discutir as questões da indumentária. Segundo Costa (2006), Flávio acreditava que a roupa pertencia aos domínios da fantasia, portanto, da grande criação do espírito humano, mas o arrojo experimental de sua atuação lhe valeu fama de louco e exibicionista mórbido. (p. 52)

Qual o papel do traje na obra “Experiência n3”? Partindo desta problemática, o presente trabalho consiste em um estudo sobre a referida performance artística. Analisa o traje enquanto gesto de multidisciplinaridade, resultado do entrelaçamento do fazer artístico com a reflexão sobre moda. O ponto de partida consiste em analisar a performance compreendendo-a como um produto do seu contexto artístico – modernismo, vanguardas e experimentalismo do século XX - afim de entender as questões simbólicas que a obra sucinta.

É imprescindível que, ao empreender uma pesquisa monográfica, escolha-se um tema que esteja vinculado a uma área de conhecimento que o pesquisador tenha afinidade. Sobre isso, a pesquisadora interessa-se por arte, então associar arte e moda tornou-se irrecusável. Havia também uma vontade de realizar um estudo sobre Flávio de Carvalho, este que também já refletiu sobre moda (o artista escreveu diversos artigos sobre o assunto) para que este ficasse disponível na biblioteca da Universidade Federal do Ceará, sendo fonte de consulta para outros estudantes de moda e artes em geral. Não menos importante frisar que este trabalho almeja contribuir para o reconhecimento da importância da experimentação artística de Flávio de Carvalho, tanto pela iniciativa em propor novos caminhos para a moda brasileira, pela coragem em confrontar-se e questionar padrões sociais, assim como por ser o precursor, no Brasil, daquilo que seria conhecido posteriormente como arte performática.

O presente trabalho de conclusão de curso objetiva ampliar o olhar sobre a obra do artista, compreendendo suas motivações, seu fazer artístico e conteúdo simbólico da obra, conhecer o diálogo da roupa numa obra de arte.

A pesquisa é essencialmente qualitativa. O método utilizado é o dedutivo, onde este parte do geral para o específico. “Parte de princípios reconhecidos como verdadeiros e indiscutíveis e possibilita chegar a conclusões de maneira puramente formal”. (GIL, 2008, p.9) Partiremos do geral para o específico. Neste trabalho, as variáveis serão vestuário e a arte, visando a intersecção entre os fenômenos de moda e arte (perspectiva geral) para a compressão da referida obra de Flávio de Carvalho (perspectiva específica). Ainda segundo Gil (2008) pesquisas descritivas, visam a existência de associações entre variáveis, algumas determinando a natureza dessa relação, sendo uma de suas características mais significativa a utilização de técnicas padronizadas de coleta de dados. (p. 28) A pesquisa teórica tem fundamentação na revisão bibliográfica de autores clássicos na área de moda como Lipovetsky, Souza, Bouchier, Treptow, Braga e, sobre arte, Lacoste, Melim, Bayer e Nunes, bem como artigos científicos para o aprofundamento do assunto.

O segundo capítulo aborda o ato de vestir o corpo, bem como o surgimento do fenômeno de moda. A roupa não é o mesmo que moda, mas é seu veículo mais notório. A moda não é algo inerente à existência do homem, mas sim, teve um início na história, quando a sociedade mudou sua forma de vestir-se em função de influências sociais. Falar de moda não é falar apenas dos modos do vestir. Moda é um todo abrangente, um fenômeno que associa-se à arquitetura, decoração, à uma atitude na vida, hábitos e lugares etc., e seu estudo enquanto fenômeno cultural permite não somente o entendimento da construção social da identidade, mas também outros aspectos como gênero, classe social, etc.

A terceira seção aborda a arte. Conceito de difícil apreensão, já teve vários significados ao longo das gerações. A arte é um fenômeno social e parte da cultura. Relaciona-se com a existência humana e possui sua própria história. Guia-se por tendências e estilos que nascem e morrem, mas ela permanece pois liga-se diretamente à existência humana. Partindo de Platão, passando por Kant e Nietzsche até os nossos dias, a arte, como conhecimento sensível da realidade, é objeto de estudo da estética e da filosofia da arte.

Já na quarta parte, temos uma análise sobre a intersecção entre arte e moda, partindo do ponto de vista do vestuário tomado como objeto artístico. A “roupa de artista” é uma expressão cunhada por Cacilda Teixeira da Costa, pesquisadora que fez um aprofundado estudo acerca da utilização do vestuário como elemento ativamente integrado à linguagem das artes visuais. Os Parangolés de Hélio Oiticica, as performances de Lygia Clark e os mantos de Arthur bispo do Rosário são alguns exemplos dessa nova linguagem artística. Há um linha tênue entre história da moda e história da arte, onde tanto o fazer artístico reverbera na indumentária de uma determinada época quanto a lógica da moda afeta o campo artístico.

O quinto capítulo faz um breve resumo sobre a obra de Flávio de Carvalho, contextualizando com o movimento modernista. Para entender o seu trabalho é necessário discutir o contexto artístico do modernismo e as vanguardas da primeira metade do século XX. Por fim, o sexto e último capítulo, aborda sua Experiência n3 enquanto precursora da *performance art* no Brasil e o New Look como uma nova proposta de vestir.

## 2 ENTENDENDO A MODA

### 2.1 Origens do Vestir

A prática de vestir o corpo faz parte do cotidiano dos homens desde tempos remotos. A provável razão do cobrir-se tenha se originado por dois motivos: adorno e proteção. Segundo Braga (2004) “Sob o ponto de vista de adorno, foi uma maneira que o ser humano encontrou de se impor aos demais, inclusive mostrar bravura ao exhibir dentes e garras de ferozes animais [...]” (p.18) Os desenhos rupestres retratam momentos de caça em que os caçadores são caracterizados vestidos, onde, enquanto adorno, as vestes adquiriam um caráter mais simbólico do que prático.

Os historiadores concordam que o homem pré-histórico era místico e tinha duas crenças sobre as caçadas: a primeira é de que desenhando os animais que ele pretendia caçar, ele já estava retratando sua vitória, como se desenhasse o futuro; e a outra (justamente a que nos interessa) é que vestindo a pele de animais anteriormente caçados, ele adquiria a força daquele animal. (TREPTOW, 2003, p.24)

Os primeiros homens, enquanto seres nômades, protegiam seus corpos com as peles da caça de animais – normalmente ursos e renas – para enfrentar situações climáticas adversas. “O aspecto de proteção está associado à questão de sobrevivência com relação às agressões externas e às intempéries, principalmente o frio.” (BRAGA, 2004, p.18) Quando se fixou ao solo, o homem deixou de ser caçador e coletor para praticar a criação de gado e a agricultura, desenvolvendo a tecelagem. Nos primórdios da fabricação de tecidos, utilizava-se o linho através da técnica de feltragem. De acordo com Braga (2004), esse avanço ocorreu ainda na idade do bronze, e com os tecidos fabricados de maneira primitiva e artesanal, já se foi capaz de produzir saiote e outras peças, ornamentando-as com franjas, conchas, garras e dentes de animais, pedras coloridas e etc. (p.19) Segundo Treptow (2003) os assírios usavam a lã enquanto que os egípcios utilizavam a fibra do linho que era cultivado as margens do rio Nilo. “A roupa de um povo estava então, como é até hoje, diretamente relacionada às suas opções de matéria-prima e condições tecnológicas.” (p.24)

Bouchier (2010) divide a evolução do vestuário em três grandes fases. A primeira estende-se da mais remota antiguidade ao século XIV. Nesse período há

poucas mudanças e, em todas as classes sociais, a roupa permanece uniforme para ambos os sexos. Reflete funções mágicas e religiosas decorrentes das mais remotas origens. A segunda fase começa no século XIV, quando a indumentária torna-se curta e ajustada, adquirindo caráter pessoal ao mesmo tempo em que nacional. Estende-se até a revolução industrial do século XIX. Nesse entremeio, detecta o surgimento da Moda, no sentido moderno da palavra. A terceira e última fase, de acordo com o autor, inicia-se em meados do século XIX com o desenvolvimento da civilização moderna e estende-se até os nossos dias. (p.17)

## 2.2 O Advento da Moda

Moda é modo, é maneira. Braga (2008) diz que a origem da palavra é latina, vindo de *modus*, que significa exatamente “modo”. A moda não é um fenômeno natural intrinsecamente ligado ao homem. As roupas já existiam muito antes do surgimento da moda. De acordo com Gilles Lipovetsky em seu clássico livro “O Império do Efêmero”, a moda não pertence à todas as épocas nem à todas as civilizações, constituindo um fenômeno excepcional inserido no desenvolvimento do mundo moderno.

Durante dezenas de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem culto as fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que certamente não quer dizer sem mudança nem curiosidade ou gosto pelas realidades do exterior. Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. (LIPOVETSKY, 1989, p. 23)

É um termo notoriamente difícil de definir com precisão, porém, de maneira geral, pode-se diferenciar duas categorias principais de apreensão do que é a moda: na primeira o termo é tomado de forma coloquial, tal como senso comum, em que relaciona-se especificamente às questões do vestuário. Porém, a ideia acadêmica de moda é que ela é uma lógica, um mecanismo social geral, que não se relaciona apenas ao vestuário.

Em seu livro “Moda, uma Filosofia”, Lars Svendsen compila definições de moda de vários autores que conferiram à moda papel central em seus estudos. Na primeira categoria que relaciona moda com o ato do vestir, temos a historiadora de arte Anne Hollander, que a define como todo o espectro de estilos de roupa

atraentes em qualquer tempo dado, incluindo “a alta costura, todas as formas de anti moda e não moda e as roupas e acessórios daqueles que afirmam não ter nenhum interesse por moda”. Já a historiadora da cultura Elisabeth Wilsom possui uma opinião similar à de Hollander: “Moda é roupa cuja característica essencial é a mudança rápida e continua de estilos. Em certo sentido, é uma mudança, e nas sociedades ocidentais modernas nenhuma roupa está fora de seu âmbito.”. Svendsen (2010) ainda descreve a posição do crítico e semiótico Roland Barthes, que as roupas são a base material da moda, ao passo que ela própria é um sistema de significados culturais.

Já na segunda categoria, Svendsen (2010) diz que, para Adam Smith, ela se aplica antes de tudo a área em que o gosto é um conceito central, sendo particular de roupas e móveis, mas também da música, da poesia e da arquitetura. Immanuel Kant descreva moda como mudanças gerais nos estilos de vida humanos: “Todas as modas são, por seu próprio conceito, modos mutáveis de viver”. George Simmel faz uma distinção entre moda e vestimenta, considerando a moda um fenômeno social que se aplica a todas as áreas sociais, incluindo a língua e as regras de etiqueta. Porém é Gilles Lipovetsky, quem dá a visão mais ampla da moda.

Moda é uma forma específica de mudança social, independente de qualquer objeto particular; antes de tudo, é um mecanismo social caracterizado por um intervalo de tempo particularmente breve e por mudanças mais ou menos ditadas pelo capricho, que lhe permitem afetar esferas muito diversas da vida coletiva. (LIPOVETSKY, 1989, p.16)

Mesmo que se afirme que o fenômeno moda teve origem por volta 1350 - emergência do capitalismo mercantil no período medieval tardio – num contexto de profundas transformações econômicas e culturais, é mais correto afirmar que, no sentido moderno, com mudanças rápidas e um desafio constante para se manter atualizado com a sua época, a moda só se tornou força real no século XVIII, quando a burguesia que emergiu da época disputando poder com a aristocracia feudal, usava as roupas para indicar seu status social. (SVENDSEN, 2010)

Sobre o surgimento e difusão da moda, Crane (2010) cita a teoria mais do sociólogo George Simmel (1858-1918), onde a moda se originou do processo de imitação das classes abastadas pelas classes inferiores.

O modelo de Simmel de mudança na moda estava centrado na ideia de que as modas eram primeiramente adotadas pela classe alta e, mais tarde, pelas classes média e baixa. Grupos de status inferior procuravam adquirir mais status ao adotar o vestuário dos grupos de status superior, desencadeando um processo de contágio social no qual os estilos eram

adotados por grupos de status sucessivamente inferiores. Quando uma moda específica chegava à classe alta já havia adotado estilos mais novos, pois o estilo anterior já havia perdido sua atração no processo de popularização. Grupos de status superior buscavam novamente diferenciar-se de seus inferiores ao adotar novas modas. (CRANE, 2006, p.30)

Não havia moda nas sociedades pré-modernas pois as mesmas eram conservadoras. Mesmo que se usassem ornamentos e houvesse o gosto pelo adorno, as mudanças permaneciam praticamente inalteradas ao longo de muito tempo. “A moda não pode ser encontrada em sociedades em que o impulso socializante é mais forte que o de diferenciação, e em que não se formaram classes sociais.” (SVENDSEN, 2010, p.46)

A moda se manifesta como já dito, em diversos setores da sociedade, mas é foi no vestuário que ela realmente ganhou força e potência. “É antes de tudo à luz das metamorfoses dos estilos e dos ritmos precipitados da mudança no vestir que se impõe essa concepção histórica de moda.” (LIPOVETSKY, 1989, p. 24)

A variabilidade no tempo é uma qualidade intrínseca desse fenômeno, porém, para que se possa falar em moda não basta que ocorra uma mudança no vestir de tempos em tempos. Para Svendsen (2010), “a moda só se configura quando a mudança é buscada por si mesma, e ocorre de maneira relativamente frequente.” (p. 24). Ou seja, quando as mudanças deixaram de ser raras e aleatórias e passaram a ser fonte de prazer em si mesma; o novo pelo novo. A fixação pela novidade se tornou tão extrema que a lógica temporal chegou ao ponto da sazonalidade.

É característica da moda a sua própria negação; é uma espécie de morte intencionalmente provocada para que se possa dar espaço ao novo, ou mesmo à novidade. A moda é de natureza autodestruidora, pois uma proposta vigente é anulada em privilégio de outra que traz novas realidades. Se não fosse essa dinâmica, uma espécie de fagocitose, a moda não existiria, ou melhor, não sobreviveria (BRAGA, 2008, p.15)

Diferentemente de outros itens culturais como, por exemplo, o mobiliário, a linguagem, a arquitetura e os objetos de decoração, foi no vestuário que a moda exibiu mais fortemente sua qualidade de variabilidade temporal. Por esta razão a moda é frequentemente tida como o mesmo que roupa ou vestuário. Mas a moda possui um campo de abrangência muito maior do que o universo das vestes. “Há também o bar da moda, a música ou o ritmo musical da moda, a gíria da moda, a moda em arquitetura, em decoração, em design etc. [...]” (BRAGA, 2008, p. 22)

Braga (2008) nos dá uma pista sobre a razão das mudanças tão frequentes e aceleradas na moda. Para ele, a moda necessita se reinventar tão rapidamente pelo fato de vivermos em uma sociedade capitalista de consumo, onde tudo passa a ter um curto prazo de validade, que tornaram as propostas do vestir cada vez menos duráveis. (p.16)

É importante frisar que o fenômeno moda não se encerra somente na ideia de sazonalidade dos gostos. Braga (2008) afirma que, através da moda, é possível contextualizar estudos históricos, estudar economia, verificar o desenvolvimento tecnológico, observar hábitos e costumes, e mais do que tudo isso, pelo estudo e observação do significado cultural da moda, compreende-se a mente humana. “Moda é o reflexo de uma época, da cultura de um povo, um denunciadora de períodos e locais, verdadeiramente, uma sinalizadora dos tempos.” (BRAGA, 2008, p.22)

Para Souza (1987), a maior dificuldade em abordar a moda é a escolha do ponto de vista, pois se trata de um assunto com tamanha complexidade que se torna difícil ter uma visão unilateral sobre o fenômeno, mesmo que esta seja uma imposição de método.

A Moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão de classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos. (SOUZA, 1987, p. 29)

Svendsen (2010) afirma que há, na moda, um traço fundamental de modernidade: a abolição de tradições. Ser novo tornou-se sinônimo de ser moderno. “O desenvolvimento da moda foi um dos eventos mais decisivos da historia mundial porque indicou a direção da modernidade” (SVENDSEN, 2010, p. 25).

### 3 EM BUSCA DO CONCEITO DE ARTE

Desde muito cedo a estética e a filosofia da arte vem se ocupando, através de diversas correntes teóricas, de encontrar uma definição precisa sobre o que seria a arte. Mas afinal, o que é arte? Ter uma exata medida do que ela significa tem se mostrado uma tarefa bastante árdua, e, para alguns autores, quase impossível.

A palavra “estética” surgiu no séc. XVIII com Baumgarten (1714-1762) e significava apenas teoria da sensibilidade, partindo etimologicamente as palavra *aisthesis*. Porém, enquanto uma reflexão da arte e do belo, a estética existe desde a antiguidade e seu caráter filosófico é intrínseco. Nunes (1978) explicita melhor qual o exato domínio desse campo do saber.

Não é pela faculdade de conhecimento intelectual que o Belo é captado, nem sua impressão corresponde à experiência rudimentar da satisfação de um desejo físico. Aprendendo-o, relacionamo-nos imediatamente com uma determinada ordem de impressões, de sentimentos, de emoções, cujo efeito, o deleite, é plenamente satisfatório, no sentido de que se basta a si mesmo. Assim, de tudo o que produz essa satisfação *sui generis*, podemos dizer que é Belo, que possui a dimensão da Beleza, dimensão aberta ao espírito através da sensibilidade. (NUNES, 1978, p. 08)

Sócrates (469 – 399 ac) chega à conclusão de que a beleza em si não existe sem estar associada ao conceito de utilidade. Para Sócrates, algo só é belo se ele for necessariamente útil. Até as coisas feias, se forem úteis, são belas.

Na antiguidade clássica, Platão (428-347 a.C) defendia que só poderia existir o objeto sensível e sua essência, esta última existindo independente do primeiro. Essa “essência” – as formas ou as ideias – não poderia ser representada fidedignamente no mundo físico.

A teoria essencialista, base do pensamento clássico, considera a existência de algo em comum em todos os objetos artísticos. Camargo (2009) diz que o essencialismo foi a principal corrente teórica durante a antiguidade clássica, até o século XVIII, quando Kant altera profundamente o que se entendia por estética até aquele período. (p.03)

O essencialismo é um contedismo proveniente do hábito de se crer que a substância (*sub stare* = estar sob) das coisas existe como uma realidade alcançável pelo pensamento, emprestando-lhe um significado que vale sempre mais do que o significante (sua aparência superficial). O essencialismo é um resto de metafísica que atribui qualidades subjetivas a coisas do mundo real. (CAMARGO, 2009, p. 02 e 03)

Segundo Bayer (1978), na idade média, o ideal cristão que, a paixão pelo sofrimento relaciona-se à passividade, torna-se ascético e mais intransigente do que o ideal platônico. É preciso matar em si a vida sensível, sensual, e matar o prazer sentido no belo e no que da natureza e do não eu é sedutor. (p.86) Os pensadores escolásticos não reconhecem que as obras artificialmente produzidas exerçam função privilegiada na vida do homem, toda orientada para o culto e a contemplação do ser divino.

O filósofo alemão Immanuel Kant (1724 – 1804) relacionou arte e beleza à prazer. Kant teve um papel relevante na história da estética quando este criou um novo paradigma no que diz respeito ao conceito de belo. Para Kant, perceber o belo em um objeto é uma faculdade especial que recebe o nome de “faculdade do juízo”, expressão mais comumente conhecida pelo senso comum como “gosto”. Quando julgamos algo como belo, a beleza é tão somente um prazer subjetivo daquele que observa, não uma qualidade objetiva do objeto. Braga (2005) afirma que, para Kant, o belo é *”aquilo que agrada universalmente, ainda que não se possa justificá-lo intelectualmente”* (p.18, grifo do autor)

Em *Crítica do Juízo Estético* Kant apresenta posicionamentos que marcaram definitivamente o estudo dos problemas estéticos [...] assinala a importância da experiência estética acentuando-se, dessa forma, a significância da arte não apenas como uma forma de expressão [...] mas como parte significativa das afecções do espírito. Uma dessas afecções é o juízo do gosto que, como se pode depreender, não é inerente a um só homem ou a um só grupo específico de indivíduos, mas sim algo que está presente em todos os seres humanos indistintamente. Considerar o gosto como um sentimento do belo, como por exemplo, observar uma escultura e ser afetado esteticamente por tal objeto reforça a questão do juízo estético como algo que faz parte das faculdades da mente [...]. (DAMASCENO, 2015, p. 02)

Já a visão estética de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) é baseada na dicotomia entre as ideias apolínea e a dionisíaca, ambas manifestando-se no ser humano através de estados psicológicos. O ser apolíneo refere-se ao deus grego Apolo e relaciona-se à razão, ao equilíbrio e à contemplação serena da realidade. Já o elemento dionisíaco alude à Dionísio, deus grego do vinho e das festas, significando o caos, o instinto e as emoções. Aqui a arte é entendida como um produto do conflito entre esses dois princípios. Mas a estética de Nietzsche iria se basear sobremaneira na ideia dionisíaca, pois *“A natureza [nietzschiana], em sua essência, é contradição e dor, porque é poder de criação e de metamorfose”* (LACOSTE 1986, p.69 APUD CAMARGO, 2009, p.4).

No início do século XX, surge uma nova corrente baseada na ideia de que o próprio sujeito deveria intuir sobre arte. Em outras palavras, a obra física em si não é suficiente para defini-la, fazendo-se necessária a presença do sujeito para emocionar-se, pois a própria emoção chamada de “emoção estética” (o sentimento que o objeto causa em todos aqueles capazes de apreciá-la) era o próprio objeto da arte. Defendida pelo filósofo Clive Bell (1881- 1964), foi chamada de “teoria psicológica da arte”, antecipada por Nietzsche.

Segundo este conceito, aquilo que se refere à estética deve ser uma emoção particular provocada pela experiência pessoal com um evento ou um objeto (de arte). Portanto, a qualidade essencial de uma obra de arte é seu poder de fazer emergir nas pessoas uma emoção que não pode ser experimentada de uma outra maneira. Tal “qualidade essencial” residiria em sua “forma significativa”, que se consistiria numa combinação particular de propriedades formais (sons, movimentos, cores, linhas, ângulos, perspectivas, harmonia etc.) encontráveis apenas em obras de arte. (CAMARGO, 2009, p. 05)

Em seguida surge a Escola de Frankfurt. Ainda segundo Camargo (2009), a crítica frankfurtiana abandona análises internas e essencialistas das arte para concebê-las no seio das relações sociais e de produção, sendo que a “essência” da arte não é mais independente da história, ela perde seu universalismo, tornando imprescindível denunciar a falsa neutralidade da arte em relação ao ambiente socioeconômico e político que ela é produzida. (p. 06) A partir desse período, o campo das artes passa a ser um espaço de crítica ao sistema em vigor onde o paradigma é ter um posicionamento crítico em relação a sociedade, sobretudo ao sistema capitalista.

Durante o século XX, os conceitos tradicionais de arte foram transgredidos assim que um objeto comum do cotidiano fora posto dentro de um museu. Depois de Marcel Duchamp a arte nunca mais foi a mesma. Duchamp mostrou que a arte podia existir fora dos veículos convencionais da pintura e da escultura, e que também relacionava-se mais com as intenções do artista do que com a técnica. Ideia e significado passaram a ter precedência sobre a forma plástica.

Após esse alargamento do conceito de arte, objetos comuns e novos suportes passaram a ser considerados objetos de arte, resultando no advento de novas linguagens. Décadas mais tarde a arte viria a se emancipar do monopólio dos museus, ocupando outros espaços como muros das grandes cidades, as ruas e os corpos. O ato de padronizar, classificar e categorizar o fazer artístico tornou-se mais

complexo. Sobre isso, Camargo (2009) vai além e conclui que a estética, de uma certa forma, tornou-se quase obsoleta:

A estética, antes referenciada à filosofia, agora fica praticamente sem função prestidigitadora na contemporaneidade; não pode mais prever o que seja a arte, e seus pressupostos canônicos caducaram diante da hiper velocidade com que as situações emergem e submergem, não deixando tempo para a consolidação de qualquer norma (...). Os artistas não mais consultam os manuais de estética como guia para suas ações, além do fato incontestável de que mais e mais “agentes” culturais intitulam-se artistas, produzindo de tudo com que se pode gerar uma experiência estética. (CAMARGO, 2009, p.13)

Dois teorias que buscam definir o campo artístico externamente são a “teoria institucional da arte” e a “teoria simbólica”. A primeira afirmando que uma obra de arte só se configura como tal quando especialistas lhe conferem esse estatuto de arte. A segunda, o objeto plástico funciona símbolo estético. Duas correntes muito próximas entre si.

Portanto, conceituar arte é uma tarefa difícil, pois a mesma possui limites imprecisos e sua concepção não é absoluta, ou seja, é mutável, variando ao longo do tempo. Mas, fiquemos com a definição de Coli (1995) onde afirma que arte é toda manifestação da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo. Coli utiliza o argumento da autoridade, afirmando que somos capazes de identificar os objetos artísticos, pois há forças em nossa cultura que conferem a determinados objetos um valor artístico

Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador de arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem um estatuto de arte a um objeto. (COLI, 1995, p. 10)

A arte instala-se em nosso mundo por meio de certos aparatos que envolvem o objeto: o sentimento de admiração, o local, as atitudes, o discurso. Eles conferem ao objeto o estatuto de arte, porém, não há um linha divisória separando o que é e o que não é arte. Eles possuem um caráter mais didático, estabelecendo parâmetros, pretendendo, por exemplo, ensinar qual obra é mais relevante, melhor ou mais interessante que outra etc.

Lacoste (1986) reduziu a arte a dois conceitos paralelos. A arte é tanto a obra que sucinta, num indivíduo, o prazer subjetivo, quanto o objeto histórico e “cultural”, ausente de julgamento de valor, onde se pode explicar o “espírito do tempo”, as condições sociais e econômicas, as influências, a moda, o mercado ou a psicologia

dos criadores. (p.107) Nunes faz importantes apontamentos sobre a situação contemporânea da arte, chamando a atenção para o corte que, no século XX, desligaram as manifestações artísticas modernas do passado.

O corte [...] foi demasiadamente brusco. Desfez-se, realmente, a conexão com o passado, que outrora garantia à arte um curso histórico equilibrado, o qual absorvia organicamente as mudanças de estilo [...]. Cortadas as ligações com o passado, a arte só de atualidade dispõe. (NUNES, 1999, p. 53)

Este fato não é o único significativo no balanço da situação atual do campo artístico. Nunes elenca outros dois fatos. O primeiro trata da multiplicidade de estilos convivendo simultaneamente

[...] assistimos precisamente aquele fenômeno [...] da receptividade da nossa época a todos os estilos do passado, que agora confluem, que se acumulam em torno de nós despertando o nosso interesse ou a nossa apreciação estética. (NUNES, 1999, p.53)

O outro é o esteticismo, a falta de um estilo característico orgânico, que é compensada pela possibilidade de fruição puramente estética das obras de arte e conclui que esse é o dado fundamental para se compreender o terreno artístico do presente.

## 4 DIÁLOGOS ENTRE ARTE E MODA

Segundo Svendsen (2010) desde que a alta costura foi introduzida (na segunda metade do século XIX) a moda almeja ser reconhecida como arte. Nesse período, através de Charles Frederick Worth, a figura do estilista deixaria de ser um artesão para elevar-se ao status de criador. Mas foi com Poiret que o reconhecimento artístico se tornou uma necessidade.

O anseio de obter reconhecimento artístico mediante a coleção de obras e a organizações de exposições foi típico, em grau ainda maior, de Paul Poiret, que em 1913 declarou categoricamente: “Sou um artista, não um costureiro”. Ele começou a dar às suas criações nomes como “Magiar” e “Bizantino”, em vez de números usados até então, provavelmente para acrescentar uma dimensão simbólica adicional às roupas. (SVENDSEN, 2010, p.103)

No decorrer do século XX, houve momentos em que arte e moda convergiram-se. Sobre unidades estéticas básicas que ocorrem na indumentária simultaneamente com outros campos da cultura aparentemente autônomos entre si, Souza explica

As unidades básicas da moda são, como vemos, as mesmas das demais artes do espaço, e por isso é possível que, independente da vida efêmera e dos objetivos mais imediatos, se ligue de alguma maneira às correntes estéticas de seu tempo. Principalmente à arquitetura e à pintura. (SOUZA, 1987, p.34)

Observa-se aqui uma alusão à ação do *Zeitgeist*, conjunto de elementos genéricos que caracterizam uma época. Portanto, as manifestações culturais adquirem um vínculo mútuo. Moda e arte se relacionam na medida em que ambas estão sujeitas à ação aglutinadora do “espírito do tempo”.

Durante todo o século XX é possível notar um diálogo entre história da arte e a história do vestuário. A essência da arte moderna esteve muito próxima da lógica da moda: ambas compartilhavam a negação ao passado.

O legado ancestral não estrutura mais, no essencial, os comportamentos e opiniões, a imitação dos antepassados apagou-se diante dos modernos e o espírito costumeiro cedeu o passo ao espírito de novidade [...]. Na maior parte dos domínios, os indivíduos buscam apaixonadamente as novidades. A veneração do passado imutável foi substituída pelas loucuras e pelas paixões de moda, mais do que nunca domina a divisa “quanto mais novo melhor. (LIPOVETSKY, 1989, p.268)

Durante os anos 1920, a moda estava em consonância com as artes e arquitetura em matéria de modernidade. Era uma moda que renunciava ao

ornamento em favor do puro cultivo da forma, e, segundo Svendsen (2010) sendo como tal um exemplo notável de um *ethos* modernista. Outro momento de aproximação se deu com a pop art, nos anos de 1960, que viu a moda e o vestuário de forma positiva. Tanto na década de 1920 quanto a de 1960, o vestuário refletiu o cenário social de ruptura de padrões, onde a linha que separa moda e arte esteve menos acentuada.

A moda sempre estabeleceu uma pauta social para as mulheres, e as maneiras de vestir-se são sempre motivadas socialmente. No século XIX, essa pauta era conservadora, calcada numa concepção amplamente aceita dos papéis femininos. Nas décadas de 1920 e 1960, a pauta da moda revelou-se mais progressista para as mulheres ao reformular sua aparência em consonância com as mudanças ocorridas em seus papéis femininos. (CRAIG J. p.27 APUD CRANE, 2006, p.53)

Já a arte politizada dos anos 1970 foi particularmente hostil com a moda, pois a mesma era vista como um indicador do mundo capitalista, da falsa consciência de classe e da sujeição das mulheres a um mundo de valores masculinos.

Um momento importante de reaproximação mútua entre moda e arte ocorreu nos anos 1980, com a emergência da moda conceitual, paralelamente às estratégias comumente associadas às artes contemporâneas, onde a roupa se assemelha mais à um objeto apropriado à exposições e galerias de obras de arte. Ambas, moda e arte tornaram-se conceituais.

O fosso entre criação de moda e a arte não cessa de reduzir-se: enquanto artistas não conseguem mais provocar escândalo, os desfiles de moda se pretendem cada vez mais criativos., há doravante tanto de inovações e de surpresas na fashion quanto nas belas artes sujeitando-as igualmente à ordem da moda (LIPOVETSKY, 1989, p.272)

Então se chega à pergunta: A moda é uma arte? Souza (1987) discorre sobre uma importante observação acerca dessa problemática. Trata-se do caráter comercial que está impregnado no sistema de moda. Se tomarmos a moda como uma sólida organização econômica associada ao industrialismo, à propaganda e à fabricação em série, o elemento artístico invariavelmente permanece relegado a um segundo plano. Porém a autora afirma que isso não é suficiente para abolir a moda do espectro artístico.

Se a moda depende das condições sociais e utiliza em larga escala – convenhamos - a propaganda e as técnicas de indústria, nem por isso deixa de ser uma arte. (...) Como qualquer artista o criador de modas inscreve-se dentro do mundo das Formas. E, portanto, dentro da Arte. (SOUZA, 1987, p.34 e 35)

Svendsen (2010) não deixa dúvidas sobre a estreita relação que estas duas áreas possuem, concluindo que os conceitos contemporâneos tanto de arte quanto de moda inflou ao ponto de se tornarem abrangentes o suficientes para sutlizar ao máximo a fronteira entre ambas. Para o autor, moda é arte porque os conceitos de moda e de arte foram expandidos de forma que, atualmente, englobam as duas coisas. O conceito de arte inflou-se tão radicalmente no século passado que é difícil pensar em algum objeto ou evento que não possa ser incorporado nele, tornando, no tempo presente, tènue e subjetiva a linha que separa arte de não arte.

#### **4.1 Roupas de artista: o vestuário como objeto plástico nas artes visuais**

A “roupa de artista”, segundo Costa (2009) é um termo que designa uma produção que se insere no campo dos novos meios, ao lado do vídeo, arte postal, cinema de artista, *web art* e outros, já esteve presente em quase todos os movimentos artísticos do século XX, na forma de vestimentas singulares, *performances*, empacotamentos, estamparias exclusivas, vídeo e outras tecnologias e continua contemporaneamente em transposições, apropriações e vestuário incomuns, entre outras manifestações. (p.09)

Os artistas pré-modernos frequentemente utilizavam a representação pictórica da indumentária em seus quadros. Já, segundo Svendsen (2010) no início do século XX, não era incomum que artistas visuais desenhassem roupas, e cita como exemplo Gustav Klimt, Henri Matisse, Salvador Dalí, Alexander Rodchenko, Sonia Delaunay, Natalia Goncharova e Oscar Schlemmer.(p.109)

[...] descrições pictóricas, interpretações e apropriações do vestuário estão presentes nos principais movimentos da história da arte por meio da pintura, escultura, desenho, gravura, *performances* e outras categorias artísticas em que foi alternadamente ou muitas vezes ao mesmo tempo, elemento complementar, tema principal, meio e suporte de obras de arte. (COSTA, 2009, p.08)

Para Costa (2009) a importância do traje reside na sua relação com a identidade, a sexualidade, poder e sentidos metafóricos, além de tocar em aspectos como intimidade com o corpo e expressão de *status*, significados simbólicos e de comunicação. Por tudo isso, afirma, continuará como objeto de reflexão, meio de

expressão e suporte de criação, oferecendo espaço e substância para a obra de arte. (p. 75)

Os movimentos vanguardistas emergiram no século XX com uma força visceral, num processo que teve como precursores os expressionistas, os impressionistas e os pontilhistas.

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

Costa (2009) afirma que a roupa representou o elo entre arte e sociedade quando os suprematistas e construtivistas utilizaram a vestimenta não somente como projeto estético, mas, sobretudo, político e revolucionário. Esses dois movimentos da vanguarda modernista do século XX ligados ao racionalismo, estavam comprometidos com a grande utopia de colocar a arte como elemento estrutural na construção de uma nova sociedade. (p.44) Já o movimento futurista teve intensa experimentação com as roupas. Os futuristas introduziram no vestuário, assim como na arte, a noção de tempo, espaço, ação e corpo. (COSTA, 2009, p 40)

A arte ampliou seu território de atuação, tomando a roupa para si enquanto objeto plástico. A prática artística transcende a utilização banal dos objetos. Enquanto arte eles se tornam metáforas, conceitos e narrativas. Assim, a roupa enquanto veículo de arte deixa de ser um elemento meramente estético e passa a cumprir a função de ser um instrumento de problematização do mundo, um exercício de gesto crítico, do pensar a sociedade.

É considerável o número de artistas que, no Brasil e no mundo, utilizaram roupas como veículo de expressão. Não é intenção citar todos, porém, é impossível não assinalar obras brasileiras icônicas como as vestes bordadas de Arthur Bispo do Rosário, as performances de Lygia Clark e os Parangolés de Hélio Oiticica.

#### 4.1.1 Hélio Oiticica

Hélio Oiticica (1937-1980) foi um artista plástico experimental e performático, sendo considerado uma importante personalidade no panorama artístico nacional. Redefiniu a posição do espectador na obra de arte, onde o público alcançou a posição de participante. Conceituou uma nova forma de trabalhar, rompendo com a ideia da contemplação estática da lógica estímulo-reação. Em 1964, criou os Parangolés, estandartes, tendas e capas para serem vestidas pelos espectadores. A arte deixa de ser contemplativa: o observador participa da obra.

Tal como propunha Hélio Oiticica, através de uma total *incorporação*, ou seja, um procedimento que estabelecia a completa aderência *do corpo na obra e da obra no corpo*. E, no seu caso, como bem sabemos, isso iria constituir uma operação nomeada pelo sugestivo termo *vivências*, tal a solicitação que faria do espectador-participador como agente da experiência. (MELIM, 2008, p.23)

Parangolés são vestimentas híbridas que conjuga em si a capa aristocrática com o farrapo dos humildes. Dialogando com a cultura popular, é uma obra sintonizada com o espírito da década de 1960, no que tange a intenção de romper o abismo entre as diferentes classes sociais, bem como aproximar a arte do povo. O Parangolé, além de vestir o corpo, pede que ele se movimente e que ele dance.

Figura 1 - Parangolés



Fonte: [http://artcontexto.com.br/artigo-edicao04-wesley\\_stutz.html](http://artcontexto.com.br/artigo-edicao04-wesley_stutz.html)

#### 4.1.2 Lygia Clark

O trabalho da artista e pensadora Lygia Clark (1920 -1988) baseava-se em trabalhar o corpo em ações performáticas. Além das roupas, utilizou objetos e instalações no intuito de propiciar diferentes tipos de sensações ao espectador. Amiga de Oiticica e realizou uma investigação sistemática e multifacetada da “consciência da forma que sucedeu a consciência do corpo” (COSTA, 2009). Em 1957 escreveu: “A obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (Lygia Clark, Lygia Clark, Textos Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p.16 APUD COSTA, 2009, p. 56)

Em todos eles a intenção era provocar para que surgissem novas ideias e atitudes. Em sua ironia, as ações de cada um enunciavam complexos pensamentos críticos em relação à sociedade e, no que se refere às artes, contrariavam e procuravam elucidar aqueles que ainda consideravam que a legítima expressão artística estava limitada às categorias tradicionais da pintura, escultura e arquitetura. Eles, por exemplo, expressaram-se por meio de roupas, ação e movimento. (COSTA, 2009, p. 57)

Figura 2 – Performance “Eu e Tu”



Fonte: <https://www.buffalorising.com/wp-content/uploads/2015/04/md-Buffalo-NY.jpg>

### 4.1.3 Arthur Bispo do Rosário

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) fora contemporâneo de Lygia e Oiticica mas vivendo em um contexto incomum: passou grande parte da sua vida internado em uma instituição para alienados mentais. Vivendo à margem do sistema de arte, realizou uma obra extraordinária, segundo Costa (2009) constituída de objetos, instalações, estandartes e trajes bordados feitos como “um inventário di mundo para levar a Deus”, o qual acreditava ser esta sua missão.

Para confeccionar os trajes, Costa (2009) conta que Bispo do Rosário utilizava tecidos de lençóis, cobertores e panos de chão, que bordava com fios desfiados dos uniformes dos internos. Aplicava sobre eles medalhas, cordões e todo tipo de materiais que recolhia, comprava ou ganhava (p. 61)

Figura 3 – Manto da apresentação



Fonte: [http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/inconsciente/salas/bispo\\_1.jpg](http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/inconsciente/salas/bispo_1.jpg)

## 5 FLÁVIO DE CARVALHO E A ARTE MODERNA

No final do século XIX, transformações políticas, econômicas e sociais ocorriam juntamente com o desenvolvimento científico e filosófico. Era um reflexo da mudança na visão que o homem tinha do mundo. Essas transformações afetaram as artes, resultando no colapso dos valores artísticos tradicionais. Nas artes, as tradições do passado passaram a serem contestadas de todos os lados.

Nós nos serviremos do termo *moderno* para qualificar certa forma de arte que conquista seu lugar ( ao mesmo tempo que adota o nome) por volta de 1860 e se prolonga até a intervenção do que chamaremos de arte contemporânea. Esse posicionamento, ligado à denominação 'moderno', bastará por enquanto para sugerir os conteúdos nocionais que acabamos de mencionar: o gosto pela novidade, a recusa ao passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo "da moda" (efêmera) e substancial (a eternidade). Assim situada, a arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo. (CAUQUELIN, 2005, p.24)

Cauquelin (2005) esclarece que *modernista* é aquele a favor da novidade, que gosta de estar a par dos modismos. Já *modernidade* é um termo mais abstrato que designa o conjunto de traços da sociedade e da cultura que pode que podem ser detectados em determinada época. Por exemplo, há a modernidade dos anos 1920, a de 1950, a de 1960, etc. (p. 25, grifo do autor).

Com o advento da arte moderna, a contestação se tornou o combustível do artista. O questionamento, a rejeição do passado, a paixão pela renovação e mudança e a insistência na originalidade foram os mantras das vanguardas artísticas.

Pouco a pouco a beleza sai de cena como uma norma estética central e a insistência no caráter novo das coisas se torna o fator mais decisivo: a lógica da moda suplantou todas as outras condições estéticas. Isto é particularmente obvio nas artes visuais e formas similares de expressão. (SVENDSEN, 2010, p.29)

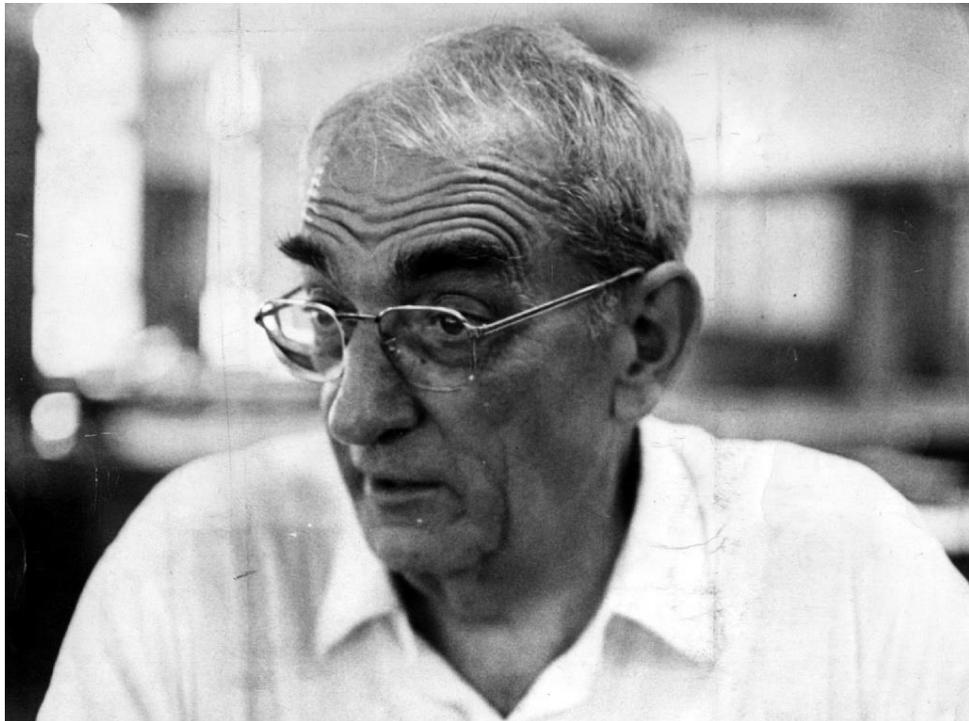
Segundo Lipovetsky (1989), a vanguarda do modernismo artístico insurgiu-se contra o gosto do público e as normas do belo em detrimento da inovação e da criação sem limites. A guerra era contra o academicismo, o "bom gosto" e a repetição. Suas obras eram escandalosas, dissonantes, herméticas e deslocadas. (p. 272) As vanguardas não estavam distantes da moda.

O desenvolvimento das vanguardas coincidiu cada vez mais com a preponderância da forma moda; a arte viu desencadear-se a busca da originalidade e da novidade a qualquer preço, o chique da desconstrução, o boom sofisticado do minimal e do conceitual, a proliferação dos gadgets

“anarquistas” (happening, não-arte, ações e performances, body-art, land-art, etc.), fundados antes no excesso, no paradoxo, na gratuidade [...]. (LIPOVETSKY, 1989, p.272)

É nesse contexto em que o artista plástico Flávio de Carvalho se insere. Era um autêntico modernista e alternava entre as correntes expressionista e surrealista. Além de seus eventos dadaístas, o artista fazia retratos onde sua principal característica era descrição psicológica do retratado, assim como nus e paisagens noturnas.

Figura 4 – O modernista Flávio de Carvalho



Fonte:[http://d.i.uol.com.br/diversao/2010/09/16/o-artista-brasileiro-flavio-de-carvalho-05121966-1284655368786\\_1024x768.jpg](http://d.i.uol.com.br/diversao/2010/09/16/o-artista-brasileiro-flavio-de-carvalho-05121966-1284655368786_1024x768.jpg)

Expôs pela primeira vez no Salão Revolucionário em 1931, no Rio de Janeiro, com sua tela “Anteprojeto para Miss Brasil”. Em 1934 realizou sua primeira exposição individual em São Paulo, no prédio Alves Lima, na rua Barão de Itapetininga. Participou de todos os Salões de Maio, de 1937 a 1939 e também dos Salões do Sindicato, de 1939 a 1941. Na década de 40 participou de várias exposições na Inglaterra e só voltaria a expor individualmente no Brasil em 1948, no MASP, quando apresentou um de seus mais importantes trabalhos: um grupo de

nove desenhos da “Série Trágica”, onde retratou sua mãe, D. Ofélia, no leito de morte.

Figura 5 – “Auto-retrato”, óleo sobre tela, (1965)



Fonte: <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/11/270.jpg>

Em 1957, numa atitude excludente e discriminatória, o júri da Bienal recusou seus trabalhos – juntamente com outros artistas – privilegiando apenas os abstratos, concretistas e tachistas. Este fato repercutiu negativamente, gerando grandes discussões e assumindo a proporção de escândalo. Em 1963, a Bienal, com um novo júri, redimiu-se da posição anterior e homenageou Flávio de Carvalho com uma sala especial. Em 1970 pintou alguns quadros com luz negra, novidade trazida pelo cônsul norte americano Allan Fisher. Isso evidencia o gênio criativo de Flávio, disposto a conhecer as novidades que surgiam. Participou de inúmeras outras exposições coletivas e individuais. Suas últimas grandes exposições, uma retrospectiva no MAB – FAAP e uma participação na XII Bienal de São Paulo, aconteceram ambas em 1973. Flávio de Carvalho faleceu em 4 de Julho desse mesmo ano.

## 6 A EXPERIÊNCIA N3

Na década de 1950, Flávio de Carvalho escreveu vários artigos dentro de uma série denominada “A Moda e o Novo Homem”, publicados no Diário de São Paulo, que resultaram na criação do novo traje tropical e sua performance para confrontar-se com a população e seus julgamentos. Para Costa (2009) o artista tratava a roupa como um envoltório psíquico e não como uma necessidade. Vinha, desde 1944, pensando a roupa como elemento da arte. Estudava sua história, principalmente seu desenvolvimento nos trópicos sob um prisma antropológico.

Ele partia da constatação de que a roupa não era uma necessidade fundamental, pois os homens sobreviveram milênios inteiramente nus, tanto em locais quentes como em regiões gélidas, expostos às intempéries. O cobrir-se e o vestir-se, portanto, corresponderiam a outra necessidade: segundo ele, os povos necessitam da roupa para a sua estabilidade mental. (COSTA, 2009, p.51)

O processo de reflexão e elaboração teórica girava em torno do vestuário, sendo o ato o clímax de uma longa reflexão sobre roupa, moda e seus significados. Culminou com a criação de um modelo, a confecção de algum traje que denominou “New Look” e a realização de uma *performance* na rua, tendo como pano de fundo as influências das vanguardas artísticas históricas, mas o ato em si possui seu próprio significado, não estando vinculado a nenhum movimento.

Esse lançamento sensacional, em uma *performance* caminhante, mostrava sua familiaridade com o vocabulário das vanguardas como o Futurismo, Dada e Surrealismo. Remete às experiências deambulatórias e às errâncias urbanas dos dadaístas e surrealistas assim como aos futuristas, que certamente o influenciaram. (COSTA, 2009, p. 51)

Figura 6 – Experiência n3



Fonte: [http://www.gravura.art.br/media/catalog/category/flavio\\_de\\_carvalho\\_galeria\\_de\\_gravura.jpg](http://www.gravura.art.br/media/catalog/category/flavio_de_carvalho_galeria_de_gravura.jpg)

### 6.1 Experiência n3 e a *performance art*

“Experiência n3” é uma *performance*. A arte performática é uma arte viva que acontece em determinado lugar e que tem o tempo real do ato como sua essência. A apreciação de uma performance artística deve ser ao vivo. A contemplação da imagem ou de um vídeo gravado da ação não possui o mesmo impacto, pois a mesma perde o seu vigor. A arte performática é uma experiência que passa necessariamente pelo corpo. A experiência direta e corporal é o motor da obra.

É relevante mencionar Flávio de Carvalho como o precursor no país da arte performática, como bem fala Melim (2008) “Todavia, cumpre iniciar com um importante antecessor, que foi Flavio de Carvalho, e suas três *experiências*, denominação que ele dava às suas práticas interdisciplinares, desvinculadas das categorias artísticas tradicionais.” (p. 22, grifo do autor)

A primeira, em 1931, o artista caminhou com um boné na cabeça na direção contrária a um fluxo de fiéis numa procissão de Corpus Christi. O gesto foi encarado pelos devotos que ali se encontravam como um grave ato de desrespeito por parte de Flávio, que somente não foi linchado graças à intervenção policial. A esse ato deu o nome de “Experiência n2”. Em 1957 realiza “Experiência n4”, que consistia numa expedição etnográfica com o intuito de realizar um filme.

Nos anos 1960 e 1970, houve no Brasil uma profunda mudança na presença do objeto na arte. “Adotando novas mídias e novos procedimentos, tal experimentalidade conduzida pelos artistas serviria também para designar uma experiência que, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo.” (MELIM, 2008, p. 23) No lugar de arte enquanto objeto de luxo único, emergiu uma ênfase nas ideias. Além do uso do corpo, utilizava-se temas e informações transmitidas por fotografia, documentos, mapas e vídeo. Nascia então a Arte Conceitual, corrente que engloba linguagens como a arte performática. No Brasil, a arte performática desenvolve-se a partir dos 1960 e seus principais expoentes foram Lygia Clark, Ligia Pape e Hélio Oiticica.

Devido às suas características tomadas das demais linguagens artísticas como a dança, o teatro e as artes plásticas, a arte performática é, em essência, uma arte multidisciplinar - podendo ser definida como uma arte híbrida. Devido a seu hibridismo e efemeridade, definir, conceituar ou classificar a *performance art* é uma

tarefa difícil de empreender. No entanto, o que mais importa para muitos artistas performáticos não são as definições e os conceitos, muito menos as classificações e teorias relacionadas à ela. A ação é o mais importante, o ato de elaborar, exhibir, e, sempre que possível ou necessário “performar”.

Apesar de Flávio de Carvalho durante a *performance* Experiência n3 não ter fugido do comportamento considerado normal – caminhou pelas ruas, tomou café, entrou em um cinema e em determinado momento fez um discurso - o ato gerou controvérsias por romper os padrões de vestimenta e de comportamento da época. Carvalho, àquela altura já era um senhor de meia idade, trajando saia e meia arrastão (peças do guarda roupas feminino) surpreendeu os transeuntes que ali assistiam ao espetáculo performático, bem como a sociedade paulistana da época.

Figura 7 – Repercussão na imprensa



Fonte: <http://sibila.com.br/wp-content/uploads/2012/05/saidas-de-flavio.jpg>

## 6.1 O New Look: proposta para um novo vestir

A partir de meados do século XIX, em pleno apogeu da Revolução Industrial, o homem adotou uma nova conduta ao se vestir. Toda a classificação de prestígio, poder e posse passou a ser identificada pela discricção e não mais pela ornamentação visual. Segundo Braga (2005) na sociedade industrial e capitalista, o homem passou a se impor socialmente pelo que produzia. Enfeites tornaram-se atributos somente femininos e, dessa forma, as roupas masculinas tornaram-se austeras e discretas, como reflexo de um novo pensamento e, por extensão, de um novo comportamento associado a uma vida de trabalho e à produção material. (p. 42)

A industrialização e as mudanças econômicas e sociais a seu reboque, no entanto, criaram uma necessidade de roupas masculinas mais simples para a nova burguesia. A brilhante solução foi o terno, que pode ser considerado exemplar para o desenvolvimento subsequente da moda. (SVENDSEN, 2010, p.47)

O terno se tornou a norma, surpreendentemente mudando muito pouco durante os dois séculos em que esteve em uso. Talvez esse tenha sido o motivo para que a roupa masculina tenha desempenhado um papel tão modesto na história da moda recente. As mulheres, estas sim, tornaram-se verdadeiras expressões de riqueza por meio de excessos visuais em formas, volumes, tecidos e, especialmente, adornos em geral. Com Lipovetsky (1989) pode-se visualizar bem o delineamento entre o traje feminino e masculino na era moderna.

A época que engrandeceu a moda é também aquela que, por outro lado, a tornou “proibida” aos homens: as fantasias serão banidas, os alfaiates para homens jamais se beneficiarão da aura dos grandes costureiros, e nenhuma imprensa especializada será consagrada às modas masculinas. As sociedades modernas cindiram radicalmente o império da moda: a apoteose da moda feminina teve como contrapartida o recalque ou degeneração da moda masculina, simbolizada pelo uso do traje preto e mais tarde pelo terno-gravata. (LIPOVETSKY, 1989, p.90)

Crane (2006) afirma que, à medida que as sociedades ocidentais se industrializaram, o efeito da estratificação social nos usos de vestuário se transformou. A expressão de classe e gênero passou a ter prioridade sobre a comunicação de outros tipos de informação social. (p 25) As roupas da moda são usadas para fazer uma declaração sobre classe e identidade sociais, mas suas mensagens principais referem-se às maneiras pelas quais mulheres e homens

consideram seus papéis de gênero, ou a como se espera que eles os percebam (p.47)

Uma premissa básica da ideologia dominante no que se referia à mulheres era a crença em identidades de gênero fixas e na existência de diferenças essenciais entre homens e mulheres. As roupas da moda para as mulheres do século XIX tinham elementos de controle social, pois exemplificam a concepção dominante e bastante restritiva dos papéis femininos. (CRANE, 2006, p. 48)

Desde então, para Svendsen (2010), a retórica que cercou a moda masculina foi um conjunto sobre não haver nada que possamos chamar de modas masculinas, que os homens não se vestem com base no estilo mas apenas na funcionalidade e que os homens não são tão vítimas da moda quanto as mulheres. Mas é claro que a moda masculina tem uma história, tal como a feminina, e os trajes dos homens tem sido regidos por normas tão rigorosas quanto as das mulheres. (p. 49) Sobre essa concepção do vestir dos homens, Braga (2005) afirma que vai perdurar por aproximadamente cem anos, começando a mudar nos anos 1950, pós-II Guerra Mundial, quando os jovens começaram a criar uma identidade própria de moda. (p.42)

Segundo Costa (2009) o New Look, traje conceitual com o qual Flávio de Carvalho realizou sua performance consistia em “[...] um conjunto unissexual de saiate verde pregueado, blusa amarela de náilon com mangas bufantes e buracos sob as axilas que permitiam a circulação de ar entre o corpo e tecido”. Enquanto o movimento de caminhar ocasionava a renovação do ar entre a saia e as pernas com meias arrastão. Segundo a autora, no mesmo dia ainda usou outro conjunto, com saiate branco e blusa vermelha, sandálias e um chapéu transparente de abas largas completavam o traje. (p. 51)

O New Look aborda as convenções sociais de gênero. A performance causou escândalo ao propor a saia para o traje masculino. Carvalho confrontou-se com a população denunciando o conservadorismo, evidenciando como a ideia de masculino e feminino estavam engessadas no seio da sociedade. E essa cristalização refletia-se diretamente no vestuário.

O efeito das estruturas de classe do século XIX era diferente nas mulheres e nos homens. Mulheres de qualquer nível social tinham poucos direitos legais e políticos. Os cientistas do final do século XIX afirmavam que as diferenças entre homens e mulheres justificavam os diferentes papéis sociais. (CRANE, 2006, p. 47 e 48)

No Brasil, o vestuário, desde tempos do início da colonização portuguesa, seguia reproduzindo padrão europeu do vestir, ao qual era sinônimo de elegância e distinção. Falar sobre as maneiras de cobrir o corpo era registrar o processo de imposição da cultura europeia sobre a sociedade brasileira. Segundo Crane (2006) desde o século XIX, a moda vinha, em grande parte, unicamente de Paris, cujo ditames eram amplamente aceitos em outras sociedades industriais. (p.46) Esse panorama só veio mudar com a busca de uma identidade nas roupas a partir do momento republicano.

Braga (2008) descreve que, nos anos 1950, a moda masculina teve uma certa característica de *revival* ao lembrar as roupas dos homens do princípio do século XX, utilizando-se de paletós compridos, calças mais justas e até mesmo o chapéu coco. Mas, o que de fato os homens usaram foram os ternos sóbrios, com o complemento da gravata. (p.85) Mais tarde, já na metade do século XX, o clima quente brasileiro será o grande catalisador na busca por uma identidade nacional de moda. E o movimento tropicalista será uma grande influência.

Figura 8 – New Look, croqui e peça pronta



## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Flávio de Carvalho foi fruto de seu tempo e toda sua obra foi um reflexo direto das revoluções socioculturais por qual passava a sociedade brasileira a sua época. A vida do artista revela-o como fora uma pessoa instigante, gênio criativo que alargou os horizontes da arte.

Experiência n3 é, sobretudo, uma mensagem política, pois tratar de moda é tratar de sociedade. Tampouco o New Look se configura como um figurino. É antes uma crítica de moda que um exercício da mesma. A moda aqui é tida como um gesto crítico que leva o espectador a pensar a sua realidade. Nesta performance artística, a roupa deixou de ser um elemento meramente estético, adorno, para ser um veículo de problematização do mundo.

Com relação a discussão que a Experiência n3 sucinta, dois pontos são observáveis: o primeiro versa da inadequação do traje brasileiro. O fato de o Brasil consumir um tipo de moda própria de países do norte, com temperaturas amenas. Quando Carvalho propôs uma vestimenta leve, confortável, adequada ao clima quente do Brasil, simbolicamente, propunha olhar para a nossa própria cultura e necessidades específicas ao invés de importar costumes e valores estrangeiros e alheios à nossa realidade.

O segundo ponto se trata da reflexão acerca das convenções sociais de gênero. A performance causou escândalo ao propor a saia para o traje masculino. Carvalho explorou o conservadorismo da sociedade brasileira, evidenciando como a ideia de masculino e feminino estavam engessadas na cultura local, padrão esse que já vinha desde o século XIX quando a divisão do traje em função do gênero tornou-se bastante acentuada.

Sobre o New Look, percebe-se que não era uma produto mercantil para ser comercializado. A idealização do artista intencionava fortalecer a identidade do homem brasileiro com referências na cultura e visualidade local. O New Look não se trata de uma reforma, mas de uma revolução. Portanto, estava mais atrelado às ideias de vestuário das vanguardas europeias.

O contexto em que o significado da obra se insere é o de rever o controle exercido pela indústria internacional de moda. Flávio de Carvalho nos lembra o quão é importante exercer a criticidade e o questionamento acerca dos padrões impostos

e não aceitar mansamente as normas sociais estabelecidas. Porque vestimos uma roupa que claramente não se adéqua a nossa realidade? A significação do New Look transcende a roupa, que aqui se configura como o passo inicial para a reformulação de toda a sociedade.

Moda e arte: ambos os fenômenos podem utilizar o vestuário como suporte de suas obras. A roupa enquanto exercício de arte, a “roupa de artista”, adquire um caráter experimental, liberto da necessidade de ser funcional e comerciável. É menos um objeto de consumo do que um objeto de reflexão. Flávio de Carvalho não tentou passar um estilo ou uma tendência de moda. Por ser algo cujo uso relaciona-se ao corpo, a roupa torna-se obrigatoriamente objeto de um *performance*, expressando um conceito ou uma ideia utilizando o corpo como suporte.

O artista plástico que utiliza a roupa como objeto plástico, subverte a lógica da moda quando modifica a função da roupa, tornando-a imprópria para o uso cotidiano e somente apreciada em um contexto artístico específico (museus, performances, happenings e exposições). Temos então uma obra de arte e não um “look”.

Quando o vestuário é suporte para a obra de arte, ele não é funcional. A roupa, enquanto arte, só é usada em no contexto de uma performance para os observadores. Diferentemente da passarela de desfiles, onde a roupa é exposta para ser comercializada, os artistas não tentam lançar nenhum tipo de peça, estilo ou tendência a serem consumidas. Esse papel cabe ao designer dentro da indústria da moda. A experimentação proposta por Flávio de Carvalho não se trata de estilo. É antes um questionamento sobre engessadas convenções sociais do que um exercício de moda. É sobre pensar o homem, as relações sociais e também a relação com a cidade. Flávio de Carvalho era um arquiteto e pensava o homem inserido no ambiente em que vive. O New Look agregou questões e potencializou a criticidade do ato, enriqueceu a performance propondo algo genuinamente novo para a sua época, e fez o espectador repensar através do choque. O New Look, a proposta de um novo vestir para os trópicos, que foi encarado com curiosidade e estranheza pelo público, serve como uma metáfora sobre o quão não se questiona os padrões impostos e como eles se cristalizam no seio social.

Flávio de Carvalho nos mostrou uma faceta da moda que poucos exercitam: a de questionar, impactar, romper paradigmas. Propor um conceito realmente novo choca, pois estamos acostumados com a novidade que é vazia, o novo pelo novo,

que é não mais que um exercício de consumo. O New Look demonstra que, através da roupa é possível fazer investigação social e cultural para a compreensão do mundo a nossa volta. A roupa como objeto plástico configura-se num afiado veículo para pensar (e questionar) as questões que nos cercam. A moda não é, de forma alguma, “fútil”, como injustamente, costumam taxá-la.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYER, Raymond, **História da estética**. Editorial Estampa. Lisboa, 1978.
- BOUCHIER, François. **História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos Dias**. Cosac Naify, 2010.
- BRAGA, João. **História da moda**. 3 ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi; 2004.
- BRAGA, João. **Reflexões sobre moda, volume I**. 4 ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.
- BRAGA, João. **Reflexões sobre moda, volume II**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução** – São Paulo: Martins 2005.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. 15 ed. São Paulo. Brasiliense, 1995.
- COSTA, Cacilda Teixeira Da. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: EDUSP, 2009.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1986.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero: A moda e o seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed. 2008.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 4 ed. 1999.
- SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2010.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das roupas: a moda no século dezenove.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção.** 2 ed. São Paulo: Empório do livro. 2003.

CAMAGO, Marcos. As estéticas e suas definições da arte. FAP. Curitiba. Vol. 4 – n.1 p. 1 – 15, jan/jun 2009. Disponível em:  
<[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev\\_cientifica4/artigo\\_Marcos\\_Camargo.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Marcos_Camargo.pdf) > Acesso em: 18 out. 2016

DAMASCENO, Julie Christie. A estética kantiana: o belo, o sublime e a arte. Porto Alegre. Vol. 8 – n. 2. Dezembro 2015. Disponível em:  
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/18840> > Acesso em 28 out. 2016

LOTUFO, Flávio Roberto. Processo criativo de Flávio de Carvalho para sua Experiência n3. Disponível em:  
<<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/LOTUFO,%20Flavio%20Roberto%20-%20IIIEHA.pdf> > Acesso em 29 de out. 2016