

A GÊNESE ANTROPOFÁGICA DO NEW LOOK DE FLÁVIO DE CARVALHO

The anthropophagic origins of Flávio de Carvalho's New Look

Berriel, Vitor Dirami; graduado; UFRJ; vitordiramib@ufrj.br¹

Resumo: Este artigo busca identificar os fundamentos da Antropofagia – um movimento de vanguarda criado por artistas e intelectuais modernistas no fim dos anos 1920 em São Paulo – inclusos na concepção do “New Look” de Flávio de Carvalho. Esse traje de verão masculino que Flávio desenhou e desfilou pelas ruas do centro da capital paulista em 1956, causou comoção nacional por substituir a peça mais tradicional do guarda-roupa dos homens, a calça, por uma saia.

Palavras-chave: Flávio de Carvalho; moda; arte.

Abstract: This article seeks to examine the principles of Anthropofagy – an avant-garde movement created by modernist artists and intellectuals at the end of the 1920s – included in the conception of Flávio de Carvalho's “New Look”. This men's summer ensemble Flávio himself designed and wore in the streets of downtown São Paulo in 1956 caused a commotion by replacing the usual men's pantsuit for a skirt.

Keywords: Flávio de Carvalho; fashion; art.

Introdução

O artigo que vocês vão ler desenvolve um aspecto da pesquisa que realizei sobre o New Look de Flávio de Carvalho no âmbito do meu mestrado em artes visuais. Aqui, o objetivo principal é investigar as influências da doutrina antropofágica na criação da roupa-artefato de Flávio. Para isso, examino imagens do New Look, trechos de obras de Oswald de Andrade – o mentor intelectual da Antropofagia – e escritos do próprio Flávio, de sua *Dialética da Moda*; além de analisar uma tela de Flávio que conserva uma potência utópica no propósito de repensar o meio social, tal qual o New Look anos depois. A metodologia utilizada nesta pesquisa segue a abordagem histórico-iconológica que privilegia a interdisciplinaridade na análise do objeto. Para tanto, proponho uma abordagem intertextual do objeto tratado, utilizando o referencial teórico disponível sobre o tema, notadamente, os textos do professor de literatura brasileira da Universidade de Buenos Aires Gonzalo Aguilar, notável pesquisador da obra de Oswald de Andrade.

¹ Vitor Dirami formou-se em figurino pela Escola de Belas Artes da UFRJ e cursa o mestrado em artes visuais no programa de pós-graduação da mesma instituição. É designer de moda e figurino. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

O radical antropofágico

O que atropelava a verdade
era a roupa, o impermeável
entre o mundo interior e o
mundo exterior. A reação
contra o homem
vestido. O cinema
americano informará.

(Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, 1928)

Oswald de Andrade talvez não imaginasse em 1928, ano em que ele redigiu o Manifesto Antropófago, que a reação contra o homem vestido não fosse progredir na mesma velocidade com que as barras das saias das mulheres haviam subido durante aquela década. Afinal, a Antropofagia é uma filosofia que ousava predizer o futuro naquele tempo presente e torná-lo realidade. Essa reação também não seria informada pelo cinema norte-americano (que àquela altura começava a flertar com a alta costura parisiense). Embora quase a totalidade dos movimentos vanguardistas estivessem empenhados em remodelar o traje masculino cada qual a sua maneira naquele início de século, a vestimenta – que já é assinalada por Oswald como um empecilho na primeira página do Manifesto – não era nem de longe um dos itens prioritários do movimento antropofágico. Levariam ainda mais de vinte anos para a insurgência de uma resposta ao postulado de Oswald em 1928. Estou falando do “New Look” (1956) de Flávio de Carvalho. Uma resposta tardia e ao mesmo tempo premonitória para a problemática formulada no fim da década de 1920 e que carrega não apenas no título idiossincrático, mas sobretudo no significativo anacronismo que representou em meados do século XX o fôlego da filosofia antropofágica. Pois foi a antropofagia em seu propósito de ler a história do presente para o passado – às favas com linearidade – uma filosofia intrinsecamente anacrônica.

O problema histórico, historiográfico, crítico e intelectual que Flávio de Carvalho introjeta em sua *Dialética da Moda*² – uma historiografia da indumentária anacrônica, anárquica e antropofágica em diversos momentos – é complexo e deve ser abordado

² A série de artigos *A Moda e o Novo Homem* foram publicados dentro da coluna *Casa, Homem e Paisagem*, semanalmente aos domingos, de março a novembro de 1956, no jornal *Diário de São Paulo*. Só seriam compilados em livro, postumamente em 2010, com organização de Sérgio Cohn e Heyk Pimenta.

cautelosamente. Como pesquisador³, Flávio era dedicado, mas paradoxalmente defendia elucubrações com ares científicas, como é o seu procedimento de ler através da indumentária os vestígios da história⁴. O anacronismo para Flávio não é um problema. O que Flávio pratica o tempo todo é verificar no presente (o tempo em que ele atuava) tópicos que possam fornecer categorias de análise e decifração do passado.

Ainda que a Dialética da Moda não seja o foco deste artigo, é inevitável e eu julgo necessária uma explicação mesmo que breve de suas teorias da moda que expõe tão bem o funcionamento do que chamaria de mecanismo anacrônico. Mas que pode ser conceitualmente definido naquilo que Oswald de Andrade chamou de errática ou “uma ciência do vestígio errático” (ANDRADE, 1978, p. 88). O que Flávio de Carvalho identifica em comum entre a arte e a moda é afinal uma espécie de tradutor que dê conta de anunciar abertamente os alertas da sociedade, os anseios e até mesmo os reveses que estão por vir. O artista reconhece nas modificações da moda uma ferramenta de linguagem histórica – dialética. Logo, o artista que dominar as engrenagens da moda saberá interpretar as mudanças do tempo. E é exatamente por isso que Flávio se interessa pela moda, pelo seu sentido de cataclismo histórico – muito mais do que pela vestimenta, pela aparência; ainda que ele tenha feito design de figurino em ocasiões pontuais. Flávio não é um sujeito da moda, é um artista.

A historiografia da indumentária elaborada por ele é antes de tudo contestatória. A operação mais animista que Flávio exerce na história do vestir é dotar de sentimentos e comportamentos humanos as peças de vestuário e adorno utilizadas pelo homem, que assim, codificariam mensagens, alertas e profecias sobre o passado e o destino da humanidade. Desta feita, o artista substituiu a divisão historiográfica das idades/eras/estilos por uma outra, de caráter psicosexual, baseada em “Períodos Fecundantes” e “Antifecundantes” – sendo o primeiro representado pelas formas curvilíneas do traje feminino (a crinolina no século XIX, por exemplo) e a diferença na posição da cintura em ambos trajes masculino e feminino. Já os períodos “antifecundantes” Flávio definiu como “Idades Púberes”: momentos históricos nos quais as cinturas de ambos os sexos se encontram na mesma altura e seus trajes se assemelham – “no começo de uma idade púbere não há diferenciação entre o homem e a mulher pela vestimenta. [...] O desenvolvimento do traje e do próprio homem imita o desenvolvimento

³ Flávio possuía em sua biblioteca hoje depositada no Centro de Documentação Alexandre Eulálio do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, uma tradução espanhola do compêndio sobre a história do vestir na Europa escrita pelo alemão Max Von Boehn e um livro sobre arte e moda escrito pelo figurinista ganhador do Oscar Marcel Vertès.

da criança” (CARVALHO, 2010, p. 37). Para Flávio, só três Idades Púberes são passíveis de identificação na história: o período do nu primitivo (i.e., a pré-história), o Sumeriano e o Romano-Cristão, com novas tentativas em 1789, 1840 e 1911; associados pelo autor ao florescimento do comunismo e do feminismo⁵. A sua Dialética da Moda opera anacronicamente deslocando movimentos do seu próprio tempo⁶ para testá-los e aplicá-los em diferentes problematizações históricas; compondo assim uma atípica história social do vestir.

Tal leitura sobre a história da indumentária calcada sobre os fatos históricos da civilização é tipicamente antropofágica pela maneira como apreende a história – um método de reconstrução largamente utilizado no Manifesto Antropofágico, onde Oswald de Andrade condiciona a própria existência da Teoria da Bondade Natural de Rousseau à vindoura revolução caraíba (espécie de síntese da figuração literária dos povos nativos) através do episódio real do encontro entre o filósofo Michel de Montaigne e indígenas brasileiros em Rouen, na França, em 1552, sobre o qual o humanista registrou num de seus Ensaios (FRANCO, 1976, p. 52) – “queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. (ANDRADE, 1975, p. 3). A eminente influência do primitivismo em voga entre as vanguardas artísticas do início do século passado, aliado a um processo local, de reavaliação do indigenismo oitocentista⁷ (da parte de Oswald apenas uma troca de símbolo estético e literário) fortalecem uma acepção anticolonialista da Antropofagia brasileira. Menos nacionalista num primeiro momento por se propor intercambiável com estrangeirismos de toda espécie; mas que em pleno turbilhão socioeconômico motivado pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 envolveu-se às turbulências políticas como Benedito Nunes apontou em sua brilhante introdução às *Obras Completas de Oswald de Andrade*:

⁵ “A Revolução Francesa, uma tentativa de Idade Púbere, pela conquista dos Direitos da Mulher, tem caráter comunista e finalmente a tentativa de Idade Púbere de 1911 com o uso do traje do homem pela mulher culmina em 1918 com um regime comunista. O caso omissos de 1840, como tentativa de Idade Púbere é marcado por reivindicações niveladoras. É Proudhon, é Saint-Simon, é Cabet, é Dickens e é o feminismo de George Sand, de Flora Tristan” (CARVALHO, 2010, p. 217).

⁶ O texto de Flávio está impregnado de referências contemporâneas dele. As múltiplas menções ao comunismo na história são costumeiras para um autor que escreve durante a Guerra Fria; entretanto, não é um recurso inédito na historiografia, sendo notoriamente observado em *A República “Comunista” Cristã dos Guaranis: 1610/1768* de Clovis Lugon. Editada com sucesso no Brasil nos anos 1970, a obra foi lançada originalmente na França em 1949 e defendia a tese de que nas missões jesuíticas os povos nativos teriam constituído uma sociedade idealmente comunista.

⁷ A bem da verdade, da parte de Oswald esse movimento tratou-se apenas de uma troca de símbolo estético e literário.

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

Foi Gonzalo Aguilar o primeiro autor a associar a aplicação da errática de Oswald (usada por ele em relação ao matriarcado segundo Bachofen) – à Dialética da Moda de Flávio de Carvalho (2022, p. 913). Lembremos que a Dialética da Moda se destinava também a justificar o próprio *New Look*, em um modelo deveras contemporâneo de trabalho artístico do tipo teórico-prático. Dito isso, parto ao ponto de partido da Errática, aquele ao qual Oswald intenciona aplica-la – o matriarcado a partir de Bachofen, um conceito indispensável para entender a filosofia antropofágica, e que já aparece no Manifesto de 1928 no geolocalizado “matriarcado de Pindorama”⁸ (ANDRADE, 1975, p. 7). É este matriarcado que nos interessa aqui – o antropofágico – e não o científico, arqueológico. Para Aguilar, o matriarcado em Oswald

O matriarcado [...] é mais do que uma promessa de futuro, uma posição heurística e especulativa para ler o percurso percorrido pelo homem. Esta posição sustenta um método – o Errático – que encena a necessidade de articular um pensamento que possa resgatar, dos indícios e dos restos, aquilo que foi reprimido ou “conquistado”. Se o matriarcado desapareceu da face da terra, como pensar sobre isso? Dos vestígios, diz-nos Oswald, nos vestígios deslumbrantes que aparecem

⁸ O matriarcado de Pindorama não é uma projeção futurista como Oswald deixa subentendido. Constituiu-se na realidade desse autor e vários fatos dão indícios disso. Desde *O Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral – que inspira a criação do movimento, já acentuando sua característica surreal, até mesmo a figura incólume de Olívia Guedes Penteadó (1872-1934), mecenas e patronesse do modernismo paulista.

numa cerimônia eclesial ou na vivência de um poema ou, sobretudo, nas sociedades Tupi. Tudo acontece em hipótese, uma hipótese (a de um poder diferente) que nos faz ler a realidade de uma forma diferente. Diante dos sistemas evolutivos, completos e hegemônicos, Oswald propõe o Errático que resgata o vestígio anacrônico ou o que foi perdido para mover e quebrar o sentido único e autoritário de poder patriarcal que domina a sociedade contemporânea e, muito particularmente, a latino-americana. A tendência redentora de Oswald, seu “namoro inevitável”, sua “esperança no céu” tiveram sua contrapartida, sua garantia de imanência, no índio. O índio era uma espécie de pequeno objeto, um objeto desejado e roubado que permitia a Oswald ver certos mecanismos da cultura brasileira. O índio foi o presente, foi ele quem, através da leitura de textos da época dos descobrimentos e de outras fontes, apresentou a Oswald as grandes hipóteses (antropofagia, matriarcado, a crise da filosofia messiânica) com as quais compilou e relacionou as pistas que o deslumbrou na vida cotidiana. (AGUILAR, 2010, p. 3)

Lolita Guerra nos lembra que o matriarcado pré-histórico “é um modelo generificado de leitura sobre o passado que envolve uma série de estereótipos não à toa associados à religião como única esfera pública de projeção das mulheres e à sublimação de suas capacidades reprodutivas” (GUERRA, 2021, p. 2). O que é basicamente um resumo da operação que Flávio aplica à etapa primitiva da história do vestir. A maior subjetivação que o artista introduz ao procedimento é a avaliação dos vestígios históricos em consonância com os fenômenos sociais contemporâneos a ele – neste caso, o feminismo – que o leva a uma leitura invertida da história resultada da identificação do feminismo através dos tempos. Movimento estranho e imprudente que tem sentido absolutamente paradoxal à primeira vista: ao mesmo tempo em que ele enxerga a reivindicação das mulheres e do movimento feminista nas mudanças da vestimenta no ocidente, não deixa de associar a mulher à uma sujeição inevitável à moda pelo seu caráter desesperante e instável⁹; seus termos aqui beiram perigosamente o sexismo encruado em obras como a polêmica *Sexo e Caráter* de Otto Weininger¹⁰. O resgate do matriarcado pré-histórico servirá ao menos para conjecturar a queda do patriarcado atual, talvez o raciocínio mais interessante em sua dialética, que além de justificar a criação do *New Look*, intenciona que essa vestimenta seja o traje masculino (antropofágico) do futuro matriarcado.

⁹ “O desespero da moda representa o desespero da mulher [...] a moda não é um problema de beleza, mas sim um de saciar o temperamento cambiável da mulher. O tributo que a mulher paga à moda representa uma maneira de corrigir a sua personalidade sempre em perigo de se desintegrar. As mudanças rápidas da moda são sintomas do perigo constante em que se encontra a personalidade da mulher” (CARVALHO, 2010, p. 23).

¹⁰ Neste livro que consta na biblioteca de Flávio de Carvalho, o autor defende o argumento de que todos os seres humanos possuem uma potência masculina e feminina em si, tentando prova-lo empiricamente. Um belo exemplar de seu tempo, mistura o antissemitismo, racismo científico, a misoginia, o idealismo alemão e questões de masculinidade versus feminilidade, emancipação feminina e a homossexualidade; tudo isso em um tom ora racional, ora inflamado, que reforça essencialismos e estereótipos de gênero como definir a expressão masculina como ativa, produtiva, consciente e moral/lógica em oposição à feminina; caracterizada como passiva, improdutiva, inconsciente e amoral/irracional. (WEININGER, 2005, p. 131)

É exatamente aí que o *New Look* se revela a resposta tardia e antropofágica da vanguarda brasileira à reformulação do traje. Ainda que tardia, é uma resposta que surgiu em consonância com o pensamento oswaldiano. Antes de morrer em 1954, Oswald voltara-se para as utopias na história na série de artigos *A Marcha das Utopias*, onde afirma que “no fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto.” (ANDRADE, 1978, p. 249). O *New Look* de Flávio, que bem poderia ter tido sua faísca acesa por Oswald ao dizer que “suar e penar é se vestir” (Op. Cit., p. 211), foi mais do que um protesto, afinal, lembremo-nos “no fundo de cada heresia há, pois, uma Utopia.” (Op. Cit., p. 252). Após longos anos de militância comunista, Oswald havia se reconciliado com a doutrina antropofágica na tese *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950) – ensaio em que o autor reabilita a Antropofagia em contraposição ao messianismo e tudo o que ele imbuí, como as instituições do clero e do patriarcado. “Esta oposição é aquela entre Patriarcado e Matriarcado, entre cultura messiânica e cultura antropofágica. Libertar-se do tabu, por sua transformação em totem, é um esforço desde sempre alegre, que só se dá na alegria e pela alegria. A boca que devora é a boca que ri” (STERZI, 2011, p. 20). O *New Look* não apenas devora o que existe de masculino e de feminino na roupa, como também é um escárnio à “coação moral da indumentária” (ANDRADE, 1973, 263). Para Flávio de Carvalho os vestígios erráticos do matriarcado pré-histórico manifestaram-se de tempos em tempos na história sob a forma do feminismo – cujas rachaduras no edifício do patriarcado podem ser observadas na evolução no traje feminino na era moderna – o que levaria enfim ao futuro matriarcal¹¹. Nada parecia mais prudente, então, do que trajar de saia os homens. O *New Look* não deseja apenas liberar o homem ou prepara-lo para o futuro; quer adotar o traje do futuro sexo “forte” (a saia das mulheres) pois sabe que o matriarcado também significa o poderio da mulher sobre o homem.

¹¹ Flávio não discorre propriamente na Dialética da Moda sobre a existência de um matriarcado pré-histórico. O artista está mais interessado na equidade entre os gêneros supostamente existente nas sociedades pré-históricas e expressa através das roupas – “no período nu, homem e mulher se apresentavam ornamentados com instrumentos bélicos e ambos da mesma maneira. Os trabalhos exercidos por homem e mulher eram os mesmos; as suas inteligências eram iguais. A divisão do trabalho levou posteriormente às diferenças nos trajes. O nu primitivo é um período comunista e uma Idade Púbere” (CARVALHO, 2010, 208).

Figura 2: Flávio exibindo o New Look para Tônia Carrero e Paulo Autran na TV Record paulista, 1957.



Fonte: CEDAE-IEL-UNICAMP

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

Ao questionar a eficiência e o sentido da roupa europeia no Brasil, Flávio de Carvalho reacendeu a problemática sinalizada em 1928 por Oswald no Manifesto. Além disso o artista procurou solucionar o problema da vestimenta nos trópicos criando um traje que se propõe ser descolonizador, ainda que concilie noções de um Brasil pré-colonial ou o pré-Brasil com a modernidade tecnicista e símbolos nacionalistas como as cores verde e amarela optadas no *New Look*¹². De todo modo, como vimos até agora, este projeto conserva o radical antropofágico até mesmo atualizando-o. Um movimento que o remete diretamente a um trabalho bem anterior do artista.

¹² É interessante observar que as cores nacionais como o verde e o azul da bandeira brasileira haviam sido usurpadas anteriormente pelo integralismo fascista nos anos 1930. Seu criador, Plínio Salgado, fundara ao lado de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo em 1926, o movimento Verde-Amarelo, vertente de caráter ultranacionalista do modernismo paulista.

Anteprojeto para Miss Brasil

Figura 2: *Anteprojeto para Miss Brasil*, 1931.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1407/anteprojeto-para-miss-brasil>

Anteprojeto para Miss Brasil (figura 3) é uma tela de 1931 apresentada na 38ª Exposição Geral de Belas Artes, o famoso Salão de 31, organizado na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sob a gestão meteórica do arquiteto Lúcio Costa nessa instituição; trata-se da primeira vez em que Flávio de Carvalho expôs uma pintura (MOREIRA LEITE, 2008, p. 59). Nessa obra em que é evidente a mescla de influências do cloisonismo de pintores como Gauguin (cores lisas e certo contorno da figura humana em traço escuro), e do orfismo de Robert Delaunay (descontinuidade e geometrização da cor e do corpo), já é notável o enfoque na corporalidade e da densidade da pincelagem que caracterizam toda a pintura de Flávio. Numa raríssima visita à tipologia da mulher afrodescendente brasileira – comparável somente à *De manhã cedo* (1931) – Flávio vai na contramão de representações célebres de mulheres negras como é o caso de Di Cavalcanti (1897-1976) e Tarsila do Amaral (1886-1973). Ele parece estar mais interessado na interação cromática (*Miss Brasil*) e numa certa volúpia da forma (*De manhã cedo*), que no caso de *Miss Brasil* diminui a verossimilhança da figura feminina,

como observou Luiz Camillo Osório: “A luz perde relevância, aparecendo sem sombreamento, desnaturalizada. A sensualidade parece ter sido deslocada da mulher para a pintura. Cores e volumes compõem a figura, que é das poucas nessa fase a encarar, com o olho esquerdo bem aberto, o inibido espectador” (OSORIO, 2000, p. 26). Em sua Miss Brasil, Flávio buscou submeter um assunto de alta popularidade então¹³ à operação antropofágica. A remodelação de um símbolo nacional (a Miss Brasil) já fora sugerida anteriormente por Mário de Andrade (1893-1945) ou por Oswald no artigo “Miss Macunaíma” publicado na Revista de Antropofagia em junho de 1929¹⁴. Nessa crônica satírica, é uma mulher indígena eleita pelos povos nativos a mais bela, Miss Macunaíma do título, escolhida para a missão de representar o Brasil na disputa internacional: “Por Rudá! Eu venho vindo numa ‘descida’ antropofágica, por esses riscos litorâneos de porque me ufanismo nacional, doidinha para chegar a Galveston afim de não perder as comidas [...] pretendo comer todas as ‘misses’, bem cevadinhas, com todas as suas faixas, os seus presentes”. Um anteprojeto é antes de tudo um esboço, o preparo de uma ideia, como a Miss Brasil de Flávio nunca deixou de ser, mas é também um projeto em si mesmo. A “não finalização” do anteprojeto é intencional¹⁵ – e a apresentação de um “rascunho” em uma exposição na academia uma audácia – assim como o pintor fez questão de fazer nítida a etnia da figura feminina. Flávio sabia que a sua Miss Brasil negra era a antítese do padrão de beleza das vencedoras desse concurso. Nesse sentido, a sua Miss Brasil é antropofágica e utópica por ser um projeto que só poderia ser realizado no futuro. Mas antes disso é política por também denunciar a hipocrisia do racismo estrutural nos concursos de beleza.

A roupa-artefato

Desde o início do século XX as vanguardas artísticas passaram a dar maior ênfase ao vestuário, buscando reinventar os trajés de homens e mulheres, para isso baseando-se em modelos radicalmente diferentes da roupa vigente naquela época. Dos vestidos artísticos de Henry van de Velde (1863-1957), criador do termo “roupas de artista”

¹³ Desde o início do século XX eram realizados no Brasil concursos de beleza que buscavam eleger uma Miss Brasil, de maneira não consecutiva. Eram certames regionais promovidos pela imprensa e possuíam amplitude limitada. Entretanto, a popularidade desses eventos era considerável a ponto de ser criado aqui um Concurso Internacional de Beleza em 1930, imitando a disputa realizada nos Estados Unidos desde 1926 (mas sem qualquer relação oficial) e que sagraria a vencedora com o título de “Miss Universo”. A primeira vencedora da versão nacional do Miss Universo foi a gaúcha Yolanda Pereira (1910-2001). Todas as vencedoras sagradas Miss Brasil na primeira metade do século eram mulheres brancas. Após a instituição do concurso oficial em 1954 e que ocorre até os dias de hoje, a primeira Miss Brasil negra foi Deise Nunes, eleita somente em 1986.

¹⁴ Existem diferentes autores que atribuem uns a autoria do referido artigo a Mário e outros a Oswald de Andrade.

¹⁵ O fundo branco da tela é completamente anormal na pintura de nus do mesmo período do artista.

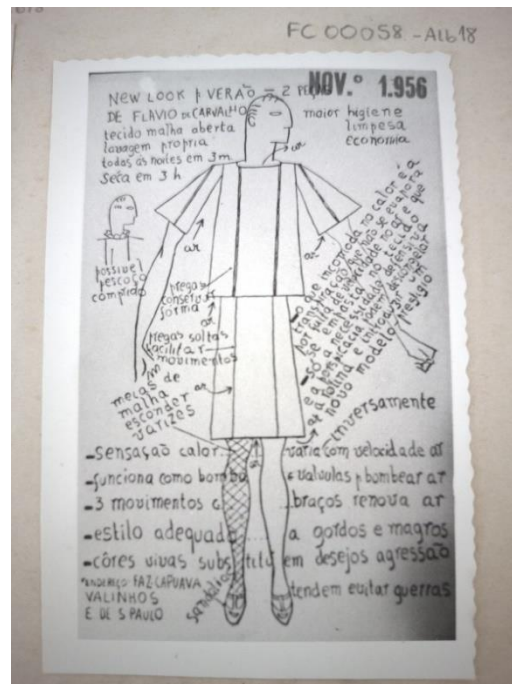
(*Künstlerkleid*) (COSTA, 2009, p. 32) e associado ao movimento Arts & Crafts, passando pela Secessão Vienense, até o arrebatamento do Futurismo italiano, Cacilda Teixeira da Costa sinaliza que

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

Em São Paulo, o incômodo dos modernistas em relação ao vestuário foi sugerido já no Manifesto Antropófago, ainda que timidamente e sem qualquer proposta de modificação das roupas. Naqueles anos de gestação e “primeiras dentições” da Antropofagia, que marcaram o final da década de 1920, eram as aparências de certas artistas modernistas, como as de Tarsila do Amaral e Eugênia Álvaro Moreyra (1898-1948), e dos próprios Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho que mais chamavam atenção. O que sugere um processo de individuação da vestimenta que visava não somente exprimir a personalidade, mas sobretudo se fazer distinguir como um artista moderno por meio do traje.

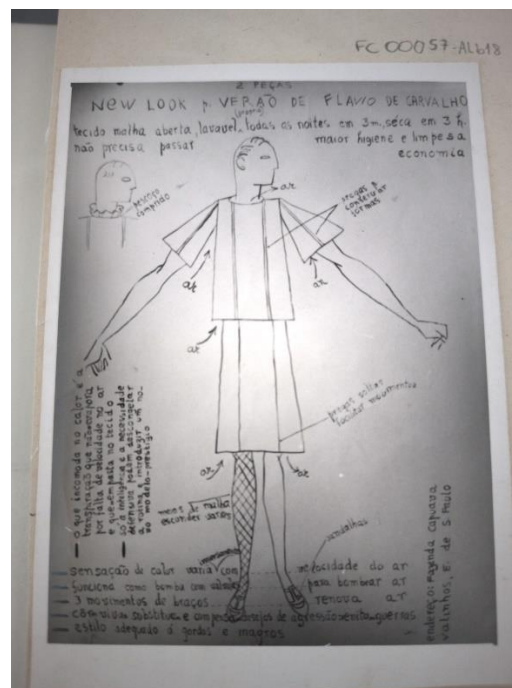
O que diferencia sobremaneira o *New Look* antropofágico de Flávio de Carvalho de outras “roupas de artistas” das vanguardas históricas são as referências femininas para um traje destinado aos homens. Até então os movimentos de vanguarda buscaram remodelar os trajes de homens e mulheres separadamente, e mesmo Giacomo Balla (1871-1958) e seu futurismo vistoso nos policromáticos trajes “antineutrais” jamais arriscou desenhar saias para homens.

Figura 4: Fotocópia do croqui do New Look desenhado por Flávio



Fonte: CEDAE-IEL-UNICAMP

Figura 5: Fotocópia do New Look desenhado por Flávio



Fonte: CEDAE-IEL-UNICAMP

Uma análise das fotocópias do croqui do New Look é reveladora sobre a sua concepção e a motivação do artista com a criação da roupa-artefato. Se as semelhanças com os modelos propostos para trajes de vanguardas artísticas no início do século XX são factuais e já foram observados anteriormente por autores como Costa (2009) e Arruda

(2016), a obra de Flávio no meio do século – anacrônica, posto que estava completamente deslocada do tempo histórico das vanguardas – se diferencia das propostas futuristas (e da maioria dos preceitos daquelas vanguardas) por incorporar referências do vestuário feminino (a saia, as meias e matéria prima), ao mesmo tempo que buscava retomar o questionamento do traje padronizado impresso no Manifesto Antropófago de onde ele parou. Esse movimento ocorre quando ele se distancia da energia bélica conclamada por Marinetti no manifesto *A Roupas Antineutral* (1914) por exemplo. Ao contrário do artífice do futurismo italiano que proclamou a guerra como a única higiene do mundo, Flávio escreve no croqui do *New Look* que “cores vivas substituem desejos de agressão, tendem a evitar guerras”; ainda que ele esteja muito preocupado com questões sanitárias comuns aos reformistas do traje masculino na Inglaterra do período entre guerras (BOURKE, 1996, p. 23). Se em meados do século XX a noção de funcionalidade aplicada à moda e ao design já começara a ser valorizada comercialmente, Flávio não hesitou em alinhar sua criação aos desígnios mercantis que o *American way of life* exportava para o hemisfério ocidental àquela altura. O “tecido de malha aberta” de que Flávio fala no desenho se tratava do nylon – coqueluche têxtil do pós-guerra que ainda não era fabricado no Brasil e teve que ser importado diretamente dos Estados Unidos pelo artista (TOLEDO, 1994, p. 514). As vantagens do nylon assinaladas por ele no croqui como “lavagem própria todas as noites em 3 m”; “seca em 3 h” e “maior higiene, limpeza, economia” também podem ser lidas como paródias emprestadas da publicidade e propaganda que atingiram um outro patamar no Brasil daquela época, como explica Maíra Zimmermann

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

Não se deve subestimar qualquer intenção comercial que Flávio possa ter tido com o *New Look*. O próprio uso de um meio de reprodutibilidade altamente eficaz como é o caso da fotocópia – ou seja, anulando o caráter de obra de arte pela eliminação da autoria, deixa poucas dúvidas acerca da sugestão de replicar o traje em larga escala e de emancipar o artista da relação com o mercado de arte e de moda.

Considerações finais

Como vimos em minha explanação, as cores verde e amarela do *New Look* de Flávio de Carvalho simbolizam muito mais do que um traje primordialmente nacionalista. O *New Look* significou a retomada e a solução dos postulados antropofágicos elaborados nos anos 1920 por Oswald de Andrade, representando a contribuição da vanguarda brasileira à questão da reformulação do traje masculino – um objeto de interesse comum à todas as vanguardas históricas que atuaram na primeira metade do século XX. Na proposta antropofágica de Flávio de Carvalho, os ditames do sanitarismo social de influência inglesa – onde o artista viveu e estudou de 1915 a 1922 – são aplicados a uma problemática verdadeiramente local: a inadequação do traje masculino vigente (o conhecido combo terno e gravata) aos tórridos climas nacionais. Esse efeito incômodo do caráter transnacional e colonizador da moda é questionado pelo artista de maneira lúcida e coerente, ainda que debochada e caricatural, como se define o modus operandi antropofágico. Flávio de Carvalho mobilizou diferentes veículos de comunicação e suportes de expressão criativa no intuito de levantar um debate que expusesse a verdade, ou seja, o ridículo do homem tropical sul-americano sujeitar-se à uma vestimenta apropriada aos europeus. A saia, ícone da polêmica enorme gerada pela ação performática do artista, ainda que fiel à justificativa do traje, abriu margem para um canhestro debate de gênero numa época em que contestar o dimorfismo sexual na indumentária era uma prerrogativa das mulheres, elaborada desde meados do século XIX pelas pioneiras feministas, como o próprio Flávio identificou em sua *Dialética da Moda*. Se pensarmos na genealogia do vestir masculino no século passado, Flávio e seu *New Look* estariam inscritos na mesma linhagem de artistas e intelectuais que pretenderam refazer o vestuário dos homens durante a primeira metade desse século; contudo, devemos observar que a proposta de uma saia masculina no meio da década de 1950 parecia antever as inovações que a geração *baby boomer* promoveria através da antimoda na década seguinte e culminaram na moda unissex, incluindo suas versões mais futuristas como as saias idênticas para homens e mulheres criadas pelo estilista Rudi Gernreich em 1970. Nesse sentido, o *New Look* de Flávio de Carvalho tem seu significado ampliado. Podendo ser compreendido ou como um amálgama de exercícios da arte de vanguarda ou como um precursor de mudanças que já estavam em curso, ou ambas. O *New Look* é enfim um hiperlink entre diferentes tempos históricos e novas sensibilidades. Sua sólida fundação

antropofágica revela uma observação arguta da história onde a utopia tem lugar no tempo presente e se revela também um protesto contra o conservadorismo difícil de ser batido.

Referências:

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

_____. Os herdeiros da antropofagia. In Gênese Andrade (Org.), **Modernismos: 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. P. 906-943.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas – 2 – Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

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

ARRUDA, Luisa Mendes. **Flavio de Carvalho – Uma Filogenética Vestimentar**. Dissertação de mestrado. Vitória: UFES, 2016.

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

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

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

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

GUERRA, Lolita Guimarães. Pequeno histórico do 'matriarcado' como hipótese para a interpretação da Pré-História. **Mare Nostrum – Estudos Sobre o Mediterrâneo Antigo**, São Paulo, v. 12, n. 1, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/marenostrum/article/view/174298>>. Acesso em: 12 mar. 2024.9

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

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

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

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

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