

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ALINE TERESINHA BASSO

**A COSTURA DO INVISÍVEL: UMA DISCUSSÃO SOBRE AS FRONTEIRAS
ENTRE ARTE E MODA NA OBRA DE JUM NAKAO**

Recife

2014

ALINE TERESINHA BASSO

**A COSTURA DO INVISÍVEL: UMA DISCUSSÃO SOBRE AS FRONTEIRAS
ENTRE ARTE E MODA NA OBRA DE JUM NAKAO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV UFPE/UFPB como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.
Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos.

Orientador: Jose Augusto Costa de Almeida
(Jose Rufino)

Recife

2014

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

B322c Basso, Aline Teresinha.
A costura do invisível: uma discussão sobre as fronteiras entre arte e moda na obra de Jum Nakao / Aline Teresinha Basso. – Recife: O autor, 2014.
102 p.; Il.: fig.; 30 cm.

Orientador: José Augusto Costa de Almeida.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Artes Visuais, 2014.
Inclui bibliografia, anexo e apêndice.

1. Arte Contemporânea – séc. XXI. 2. Arte. 3. Moda e Arte. 4. Nakao, Jum. I. Almeida, José Augusto Costa de. (Orientador). II. Título.

700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-48)

ALINE TERESINHA BASSO

**A COSTURA DO INVISÍVEL: UMA DISCUSSÃO SOBRE
AS FRONTEIRAS ENTRE ARTE E MODA NA OBRA DE
JUM NAKAO**

Aprovada em 11 de Março de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jose Augusto Costa de Almeida - Orientador (UFPB)

Prof^a. Dr^a. Mayrinne Meira Wanderley - Membro Titular Externo
(UNIPÊ)

Prof^a. Dr^a. Annelisina Trigueiro de Lima Gomes - Membro Titular
Interno (UFPB)

AGRADECIMENTOS

Meu carinho, amor e gratidão ao meu companheiro querido, Alex, por todo o incentivo e apoio emocional e intelectual. Obrigada, meu amor, por me colocar neste caminho que me faz tão bem. Nossas inúmeras conversas ajudaram a ampliar meus horizontes e me estimular a ir cada vez mais longe. Sei que ainda tenho longas distâncias a percorrer e muitas coisas a aprender, mas sei que com você ao meu lado o caminho certamente será mais divertido!

Minha gratidão à minha família amada, por todo o incentivo, pelo apoio emocional, financeiro e logístico. Foi fundamental poder contar com vocês! Amo, acima de tudo!

Ao meu orientador, Jose Rufino, minha gratidão pelas orientações, conselhos, e especialmente pela liberdade com que me permitiu conduzir minha pesquisa. Obrigada por confiar nas minhas ideias e nos meus objetivos, mesmo sabendo que meu tema poderia levar a pesquisa em direção a outros terrenos, que não os da arte. Termina esta jornada certa de que encontrei respostas, mesmo que embrionárias.

Minha gratidão aos professores do PPGAV, que me apresentaram o fascinante universo da arte e da pesquisa, e abriram as portas de um mundo novo. A todos, meu respeito, reconhecimento e carinho. Obrigada por cada aprendizado, por cada troca.

Aos meus colegas de turma, mesmo àqueles com quem não tive muito contato, foi muito bom tê-los comigo! Você alegraram minhas tardes em Recife! Que os caminhos de vocês estejam sempre abertos e iluminados, e que possamos nos encontrar mais à frente. A jornada é longa, e muitas águas ainda vão rolar!

Ao Camilo Aranha, companheiro de aventuras (João Pessoa-Recife), pela companhia agradável, pela amizade construída ao longo dos quilômetros rodados, e pelas risadas maravilhosas durante nossas viagens. A viagem foi longa, mas chegamos! Ou será que é agora que estamos realmente partindo?

Minha gratidão à Gabriela Maroja, amiga querida, pelo apoio e incentivo. Obrigada por cada ajuste feito nos horários, para garantir minha participação nas aulas em Recife! Deu certo!

Obrigada a todos que, diretamente ou indiretamente, contribuíram com a realização deste objetivo. Seja trazendo novas informações, seja 'simplesmente' tornando meus dias mais suaves... Minha gratidão a todos os meus Professores, de hoje e de ontem! Sem vocês o mundo seria muito mais feio...

RESUMO

Em um momento de transversalidades, tanto na arte quanto na moda, a presente dissertação objetiva discutir a respeito dos diálogos e possíveis fronteiras existentes entre arte e moda na obra “A Costura do Invisível”, de Jum Nakao. Composta por uma coleção de 15 *looks* em papel vegetal, um livro com DVD e uma instalação na Galeria Vermelho, em São Paulo, a obra surgiu a partir de um processo rotineiro de desenvolvimento de coleção para o *casting* de um dos maiores eventos de moda do país. Em busca de um instante de leveza, e trazendo questionamentos sobre a moda, o artista subverteu a lógica da roupa, e sua obra culminou em um desfile-performance onde modelos, roupas, cenário e música se misturavam e complementavam. Para embasar a discussão teórica, foram pesquisados autores que discutem, por um lado, a estética e as artes visuais. Por outro lado, autores que discutem a moda, suas transformações e suas relações com a arte. O procedimento metodológico utilizado para análise da obra foi o dispositivo de análise do discurso (AD), onde foram considerados seus processos de concepção, apresentação e desfecho. Por fim, o material compilado durante a pesquisa foi analisado e as informações entrecruzadas a fim de responder à questão da pesquisa: se existem e quais são as fronteiras entre arte e moda na obra “A Costura do Invisível”.

Palavras-Chave: Arte contemporânea; Moda; Moda conceitual; Jum Nakao; Transversalidades.

ABSTRACT

In a moment of transversalities, both in art as in fashion, this dissertation aims to discuss about the existing dialogues and possible boundaries between art and fashion in the artwork "Sewing the Invisible" by Jum Nakao. Comprising a collection of 15 looks on tracing paper, a book with DVD and an installation at Galeria Vermelho in Sao Paulo, the work came from a routine process of collection development for the casting of one of the biggest fashion events in the country. In search of a moment of lightness, and bringing questions about fashion, the artist subverts the logic of clothing, and his work culminated in a parade where models, clothes, scenery and music blend and compliment each other. To support the theoretical discussion, authors were surveyed who reason, on the one hand, about the aesthetic and the visual arts. On the other hand, authors who discuss fashion, its transformations and its relations to art. The approach used for analysis of the work was the device of discourse analysis (DA), where were considered their design processes, presentation and outcome. Finally, the material collected during the survey was analyzed and the information crossed in order to answer the research question: are there and what are the boundaries between art and fashion in the artwork "Sewing the Invisible".

Keywords: Contemporary art; Fashion; Conceptual fashion; Jum Nakao; Transversalities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Vestido Inglês de 1895, da marca Liberty Co. - exemplo de vestido da reforma	19
Figura 2 - Vestido artístico criado por Henry Van de Velde em 1902	20
Figura 3 - Emilie Flöge em um vestido artístico de 1905	21
Figura 4 - Wearable art de Dina Knapp - Mother-of-pearl Kimono, 1975	22
Figura 5 - Obra vencedora do WOW 2012 - Delight Of Light, de Yuru Ma & Mengyue Wu, da China	23
Figura 6- a) Birgit Schueller - Quilt tradicional; b) Jenny Bowker - quilt figurativo	24
Figura 7 - a) Susan Lenz - bordado; b) Sheila Hicks - escultura; c) Ashley V Blalock - instalação em crochê.....	25
Figura 8 - Issey Miyake: APOC (A Piece of Clothes) Series. Conceito	26
Figura 9 - a) Thierry Mugler, coleção Les Insectes, 1997; b) Iris Van Herpen, coleção Capriole, 2011	27
Figura 10 - a) Figurino de teatro. Peça: Lendas Japonesas. Curitiba, 2010. b) Figurino de ópera. Peça: Don Giovanni. Criação dos figurinos: Rodarte, 2012.....	28
Figura 11 - a) Figurino de circo. Theatral Circo da Rússia. Espetáculo Kukli; b) Figurino de dança: espetáculo Carbon Life. Figurinos assinados por Gareth Pugh, 2012.	29
Figura 12 - Projeto de sala de desfile nos moldes convencionais. Autor: Thiago Sartori... 30	
Figura 13 - Alexander McQueen - Desfile primavera/verão 1999	31
Figura 14 - Coleção de papel A Costura do Invisível.....	39
Figura 15 - Imagens do livro 'A Costura do Invisível' de Jum Nakao, referentes à fonte dos desejos: a) a fonte conforme foi instalada na galeria. b) a fonte destruída no dia seguinte 42	
Figura 16 – Reprodução da capa do livro A Costura do Invisível	43
Figura 17: Esq.: “Barbe” – espécie de echarpe rendilhada, França. Dir.: Possível interpretação da peça.	48
Figura 18: Esq.: Crinolina gaiola, de 1858. Dir.: Possível interpretação da crinolina curta.	50
Figura 19: Esq.: Crinolina Gaiola, aprox. 1860. Dir.: Possível interpretação da estrutura da crinolina.	51
Figura 20: Esq.: Vestido de 1862. Dir.: Possível interpretação dos volumes das saias do período.	51

Figura 21: Esq.: Leque, de 1860. Dir.: Possível interpretação das formas do leque.	52
Figura 22 - Esq.: leque americano do final do século XIX. Dir.: possível interpretação da forma e dos desenhos do leque na construção da peça.	53
Figura 23: Esq.: Corset americano de 1871. Dir.: Possível interpretação da estrutura da peça.	54
Figura 24: Esq.: Corset de casamento, americano, de 1875. Dir.: Possível interpretação do corset bordado.	54
Figura 25: Vestido de baile, 1887. Dir.: Possível interpretação das formas e bordados do vestido.	55
Figura 26: Espartilho, 1890-1900. Dir.: Possível interpretação da estrutura do espartilho.	56
Figura 27: Esq.: Vestido, House of Worth, 1892-93. Dir: Possível interpretação das mangas e formatos do casaco.	57
Figura 28: Esq.: Vestido de noite, House of Worth, 1893-95. Dir.: Possível interpretação para os volumes do vestido.	57
Figura 29: Bolero estilo jaqueta, 1894-98. Dir.: Possível interpretação do modelo de bolero.	58
Figura 30: Esq.: Capa de noite, 1890. Dir.: Possível interpretação para as capas curtas de noite.	59
Figura 31: Esq.: Capa de noite, França, 1885-9. Dir.: Possível interpretação para as capas longas de noite com seus detalhamentos e bordados.	59
Figura 32: “Bertha” – espécie de mini-capa, 1895. Dir.: Possível interpretação para esse tipo de acessório e seus bordados.	60
Figura 33 – Imagem frontal e posterior de um Boneco Playmobil Clássico.	60
Figura 34 - Imagem de um convite produzido com técnicas de artesanato em papel vegetal	65
Figura 35 – Imagem do desfile onde se pode visualizar a passarela e sua ambientação.	68
Figura 36 - Anêmona do mar.	69
Figura 37 - Imagens do desfile no momento em que as modelos rasgam as roupas de papel	71

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CONCEITOS CHAVE	15
2.1 SISTEMA DA MODA	15
2.2 VESTIDO DA REFORMA, VESTIDOS ARTÍSTICOS E ROUPA DE ARTISTA	19
2.3 WEARABLE ART, ARTWEAR E ART TO WEAR.....	22
2.4 ARTE TÊXTIL.....	24
2.5 MODA CONCEITUAL	25
2.6 FIGURINO E TRAJE DE CENA	27
2.7 DESFILE E DESFILE/PERFORMANCE	29
3 A COSTURA DO INVISÍVEL – UMA OBRA MÚLTIPLA	32
3.1 JUM NAKAO.....	32
3.2 POR UMA COMPREENSÃO DO VISÍVEL.....	34
3.2.1 A obra em detalhes	37
3.2.2 Contextualização	43
3.3 COSTURANDO INVISÍVEIS: A COLEÇÃO DE PAPEL	44
3.3.1 O Retorno ao Século XIX e Suas Implicações	45
3.3.2 Em Busca de Referências	46
3.3.3 Playmobil: indústria e padronização	60
3.3.4 Papel: fragilidades e origens.....	62
3.4 COSTURANDO INVISÍVEIS: O DESFILE	66
3.4.1 Dando Vida ao Sonho: Cenário	67
3.4.2 Atmosfera: luzes e sons	69
3.4.3 Performance e ato final.....	70
3.5 O FECHAMENTO DA OBRA	72
4 ESTÉTICA, COSTURAS E LEITURAS: UMA DISCUSSÃO	75
4.1 ALINHAVANDO RELAÇÕES ENTRE MODA E ARTE.....	75

4.2 COSTURANDO UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	82
4.3 UMA OBRA, VÁRIAS LEITURAS: NO LIMIAR ENTRE ARTE E MODA	87
5 O NÓ DA COSTURA.....	91
6 REFERÊNCIAS	95
APÊNDICE A – Levantamento de artistas que trabalharam com roupas	98
ANEXO 1 – DVD com o desfile “A Costura do Invisível” de Jum Nakao	102

1 INTRODUÇÃO

Desde o início do século XX um grande número de artistas e estilistas têm levantado questões no âmbito das relações entre a arte e a moda, produzindo obras que exploram conceitos e provocam reflexões a respeito de possíveis fronteiras entre elas, e de seus limites. Essa discussão tem se mostrado cada vez mais necessária, principalmente porque os dois territórios têm sofrido um processo de expansão e suas relações comumente geram confusões, críticas e dissidências.

Pode-se observar, através das histórias da arte e da moda, que as duas disciplinas se comunicam de diversas formas no decorrer do tempo e que, apesar de serem independentes uma da outra, elas frequentemente se articulam de modo semelhante:

A moda – forma legítima de arte, com sua própria linguagem de representação e notável percurso histórico – acompanha, através dos tempos, as correntes artísticas e reflete os movimentos marcantes da arte, principalmente ao longo do século XX. (MENDONÇA, 2006, p. 79)

Dentre as inúmeras possibilidades de cruzamentos entre arte e moda hoje, podemos citar algumas que são mais comuns e que mais provocam dúvidas. Partindo do ponto de vista da moda, o design de estamparias é um exemplo disso. Muitos artistas são convidados a desenvolver estampas exclusivas para coleções de moda. Ou mesmo os próprios designers e estilistas se apropriam de obras de arte, estampando-as em seus tecidos.

Também é possível se ver atualmente muitos desfiles de moda performáticos, que envolvem peças de roupas que não pertencem necessariamente às coleções, mas são produzidas especialmente para fins de performance. Isso nos leva à moda conceitual, que por sua vez se aproxima de tal forma da arte, que muitas vezes é difícil situar em uma das extremidades. Ela parece flutuar entre a moda e a arte.

As fronteiras ficam mais embaçadas quando nos deparamos com coleções, ou peças isoladas dentro de coleções, que se apropriam de obras de arte e/ou de suas imagens, explicitando-as em suas formas, silhuetas e estampas. Ou mesmo coleções que dialogam diretamente com algum artista. Esse tipo de diálogo é bastante comum no campo da moda, especialmente com a popularização da ideia da moda-arte, e pode produzir resultados bastante interessantes e inovadores, ao menos do ponto de vista da moda.

Por outro lado, partindo do ponto de vista da arte, é comum vermos hoje artistas dialogando com a moda em um sentido mais crítico, muitas vezes investigando a moda a

partir de questões econômicas, sociológicas, antropológicas e afetivas. E muitos deles utilizam tanto a própria roupa, quanto uma diversidade de adereços, como linguagem. Assim, fica complicado distinguir, ao primeiro olhar, por exemplo, uma peça de moda conceitual de uma peça de roupa produzida por algum artista. Visualmente elas parecem partir do mesmo princípio, pertencer à mesma esfera.

Desconfiamos, de antemão, que o maior alvo de dissidências é o objeto roupa, e não necessariamente a moda. É a roupa que muitas vezes flerta com a arte, se desloca, transita entre fronteiras. A maioria dos diálogos estabelecidos nessa relação diz respeito à roupa. Contudo, esse conceito ainda pode ser ampliado para fins de discussão: não seria apenas a roupa, mas o invólucro, a casca, nossa segunda pele. E ele ainda pode ir mais longe:

Além da fronteira entre primeira e segunda pele, a roupa pode ser pensada como intervalo ou território de contato entre corpo e ambiente, lugar virtual ou sistema de diferença e de semelhança com o *environment* social e cultural, arquitetônico e visual, natural e artificial. (CELANT, 1999, p. 174)

Assim, partir da perspectiva da roupa na arte foi uma opção mais instigante para nossa pesquisa. Explorar suas possibilidades, seus diálogos, sua abrangência, a fim de compreender, ao menos desse ponto de vista, as relações existentes entre arte e moda.

De acordo com Costa (C., 2009, p. 75), “o traje, por envolver identidade, sexualidade, poder e sentidos metafóricos, constitui um meio fascinante, além de tocar em aspectos como intimidade com o corpo e expressão de status, significados simbólicos e de comunicação”. Ela coloca assim, o traje como “objeto de reflexão, meio de expressão e suporte de criação”, que pode oferecer ao artista “espaço e substância para a obra de arte”.

No Brasil, Jum Nakao¹, estilista e diretor de arte, ocupa esse espaço ao trazer ao público uma das obras mais simbólicas e polêmicas ao universo da moda brasileira, o desfile intitulado “A Costura do Invisível”. A obra foi apresentada em Junho de 2004, em um dos eventos de moda mais importantes da América Latina, o São Paulo Fashion Week². Com ela, Nakao transgrediu os paradigmas da moda, colocando na passarela uma coleção-arte em papel vegetal, que foi inteiramente destruída pelas modelos no final do desfile, levando o público a uma espécie de transe.

¹ Sobre o artista, ver o item 3.1 deste texto.

² É considerado hoje o maior evento de moda do país. Teve início em 1996 com o nome Morumbi Fashion Brasil, integrando a Bienal de São Paulo. Atualmente ocorre duas vezes por ano e é um grande impulsionador da economia de moda no país.

A presente pesquisa tem como delimitação espacial e temporal exatamente a obra “A Costura do Invisível”, desenvolvida por Nakao. Neste estudo investigamos se existem e quais são as fronteiras entre arte e moda na obra em questão, analisando sua trajetória de elaboração, seus conceitos, processos e linguagens, procurando compreender melhor algumas aproximações possíveis entre os universos da moda e da arte.

A escolha dessa obra, em específico, se deu por ser uma criação de um artista brasileiro, e que nos parece estar no limiar entre arte e moda – a qual situamos, a princípio, em um espaço chamado Moda Conceitual³. Além disso, com ela, o artista abandona a criação de moda e passa a atuar no âmbito das artes visuais, o que torna ainda mais confusa a delimitação das fronteiras nessa coleção.

Costurar as fronteiras dos dois territórios, relacionando e equacionando as diversas possibilidades de diálogos e cruzamentos entre a arte e a moda, através da obra “A Costura do Invisível”, de Jum Nakao, pode confirmar as ideias de Müller, quando afirma que “existe uma moda que faz ‘arte’ e uma arte que fala da moda” (MÜLLER, 2000, p. 15). Essa obra não foi apenas um desfile de moda, mas uma espécie de manifesto, que “materializou muito do que se vem falando sobre o cruzamento de linguagens, uma das grandes questões da arte contemporânea” (OLIVEROS, apud MESQUITA e PRECIOSA, 2011, p. 118).

O que nos impulsionou para a realização desta pesquisa foi a constatação, através de conversas, blogs, publicações e eventos, de que muitos profissionais da área de moda confundem moda com arte. Muitos inclusive se autointitulam artistas, simplesmente por inserirem algum tipo de artesanato às suas criações, ou por produzirem algo com qualidades estéticas. Confundem criatividade com arte. Segundo OSTROWER (1999, p. 65), uma obra de arte precisa possuir um significado a expressar, e somente a técnica não garante que um objeto tenha conteúdo expressivo.

Podemos deduzir, a partir disso, que uma belíssima roupa de alta costura, por exemplo, não tem necessariamente uma forma artística ou um significado intrínseco, o que por sua vez não a desqualifica como Moda. Ela simplesmente não seria arte. Segundo a autora ainda, “justamente por sua dimensão de linguagem – da arte – é possível estabelecer um nível de objetividade (independente do gosto pessoal de alguém) para se avaliar as qualidades artísticas das obras” (IDEM, p. 68).

³ Sobre moda conceitual consultar o tópico 1.5 deste trabalho.

Muito se discute a respeito do que pode ser classificado como arte. Desde muito cedo, a estética e a filosofia da arte se ocupam dessa questão. Com os alargamentos sofridos pela arte, e com suas transversalidades, muitas confusões surgiram no momento em que objetos de uso cotidiano adentraram as portas dos museus e ali se instalaram. Danto (2010, p.42, grifo do autor) chega a indagar-se: “afinal, que tipo de predicado é ‘uma obra de arte’?”. Enquanto alguns estudiosos continuam defendendo o caráter essencialmente espiritual e não utilitário da obra de arte, outros como Danto e Ostrower buscam revisar as teorias da arte, a fim de adequá-las à nova realidade:

Para ser arte, tem que ser linguagem. Qualquer ato pode ser significativo. Por exemplo, uma bofetada. Mas não precisa ter significado artístico. Para tanto, o conteúdo do ato teria que ser objetivado através de formas de linguagem, e comunicado, através dessas mesmas formas. (OSTROWER, 1999, p.76)

Inserir a moda, ou mais especificamente a roupa, como linguagem artística, nos coloca diante do desafio de buscar seu espaço na arte. Mendonça (2006, p. 11, grifo do autor) comenta que “a criação do vestuário é forçosamente arte visual aplicada e, portanto, configura uma *linguagem artística*”. Se considerarmos as ideias de Ostrower (1999, p.197) quando afirma que “o que determina o caráter artístico de uma imagem é a expressividade das formas de linguagem”, então estaremos mais perto de encontrar nosso denominador comum entre a arte e a moda.

Para apoiar nossas discussões teóricas, considerando que focamos as discussões no objeto roupa, foi realizado um levantamento referente às obras de arte que envolvem a roupa, a partir do século XX até os dias de hoje (APÊNDICE A). Nessa listagem, foram consideradas apenas obras realizadas por artistas visuais, que dizem respeito à produção do objeto roupa em si. Obras que consistem exclusivamente em fotografias ou vídeos foram desconsideradas, pois nos trariam outras discussões que não são nosso foco neste momento. Contudo, foram considerados alguns figurinos do início do século XX por se tratarem de diálogos iniciais entre a arte e a vestimenta. Além disso, alguns figurinos de performance também foram inseridos no levantamento, por colocarem a roupa como objeto fundamental da ação.

No presente texto, faremos uma breve explanação do universo teórico em que nossa pesquisa se desenvolve. No segundo capítulo, apresentamos alguns conceitos-chave, necessários para as discussões que se desenrolarão ao longo das pesquisas. Eles nos ajudarão a compreender o universo estudado e suas particularidades. Para seu

desenvolvimento nos utilizamos de metodologia baseada em pesquisas bibliográficas, em que foram pesquisados, além de livros, diversos sítios de internet.

Em seguida, no terceiro capítulo, analisamos a obra citada explorando seus conceitos e subjetividades. O procedimento metodológico utilizado para a análise foi o dispositivo de Análise do Discurso (AD) (ORLANDI, 2005). Para apoiar a AD e ajudar na organização das informações, foi utilizado o processo de análise chamado Grelha de Análise (GERVEREAU, 2007), além da pesquisa bibliográfica que auxiliou nos processos de compreensão e interpretação da obra. Tanto a AD quanto a Grelha de Análise serão adequadamente explanados no texto do capítulo citado.

Por fim, no quarto capítulo, desenvolvemos a discussão teórica sobre as fronteiras entre arte e moda. Ela se embasa nas análises da obra e no levantamento realizado, confrontados com teorias da arte e da estética. Para essa etapa, nos utilizamos de pesquisa bibliográfica envolvendo autores que tratam de estética, artes visuais, além de autores que discutem as relações entre a moda e a arte.

2 CONCEITOS CHAVE

Para compreender a obra de Nakao e, principalmente, para embasar a discussão teórica, elencamos alguns conceitos que surgirão repetidamente no texto, e que merecem um olhar mais acurado a seu respeito. Além disso, são termos que, muitas vezes, são confundidos uns com os outros, devido à falta de compreensão acerca de seus significados. Muitos deles são comuns no universo da moda, mas pouco ou nunca utilizados no universo das artes visuais.

2.1 SISTEMA DA MODA

Compreender o que é o Sistema da Moda, como surgiu e se desenvolveu através da história, e como se apresenta hoje, é fundamental para analisar a obra de Nakao. Pode-se dizer que toda coleção de moda, hoje, está inserida nesse Sistema, que regula o fluxo de lançamentos e obsolescências no universo da moda e do consumo.

Segundo Lipovetsky (2009), a moda é um fenômeno surgido na Idade Média Tardia – por volta do século XIV – movido basicamente pela busca da novidade e da sedução, e que se desenvolve a partir de um processo de imitação e distinção. Ou seja, no momento em que a burguesia adotava para si os símbolos de distinção do parecer aristocrático, estes tratavam de propor inovações em seu parecer, a fim de reenfatizarem a distância social entre ambos. Segundo o autor, ainda, a moda é um fenômeno exclusivamente Ocidental, pois se trata de uma “formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade”. (LIPOVETSKY, 2009, p.25)

A moda, tal como a conhecemos hoje, só pôde surgir a partir da desqualificação do passado, ou seja, quando o passado coletivo, cultuado pelas sociedades primitivas, é dessacralizado e o culto ao Novo é introduzido nas sociedades:

[...] não há sistema da moda senão quando o gosto pelas novidades se torna um princípio *constante* e regular, quando já não se identifica, precisamente, só com a curiosidade em relação às coisas exógenas, quando funciona como exigência cultural autônoma, relativamente independente das relações fortuitas com o exterior. (LIPOVETSKY, p. 31)

Na segunda metade do século XIV ocorreu uma mudança radical no tipo de vestuário, fundamentada na diferenciação acentuada do parecer pelos sexos, quando as roupas adquiriram novas formas. Até então, “as vestimentas eram semelhantes para

homens e mulheres e consistiam em duas ou três túnicas ou togas, uma por cima da outra” (LEVENTON, 2009, p. 47), sendo de comprimento variável para os homens e longa para as mulheres. A partir de então, o parecer ganha status e passa a sofrer modificações regulares. Contudo, as mudanças mais frequentes se deram através dos acessórios e ornamentos. Ainda segundo Leventon (2009, p.47), “a modificação mais significativa, entretanto, talvez tenha sido a evolução do complexo sistema de troca constante de modelos e cortes, que passaram a se distanciar das hierarquias sociais e de localidade”, o que desencadeou o que Lipovetsky (2009) chamaria de lógica do efêmero.

Até o século XVIII, apesar da profusão e da regularidade das pequenas mudanças, a base do vestuário pouco mudou, e as variações constantes que ocorriam se aplicavam tanto ao vestuário dos homens quanto ao das mulheres. Somente a partir do século XIX, é que a moda se torna essencialmente feminina, relegando o vestuário masculino a um obscurecimento nunca antes visto.

O século XVIII traz consigo a Revolução Industrial, e com ela a invenção de alguns equipamentos que lançariam a indústria da moda no rumo de transformações maiores. Segundo Leventon (2009, p. 151), “foi na indústria que ocorreram as transformações mais radicais”. A invenção de máquinas como a lançadeira volante para os teares manuais, e da *spinning jenny*, “a primeira máquina de fiar totalmente automática”, seria apenas a porta de entrada para um processo que culminaria na invenção da máquina de costura por volta de 1860. A partir de então o ritmo das mudanças se tornaria cada vez mais frenético e o crescimento da indústria da moda se daria progressivamente, com o estabelecimento do sistema da moda.

Além da máquina de costura, o século XIX apresenta outra inovação que seria responsável pela sistematização da moda: o surgimento da Alta Costura. Lipovetsky (2009) data o nascimento da Alta Costura no momento em que Charles-Frédéric Worth funda, em Paris, a primeira casa de costura, entre o outono de 1857 e o inverno de 1858. Ele foi o primeiro costureiro a impor seus modelos à clientela, e criou o sistema de desfiles com manequins vivos. Naquele momento surgiu o que o autor denomina de “moda de cem anos”, período compreendido entre a metade do século XIX e a década de 1960, e marcado por “um sistema de produção e de difusão desconhecido até então e que se manterá com uma grande regularidade durante um século” (LIPOVETSKY, 2009, p.79).

Enquanto a mecanização da produção gerava um aumento da produtividade nas fábricas de confecção, a Alta Costura se responsabilizava por uma produção menor e sob

medidas, mas que se ocupava também de lançar as tendências de moda. Aos poucos vai surgindo, então, o sistema sazonal de lançamento de novidades, que se firma somente no início do século XX: um calendário é estabelecido entre os criadores de moda, e as coleções passam a ser apresentadas duas vezes ao ano: em janeiro (coleção de inverno) e em agosto (coleção de verão). Em seguida, mais duas coleções são acrescentadas ao calendário: a de outono e a de primavera, que ficam responsáveis por “anunciar os sinais precursores da moda seguinte” (LIPOVETSKY, 2009, p. 84).

A moda de cem anos compreende um período de grande relevância histórico-social, tendo abarcado duas grandes guerras que desestabilizaram a Europa. Como todo período de guerra, grandes inovações tecnológicas foram lançadas no mercado, apesar da escassez de materiais ocorrida durante os conflitos. Outras grandes casas de Alta Costura surgiram no decorrer desse período, e muitas novidades em termos de indumentária foram pouco a pouco se sobrepondo umas às outras. A partir da supressão do espartilho em 1909-10 promovida por Poiret, as silhuetas começaram a secar, e em seguida ocorreu o encurtamento das saias, o aumento dos decotes, entre outras inovações, que culminaram em uma simplificação extrema do vestuário, promovida por Chanel nos anos de 1920. Cresce a acessibilidade à moda, que agora se torna um sistema que regula e impõe suas mudanças, constringendo àqueles que não adotarem suas novidades.

A partir dos anos de 1950 e 1960, o sistema estabelecido pela moda de cem anos se transforma, adaptando-se aos moldes que conhecemos hoje. Rapidamente a Alta Costura perde terreno para o chamado *Prêt-à-Porter*, que fundiu a indústria com a moda, produzindo de forma seriada roupas de qualidade e trazendo informações de moda e de tendências. Percebendo a força e o prestígio recém adquiridos do *prêt-à-porter*, algumas *maisons* da Alta Costura acabaram aderindo à produção seriada, muitas vezes mantendo ativos os dois segmentos e agregando valores à marca. Segundo Lipovetsky, essa nova fase que ele denomina de moda aberta “prolonga e generaliza o que a moda de cem anos instituiu de mais moderno: uma produção burocrática orquestrada por criadores profissionais, uma lógica industrial serial, coleções sazonais, desfiles de manequins com fim publicitário” (LIPOVETSKY, 2009, p. 123).

Até então, as grandes marcas determinavam o que seria tendência de moda. O próximo passo na transformação do sistema foi uma predominância do ecletismo, com o fim das tendências impostas. A moda passa a ser ditada pelas ruas, e eclode a moda jovem, trazendo consigo ainda a moda marginal, anticonformista. As antimodas vão de encontro

ao sistema, questionando e rompendo com as imposições da indústria, mas acabam virando novas inspirações para essa indústria tão combatida, contribuindo assim para a profusão de estilos e modas. Já não há uma moda, há modas. (LIPOVETSKY, 2009, p. 144). No embalo das mudanças radicais, a moda masculina é incluída novamente no sistema. Ocorre uma grande aproximação nos pareceres, reforçada pelo *sportswear* e pela generalização do uso da calça pelas mulheres, que se dá a partir dos anos de 1960. Surge com isso a moda unissex, sugerindo um processo democrático e igualitário, que na prática não poria fim às diferenças entre os sexos, nem mudaria o interesse do sistema da moda, até então voltado para as mulheres. Prova disso foi o aumento do uso da maquiagem e dos cuidados com a beleza, fazendo crescer o consumo de cosméticos.

Hoje, percebemos que o sistema abraçou uma quantidade enorme de manifestações de moda – antimodas, modas marginais, modas de novela, modas da música e do entretenimento – e se utiliza delas em seus processos comerciais. Enquanto observamos um número reduzidíssimo de marcas de Alta Costura – totalizando 12 grifes no último desfile primavera 2013⁴, e aumentando para 17 grifes no último desfile de outono 2013⁵ – um número estrondoso de marcas de *prêt-à-porter* divide as atenções dos consumidores. Enquanto a alta costura é desfilada apenas em Paris, duas vezes ao ano, o *prêt-à-porter* pode ser visto pelo mundo todo no que hoje conhecemos como Semanas de Moda (ou *Fashion Weeks*), e apresenta em média quatro coleções ao ano.

O sistema tomou uma proporção tão extensa, que hoje diversas indústrias, juntas, definem o que será moda ou não. A indústria têxtil e de aviamentos se antecipa em até dois anos a uma coleção. É preciso pesquisar e desenvolver novas tecnologias que serão posteriormente utilizadas pelos criadores de moda. Talvez possamos até mesmo sugerir que quem dita moda é a indústria têxtil... As engrenagens deste sistema gigante que é a moda contemporânea exigiriam ainda muitas páginas para explicá-las, o que não é nossa intenção.

O que é necessário ressaltar aqui é que, embora a moda hoje seja bastante aberta, ela ainda não se desvencilhou do processo de lançamento e obsolescência, que marcou toda a era da moda moderna. E mais além, esse sistema hoje delibera também o que e como os criadores deverão pensar: criar roupas bonitas e comercializáveis para desfilarem nas semanas de moda e se inserir no circuito. Alguns criadores brasileiros como Jum Nakao ou Ronaldo

⁴ Fonte: <<http://www.style.com/fashionshows/collections/S2013CTR/>>. Acesso em 18 Jan. 2014.

⁵ Fonte: <<http://www.style.com/fashionshows/collections/F2013CTR/>>. Acesso em 18 Jan. 2014.

Fraga, já começam pouco a pouco a se rebelar contra essas imposições, criando moda com conceito, com reflexão crítica e artística. E por mais que sonhemos com a tal liberdade criadora ou mesmo com a liberdade de gosto, descritas por Lipovetsky (2009), ainda estamos destinados a produzir e consumir aquilo que o sistema nos determina.

2.2 VESTIDO DA REFORMA, VESTIDOS ARTÍSTICOS E ROUPA DE ARTISTA

‘Vestido da Reforma’ é um termo que surge por volta de 1880 na Europa, e designa um tipo de vestuário compatível com as propostas higienistas que buscavam, entre outras coisas, sanar alguns males provocados pela vestimenta à saúde das mulheres. Consistiam em “vestidos mais folgados e menos guarnecidos de adornos, que deveriam ser usados sem os espartilhos, ou com as variantes menos rígidas da peça” (BARBOSA, 2009, p. 52). Exemplo dessa proposta é o vestido inglês de 1895 (Figura 1), onde percebemos maior simplicidade decorativa e uma cintura menos apertada. As preocupações em reformar o vestuário continuam e, mesmo com pouca aceitação, as propostas se estendem ao longo dos anos de 1880 e 1890.

Figura 1 - Vestido Inglês de 1895, da marca Liberty Co. - exemplo de vestido da reforma



Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O108865/dress-liberty-co-ltd/>>

A partir de 1900 o foco da reforma muda: passa das preocupações com a saúde para as preocupações artísticas. A exposição de Krefeld, na Alemanha, organizada por Henry Van de Velde, marca o início das propostas dos ‘Vestidos Artísticos’, ou *Künstlerkleid*⁶. Não deixam de ser propostas de reforma do vestuário, mas passam a ter seu foco na expressão artística, como no exemplo do vestido da figura 2, que representa bem essa proposta. A ideia surge por volta de 1895 dentro do movimento *Art Nouveau*, quando alguns arquitetos, designers e estilistas se entusiasmam pelas novas possibilidades de inserir elementos do movimento ao vestuário (COSTA, C., 2009, p. 32).

Figura 2 - Vestido artístico criado por Henry Van de Velde em 1902



Fonte: <<http://www.deltacollege.edu/emp/jbarrows/AppliedArts.html>>

Em seguida, artistas da Secessão Vienense também pensaram a reforma do vestuário. Suas propostas baseavam-se em vestidos/túnicas soltos, fluidos, livres do excesso decorativo e ornamental do traje da época, e que poderiam ser utilizados em diversas ocasiões. Pensava-se em um projeto de arte que abarcasse em suas preocupações todas as facetas da vida diária, inclusive o vestuário. São bastante conhecidos dessa época os vestidos criados por Klimt e Flöge, produzidos entre 1900 e 1915, aproximadamente.

⁶ Termo original cunhado por Hanry Van de Velde, que significa “vestidos artísticos”, mas também pode ser traduzido por “roupa de artista”. (COSTA, 2009, p. 32)

Com silhuetas soltas e folgadas (Figura 3), deixavam explícita a proposta de renovação decorativa do vestuário, baseada nas ideias artísticas da Secessão.

Figura 3 - Emilie Flöge em um vestido artístico de 1905



Fonte: <<http://vestirdesentido.blogspot.com.br/2012/07/gustav-klimt-dialogo-entre-moda-y-arte.html>>

Os termos ‘roupa de artista’ e ‘vestidos artísticos’ designam basicamente a mesma coisa. Segundo Costa (C., 2009, p. 9, grifo do autor) o termo ‘roupa de artista’

[...] que hoje 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 vestuários incomuns, entre outras manifestações.

A autora, em seu livro, classifica como ‘roupas de artista’ uma diversidade de obras que têm como objeto a roupa, e que não necessariamente se referem à proposta de novos vestuários. Percebemos que as manifestações contemporâneas do vestuário dentro das artes visuais dizem respeito em sua maior parte⁷ a inúmeras outras questões que não apenas a

⁷ Sobre isso verificar o Apêndice A, com os resultados da pesquisa onde realizamos um extenso levantamento a respeito das obras datadas a partir do século XX, que dizem respeito ao vestuário e ao vestir.

propostas de renovação do vestuário sendo, portanto, mais coerente o uso do termo ‘roupa de artista’ para esse tipo de obra.

2.3 WEARABLE ART, ARTWEAR E ART TO WEAR

De acordo com Leventon (2005, p. 22) o termo ‘*wearable art*’ surge em 1975. Inicialmente ele denominava produtos têxteis feitos à mão, através de técnicas e processos tradicionais, transformados em roupas por artistas têxteis. Nesse tipo de trabalho, enfatizavam-se as técnicas laboriosas e complexas, o uso de elementos étnicos e a exclusividade da peça (Figura 4).

Figura 4 - Wearable art de Dina Knapp - Mother-of-pearl Kimono, 1975



Fonte: <http://dinaknapp.com/image_html_wear/16.html>

A autora comenta que, no início, o termo foi rejeitado por alguns artistas e curadores, pois foi também, equivocadamente, utilizado para trabalhos de *body art* (ou arte corporal). Além disso, alguns defendiam que ele era inadequado para facilitar a aceitação da modalidade dentro do mundo da arte, pois remetia facilmente à ideia de trabalho amador, artesanato, ou faça-você-mesmo, além de ter sido adotado pela mídia para denominar trabalhos que reproduziam imagens de arte em roupas. Por isso foram sendo utilizados concomitantemente a ele os termos: *art to wear* e *artwear*.

Hoje em dia, os termos se alternam nos diferentes locais onde esse tipo de arte é produzida. Por exemplo: nos Estados Unidos, usa-se *artwear*, enquanto na Nova Zelândia

costuma-se usar o termo original, *wearable art*. Este último, atualmente é um termo bastante abrangente que define:

[...] a continuum that begins perhaps with garments that are technically but not actually wearable, and ends with luxurious, handmade ready-to-wear aimed at a fashion-aware clientele. The stops along the way include grand one-of-a-kind pieces with serious content that are intended to be displayed on the wall as well as on the body, limited-edition production, and costumes worn for performance⁸. (LEVENTON, 2005, p. 25)

Encontramos durante as pesquisas um concurso anual de *wearable art* (WOW – World of WearableArt)⁹, que ocorre no mês de Setembro em Wellington, Nova Zelândia, e teve início no ano de 1987. É um espetáculo performático e extravagante, onde artistas do mundo inteiro concorrem com suas criações de roupa-arte (Figura 5). No próximo concurso em 2014 serão apresentadas e julgadas sete modalidades de *wearable art*, o que sugere que esse tipo de meio está se diversificando e sendo amplamente difundindo.

Figura 5 - Obra vencedora do WOW 2012 - Delight Of Light, de Yuru Ma & Mengyue Wu, da China



Fonte: <<http://www.worldofwearableart.com/category/image-galleries/winners/2012-winners>>

⁸ Livre tradução: [...] um contínuo que começa talvez com roupas que são tecnicamente, mas não realmente usáveis, e termina com um luxuoso e artesanal ‘pronto-para-vestir’ destinado a uma clientela de moda-consciente. As paradas ao longo do caminho incluem grande variedade de peças com conteúdo sério destinado a ser pendurado sobre as paredes tanto quanto sobre o corpo, produções com edição limitada, e fantasias usadas para performances.

⁹ Site oficial do concurso: <<http://www.worldofwearableart.com/>>.

2.4 ARTE TÊXTIL

O termo Arte Têxtil, em inglês *textile art* ou *fiber art*, é comumente confundido com trabalhos artesanais de *patchwork* ou *quilt*, que são técnicas de criação de superfícies têxteis através da junção, com costura, de retalhos de tecido. O *patchwork* é mais geométrico e em geral é feito com retalhos maiores. O *Quilt* (Figura 6a) é uma técnica de trabalho com pequenos retalhos que chega a permitir a construção de imagens figurativas. É complicado definir os limites dessas técnicas, no que diz respeito a artesanato ou arte. Contudo, especialmente no caso do *quilt*, é possível encontrarmos peças realmente impressionantes, que podem ser repensadas quanto ao seu estatuto de arte, como é o caso da Figura 6b, uma obra da artista Jenny Bowker.

Figura 6- a) Birgit Schueller - Quilt tradicional; b) Jenny Bowker - quilt figurativo



Fonte: a) <<http://www.nwquiltingexpo.com/>>; b) <<http://www.jennybowker.com/quilts/single-gallery/11165537>>

Confunde-se o termo ainda com estamparia artesanal e costuma-se denominar assim, determinados tecidos étnicos ou trabalhados manualmente com fins de produção de vestuário e decoração. Porém, nesses casos se trata mais de um design de superfície do que de arte têxtil, mesmo se considerando a possível manualidade das técnicas de produção.

Contudo, ainda assim é necessário ampliar o termo, pois hoje ele diz respeito a obras produzidas com fibras animais, vegetais ou sintéticas, em fios ou tecidas, através de técnicas diversas como feltragem, tear, trançados, crochê, tricô, costuras, etc, visando à

elaboração de superfícies e volumes têxteis sem finalidades funcionais. Ou seja, é como se fossem telas (Figura 7a) e esculturas têxteis (Figura 7b). Muitos artistas também trabalham com instalações (Figura 7c), baseadas em tecidos e fibras. Devido à grande liberdade em termos de formas, muitas vezes se confunde a *wearable art* com arte têxtil.

Figura 7 - a) Susan Lenz - bordado; b) Sheila Hicks - escultura; c) Ashley V Blalock - instalação em crochê



Fonte: a) <<http://www.susanlenz.com/Gallery/InBoxStainedGlass.shtml>>; b) <<http://www.metropolismag.com/pov/20110610/the-grand-dame>>; c) <<http://www.ashleyvblalock.com/installation>>

2.5 MODA CONCEITUAL

Pensar em moda conceitual nos coloca diante de um desafio, pois são escassos os estudos sobre esta vertente da moda, e isso acaba nos remetendo automaticamente à arte conceitual. Segundo Hazel Clark (apud GECZY e KARAMINAS, 2012, p. 67), enquanto a arte conceitual surge nos anos de 1970, a abordagem conceitual na moda só aparece nos anos de 1980. A autora fala ainda que a moda conceitual teve sim, fundamentos intelectuais na arte conceitual, mesmo que indiretamente. Mas suas questões permaneceram, basicamente, nos planos do corpo, da moda, da identidade, entre outras relacionadas ao vestir.

A moda conceitual surge quando os criadores de moda Japoneses Issey Miyake, Yohji Yamamoto e Rei Kawakubo passam a ser reconhecidos pela mídia europeia. Suas criações causaram estranhamento, pois não se adequavam às convenções da moda ocidental e traziam implícitos alguns questionamentos como: “*what it was, what it looked*

*like, how it felt on the body, how it was displayed and sold, and, moreover, where it originated*¹⁰” (CLARK, apud GECZY e KARAMINAS, 2012, p. 68). Um exemplo é a obra *A Piece of Clothes*, de Issey Miyake (Figura 8). Nesse trabalho, produzido nos anos de 1970 e que vem sendo explorado até hoje, ele desenvolve um conceito de personalização da roupa a partir de rolos de tecidos, em que o usuário corta o tecido onde preferir, participando assim da criação do produto final.

Figura 8 - Issey Miyake: APOC (A Piece of Clothes) Series. Conceito



Fonte: <<http://miista.com/fashion-backward-8/>>

A moda conceitual é marcada por experimentações e metáforas, que quebram os códigos formais tanto do vestuário quanto do desfile. Ela desmonta as expectativas relacionadas à roupa como objeto de consumo, explorando temas diversos através da experimentação formal (Figura 9). Sua característica principal é o distanciamento do mercado, pois seus produtos, na maioria das vezes, não são comercialmente viáveis, e em geral não são sequer usáveis, sendo consumidos geralmente por colecionadores, personalidades midiáticas e instituições de arte. Na figura 9 temos duas ‘roupas’ conceituais. A primeira (9a) faz parte de uma coleção onde o estilista explorou o tema *Insetos*, reproduzindo as carapaças, asas, pelos e texturas de insetos em roupas fantásticas que aludiam a uma espécie de mutação humana. A segunda (9b) sugere uma espécie de

¹⁰ Livre tradução: “o que era, o que parecia, como era sentido no corpo, como foi exibido e vendido, e, além disso, qual a sua origem.”

exoesqueleto, extremamente frágil e delicado, onde a estilista brinca com a possibilidade de novas formas para a silhueta.

Figura 9 - a) Thierry Mugler, coleção Les Insectes, 1997; b) Iris Van Herpen, coleção Capriole, 2011



Fonte: a) <<http://stephanesaclier.com/tag/ernest/>>; b) <<http://www.irisvanherpen.com/haute-couture#capriole-haute-couture>>

Algumas vezes as peças conceituais são apresentadas junto com as peças comerciais. Outras vezes, a passarela só recebe as peças conceituais, enquanto as comerciais são expostas nas lojas. Segundo Clark (IDEM, p. 72), muitos estilistas trabalham com as duas vertentes, pois a moda conceitual dá muita visibilidade à marca e esquentam as vendas da coleção comercial.

2.6 FIGURINO E TRAJE DE CENA

O figurino, ou traje de cena, é a roupa utilizada por atores em espetáculos teatrais, de dança, operísticos e circenses, bem como para o cinema e a televisão. Para cada um desses espaços o figurino é tratado de forma diferente, e as preocupações em sua concepção são específicas. Esse tipo de traje não obedece a lógica comum do vestuário e, mesmo nos casos de obras realistas que exigem um figurino que represente a realidade –

como é o caso da televisão – o traje deve ser pensado em função da personagem que irá vesti-lo, e deve traduzir sua personalidade, suas origens, enfim, sua vida fictícia:

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e visão de mundo, ostentando características humanas e essenciais e visando a comunicação com o público. (LEITE e GUERRA, 2002, p. 62)

Muniz (2004, p. 20) defende que o figurino possui uma função específica: “contribuir para a formação da personagem pelo ator”. Ela reforça ainda, dizendo que “seu resultado constitui também um conjunto de formas e cores que intervém no espaço cênico” e que deve, dessa forma, integrar-se a esse espaço. Portanto, o figurino vai depender da linguagem geral do espetáculo, como na figura 10, onde podemos observar que a caracterização das personagens da peça ajuda a identificar o tema do espetáculo.

Figura 10 - a) Figurino de teatro. Peça: Lendas Japonesas. Curitiba, 2010. b) Figurino de ópera. Peça: Don Giovanni. Criação dos figurinos: Rodarte, 2012

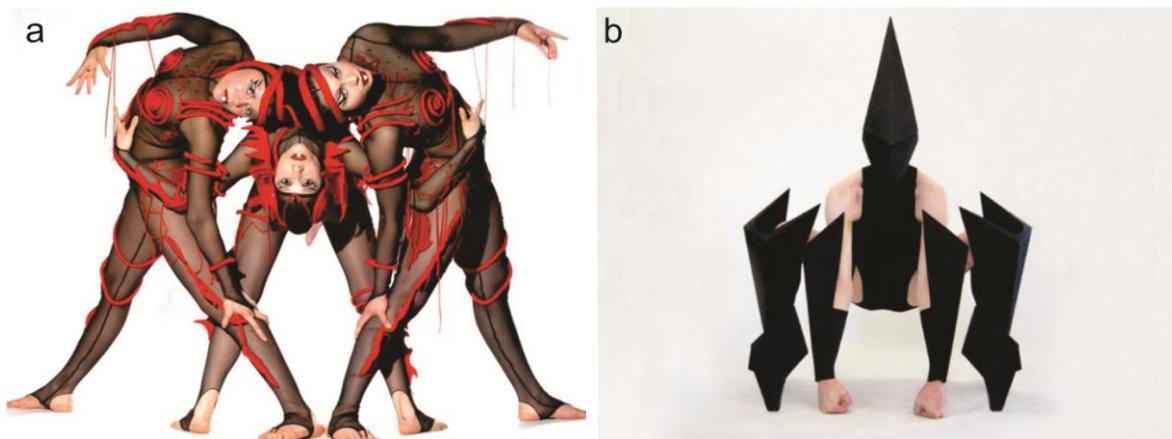


Fonte: a) <<http://figurinoecena.ato.br/album>>; b) <<http://igotbugsinmyhead.wordpress.com/2012/06/20/opera-don-giovanni-figurino-assinado-pela-rodarte/>>

Diferentemente do vestuário, o figurino muitas vezes é produzido com materiais alternativos como papel, metal ou plástico. Sua confecção deve ter a preocupação com a mobilidade do ator, e com o vestir e o despir, especialmente em figurinos circenses ou de

dança, como nos exemplos da figura 11. Assim, todas essas preocupações sempre devem levar em consideração o tipo e o tema do espetáculo. Muitas vezes pode ser confeccionada com colagens ao invés de costuras, e pode receber armações, pinturas e apliques a fim de acentuar o impacto da personagem no palco.

Figura 11 - a) Figurino de circo. Theatral Circo da Rússia. Espetáculo Kukli; b) Figurino de dança: espetáculo Carbon Life. Figurinos assinados por Gareth Pugh, 2012.



Fonte: a) <<http://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2012/11/circo-da-russia-apresenta-espetaculo-kukli-em-natal-neste-domingo-25.html>>; b) <<http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/novo-ballet-londrino-tem-musica-de-mark-ronson-e-figurino-de-gareth-pugh/>>

2.7 DESFILE E DESFILE/PERFORMANCE

O desfile de moda consiste na exposição móvel das roupas da coleção, geralmente através de modelos vivos que transitam pela passarela segundo um código formal, vestindo as roupas e obedecendo a sequência determinada pelo criador. A passarela, em geral, consiste em um corredor aberto, com ou sem ornamentações, e com uma espécie de portal em uma das pontas por onde as modelos entram e saem (Figura 12). Normalmente fazem parte do espetáculo, ainda, um cenário com iluminação dramática e a sonorização, que por vezes comporta uma banda tocando ao vivo.

Figura 12 - Projeto de sala de desfile nos moldes convencionais. Autor: Thiago Sartori



Fonte: <<http://thiagosartori3d.blogspot.com.br/2010/11/projeto-3d-sala-de-desfile.html>>

Esse formato de apresentação de roupas foi inventado por Charles-Frédéric Worth, nos anos de 1860, momento em que o costureiro assume o status de criador de moda, e passa ditar o que será usado pelas senhoras, ávidas por novidades (LIPOVETSKY, 2009, p. 82). Esses eventos eram destinados às clientes da alta sociedade, selecionadas pelo costureiro. Eram salões luxuosos que já solidificavam os códigos formais dos desfiles de hoje: as futuras manequins eram, então, chamadas de ‘sósias’, e desfilavam as roupas que, depois de compradas, seriam novamente confeccionadas, agora nas medidas da cliente.

Ao longo do século XX alguns valores foram agregados, e toques teatrais e performáticos foram sendo incorporados à passarela. Com a moda conceitual, algumas mudanças foram possíveis, como o uso de passarelas em formatos diferenciados – e por vezes inusitados –, elementos exóticos participando do cenário ou do próprio desfile, e até mesmo o total abandono dos manequins vivos. Alguns estilistas, inclusive, incorporam performances artísticas aos desfiles, como foi o caso de um estilista que instalou na passarela pistolas de tinta e uma plataforma giratória, esguichando tinta sobre a modelo e colorindo espontaneamente a roupa (Figura 13).

Figura 13 - Alexander McQueen - Desfile primavera/verão 1999



Fonte: <<http://hapsical.blogspot.com.br/2010/02/towering-genius-of-alexander-mcqueen.html>>

Assim, a partir do surgimento da moda conceitual, alguns desfiles se tornam altamente performáticos, podendo ser denominados de desfiles-performances. Eles mantêm o planejamento do desfile, mas assumem a espontaneidade da performance e os riscos que o acaso e a improvisação trazem consigo. E muitas vezes se tornam verdadeiros espetáculos.

3 A COSTURA DO INVISÍVEL – UMA OBRA MÚLTIPLA

“A Costura do Invisível”, de Jum Nakao, é uma obra múltipla, na qual várias linguagens dialogam. Foi composta por uma coleção de 15 roupas em papel vegetal, que participaram de um desfile/performance, um livro com DVD, onde estão documentados o desenvolvimento da obra e o processo criativo do artista, e por fim uma instalação – que, ao sabor do acaso, se tornou uma vídeo-instalação – na galeria Vermelho, em São Paulo.

3.1 JUM NAKAO

Jum Nakao é estilista e diretor de criação, brasileiro e neto de japoneses¹¹. Inicia sua formação através de estudos em eletrônica e informática. Contudo logo se decepciona, pois busca, segundo ele, uma formação mais próxima ao olhar humano. Portanto, decide pela moda e inicia seus estudos em 1984, através do CIT – Coordenação Industrial Têxtil. Em 1988 cursa licenciatura em Artes Plásticas na Faculdade Armando Álvares Penteado, onde se envolve com a extensão na área de moda. Em 1996 o reconhecimento chega, quando é considerado estilista revelação no concurso Phytoervas Fashion, na época um grande impulsionador de novos talentos. A partir de então, passa a criar para algumas marcas de grande porte nacional, além de participar de diversos projetos que uniam moda, design e arte. Muitas de suas coleções de moda, que então já dialogavam com a arte, participaram de exposições e receberam premiações.

Sua obra mais conhecida, “A Costura do Invisível”, de 2004, representa um rompimento simbólico com o sistema da moda e suas imposições. A partir de então, ampliou seus horizontes profissionais e criativos, dedicando-se a trabalhos em artes visuais, moda, design, fotografia, cenário e figurino, os quais ele expõe em diversas partes do mundo. Continuamente questionando e refletindo sobre o universo humano e suas dimensões, e agregando em uma mesma obra o tecnológico e o artesanal, Nakao demonstra sempre grande sensibilidade na abordagem das questões humanas, e procura sempre estar atento às suas especificidades. Dedicou-se ainda ao ensino reflexivo da moda como interface das expressões humanas, através de workshops e pequenos cursos em diversos pontos do país e do mundo, onde leva consigo seu olhar acurado e sensível aos pormenores do corpo.

¹¹ Fonte das informações biográficas: <<http://www.jumnakao.com.br/bio.php>>. Acesso em: 09 Jan. 2013.

Nakao é um artista múltiplo: designer, estilista, diretor de arte, professor e sonhador. Suas inquietações e questionamentos têm contribuído para a construção de uma obra instigante e complexa, que percorre entre passarelas, lojas, museus, galerias, intervindo, ainda, em comunidades de artesãos através da inserção do design em Arranjos Produtivos Locais. Sua busca por encontrar algo que trabalhasse a relação das pessoas com o mundo o levou ao encontro da moda, através da roupa. Segundo o artista, ela “é a primeira interface que existe entre você nu e o exterior, a sua segunda pele, aquilo que te identifica, te define. Vi que poderia usar a moda como um espaço de experimentação, interferir nessa relação do indivíduo com o entorno” (NAKAO)¹².

Ao longo da carreira, Nakao sempre flertou com a arte, criando diálogos e cruzamentos em suas coleções. Contudo, ao decidir romper com o sistema da moda e suas imposições, ele acabou assumindo clara relação com a arte, concebendo “A Costura do Invisível”. A partir de então, suas discussões a respeito do corpo e das relações do indivíduo com o entorno adquiriram outra dimensão, muito mais crítica e menos comercial. Segundo depoimento do artista, ele afirma que pretendia “mostrar que o mais importante é o conteúdo, a ideia, não a forma. Esta forma deveria ser tão valiosa e os pensamentos por detrás dela, tão densos, que, mesmo desaparecendo, aquilo permaneceria na retina imagética das pessoas, deixando cicatrizes” (NAKAO)¹³.

Visitar o site pessoal do artista¹⁴ torna-se uma viagem lúdica por um universo tão misto quanto abrangente. Transitando entre a moda, as artes plásticas e o design, Nakao mergulha nos processos de desenvolvimento de figurinos e cenários, em palestras e cursos, em projetos de sustentabilidade, etc. É um artista crítico, que prefere o trabalho em equipe e que mostra uma sensibilidade nata para a percepção daquilo que não está visível.

Também me perguntam sempre se valeu a pena abdicar da minha carreira como estilista para ser professor e artista e, por meio dessas ferramentas, querer mudar o mundo. Digo que sim. É importante fazer o que acreditamos e insistentemente lapidar nossa alma, mesmo que aparentemente as coisas não mudem. Às vezes é bom mudar a estratégia e a abordagem, mas continuar no caminho. Chegaremos em algum lugar ou no mínimo sairemos transformados deste percurso¹⁵.

¹²Citação retirada de depoimento concedido pelo artista ao jornalista Márcio Oyama, para o Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, disponível no site: <<http://www.japao100.com.br/perfil/135/historia/209/>>. Acesso em: 31 Out. 2012.

¹³Citação retirada de depoimento concedido pelo artista ao jornalista Márcio Oyama, para o Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, disponível no site: <<http://www.japao100.com.br/perfil/135/historia/210/>>. Acessado em 31 Out. 2012.

¹⁴Disponível em: <www.jumnakao.com.br>. Acesso em: 04 Jun. 2012.

¹⁵Disponível em: <<http://modaspot.abril.com.br/columnistas/costurando-mundos/a-vida-pos-sao-paulo-fashion-week>>. Acesso em: 04 Jun. 2012.

Em seu estudo sobre a Roupas de Artista, Costa (C., 2009, p. 73) o situa na “fronteira das fronteiras”. Sua obra se apresenta como um rico objeto de estudo e investigação artística. Ela tanto participa do universo da moda, inserindo-se em um contexto de sazonalidade, coleções e desfiles, quanto participa do universo da arte, quando o desfile se torna uma performance, a coleção se desfaz aos olhos do espectador e a rigidez do sistema da moda é duramente criticada.

3.2 POR UMA COMPREENSÃO DO VISÍVEL

A seguir, a fim de promover uma melhor compreensão da obra, desenvolvemos uma análise, que foi dividida em três partes distintas. Nesta primeira parte, explanaremos a metodologia utilizada para a análise e desenvolveremos a parte técnica da metodologia. Na segunda parte, no tópico 2.3, apresentaremos a análise da obra e na terceira parte, no tópico 2.4, apresentaremos a análise do desfile. Os procedimentos e metodologia de análise estão mais bem explanados a seguir.

Na análise, focamos especificamente as partes constituídas pelas roupas de papel – através das fotografias – e pelo desfile – através do vídeo. Julgamos serem essas as partes mais importantes da obra e, portanto, suficientes para nos fornecer material para a discussão teórica. Explanaremos mais detalhadamente as duas partes escolhidas da obra, que foram analisadas através do dispositivo de Análise do Discurso (AD) (ORLANDI, 2005) apoiado e complementado pela Grelha de Análise, apresentada por Gervereau (2007).

A AD foi escolhida como procedimento metodológico por abordar o discurso como uma resultante das relações do homem com sua história, sua realidade natural e social. Ela “considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer” (ORLANDI, 2005, p. 16). Ela busca compreender como um texto – ou em outras palavras, um objeto simbólico – significa, seja ele um texto escrito, uma fala, uma música, um pintura, um desenho, etc. Em nosso caso, o objeto simbólico que analisamos é a complexa obra A Costura do Invisível.

Segundo Orlandi (2005, p.30), o discurso é determinado por três condições de produção: o sujeito, a situação e a memória. Ela acrescenta ainda que “todo o dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da

atualidade (formulação)” (IDEM, 2005, p. 32). Por isso, acreditamos na adequação desse dispositivo para a análise da obra de Nakao que, em poucas palavras, é resultado de um sujeito artista, discutindo sobre uma situação específica através de entrecruzamentos entre passado e presente, e (re)significando através da obra.

Na Grelha de Análise, o autor parte do conceito de que “observar uma imagem, de modo diferente do que com uma simples intenção de consumo fugaz, é fazer-lhe perguntas” (GERVEREAU, 2007, p. 41). Ele apresenta o processo de análise através de um esquema didático, que se realiza em três etapas distintas: a descrição, a evocação do contexto e a interpretação. Contudo, o autor deixa explícita a possibilidade de adaptações na grelha geral, ou seja, para cada obra ou imagem, a melhor grelha é aquela que atende às suas necessidades de análise. Segundo ele, a grelha é “aberta, pluridisciplinar” (IDEM, p. 103) e não deve ser tida como uma chave para a leitura de imagens.

Na etapa da descrição coletamos as informações relativas à obra e ao seu contexto de produção. Na etapa de estudo do contexto, analisamos a situação da obra em seu tempo, sua relação com o autor e seus processos de difusão. Nos dois primeiros momentos, foi feita uma análise técnica e mais objetiva. Por fim, na etapa de interpretação, realizamos uma análise interpretativa das significações da obra através do dispositivo de Análise do Discurso (AD). Nessa etapa utilizamos as subjetividades do discurso e nos aprofundamos em questões recorrentes nas análises descritiva e de contexto.

Face à indisponibilidade das peças para análise direta utilizamos, como recurso para analisar as roupas, as fotografias encontradas no site do artista e no livro da coleção. Para a análise do desfile, partimos do vídeo oficial do mesmo, disponibilizado pelo artista no DVD da obra (ANEXO 1). Essas linguagens, utilizadas pelo artista como dispositivos de registro, acabaram se tornando desdobramentos da obra, partes dela. O que a princípio deveria servir à memória, registros de tempos, transformou-se em corpo presente da obra.

Luiz Claudio da Costa discute o registro na Arte Contemporânea, investigando os motivos para o surgimento dessas práticas/linguagens. Segundo o autor, elas se desenvolvem especialmente para suprir a necessidade de memória das obras processuais. “[...] foi o entendimento da obra como processo, surgido nos anos de 1960, que provavelmente levou os artistas a usarem técnicas essencialmente temporais” (COSTA, L., 2009, p. 19). Assim, “tornada evento temporal, a obra não só incluiu o contexto de sua ocorrência, como também pressupôs o registro do que desapareceria” (IDEM, 2009, p. 26).

Outra consequência dessas transformações na estrutura física da obra, que passou de eterna a efêmera, foi a de que os registros e fragmentos das obras acabavam, muitas vezes, por se tornar parte das obras, constituindo-se em materiais poéticos da própria obra. Contudo, “[...] a separação entre o que é a obra e os outros elementos a ela relacionados, como a documentação e seu registro, não está necessariamente ou nitidamente delimitada”. (FERVENZA, 2009, p. 48)

Assim, em nosso estudo, optamos por considerar as fotografias e o vídeo como documentos que visam reunir informações sobre a obra, como dispositivos de registro dela, considerando que os

Documentos podem ser usados tanto para atestar a autenticidade de uma obra quanto para auxiliar na compreensão de como ela foi construída ou apresentada, de quais processos participaram de sua concepção e de sua realização, de como foi pensada por seu autor e também do modo como foi recebida. [...]. Documentos nos auxiliam numa eventual e parcial reconstituição de produções, bem como podem ser utilizados em discursos interpretativos que prescrevem, legitimam, comentam, nomeiam, analisam, comparam... (FERVENZA, 2009, p.47)

Portanto, abdicamos da tarefa de analisar tanto as fotografias quanto o vídeo produzido como objetos em si, como linguagens autônomas. Isso nos levaria a outro caminho, que não o desejado. Trabalhamos com eles a partir da ótica da documentação. Sob a mesma perspectiva consideramos o livro, produzido posteriormente à apresentação da obra.

Os processos de descrição e contextualização foram realizados para a obra como um todo: roupas e desfile. No processo de interpretação ela foi subdividida em coleção de papel e desfile, a fim de facilitar o processo e torná-lo mais didático.

Realizar uma interpretação desse fragmento da obra, inicialmente aparenta ser uma tarefa fácil. Contudo, a complexidade de conceitos contidos nela nos levou a buscar argumentos mais aprofundados. Para tanto, utilizando a AD, fizemos uma breve análise partindo do pressuposto de que ela não está completa em si mesma, mas necessita de conhecimentos externos a ela para ser compreendida. Dessa forma, concordamos que:

[...] a proposta de criação de qualquer traje como “discurso” é instaurado com base na percepção do meio circundante que consegue imprimir na criação do traje as qualidades ou problemáticas de seu tempo, que respondem a uma maneira de o sujeito integrar-se ao universo de valores até então estabelecidos. (CASTILHO e MARTINS, 2005, p. 33)

Utilizamos na análise alguns referenciais explicitados pelo próprio artista, tais como a moda do século XIX e os bonecos Playmobil, além de materiais que fazem parte da obra, como o livro e o DVD. Analisamos seu contexto de produção e divulgação, além das problemáticas apresentadas pelo artista durante sua execução.

Estão atualmente disponíveis nos meios de comunicação inúmeros depoimentos e entrevistas concedidas pelo artista, falando sobre *A Costura do Invisível*. Contudo, de acordo com Orlandi (2005, p.32), “[...] é inútil, do ponto de vista discursivo, perguntar para o sujeito o que ele quis dizer [...]. O que ele sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentidos estão ali presentificados”. Por esse motivo, e tentando extrapolar as palavras do artista, não nos apoiamos em seus depoimentos nem tentamos realizar entrevistas com ele, mas tentamos ir além daquilo que ele definiu a respeito de seu trabalho. Os únicos depoimentos e palavras do artista que foram considerados e utilizados na análise, são os do livro e do DVD, que fazem parte da obra.

3.2.1 A obra em detalhes

A Costura do Invisível oferece inúmeros dispositivos para análise, tais como o site pessoal do artista, imagens, vídeos, um documentário e um livro – partes integrantes da obra – além de diversas entrevistas concedidas pelo autor e reportagens na mídia especializada.

Nesta primeira etapa da análise nos limitamos à observação e registro dos detalhes e características da obra, sem proceder com nenhum tipo de análise. Assim, foram consideradas a técnica, a estilística e a temática, conforme sugerido por Gervereau (2007). Para tanto, se faz necessário compreender alguns pontos que, apesar de parecerem óbvios, serão úteis aos procedimentos da AD. O primeiro ponto é a questão da autoria.

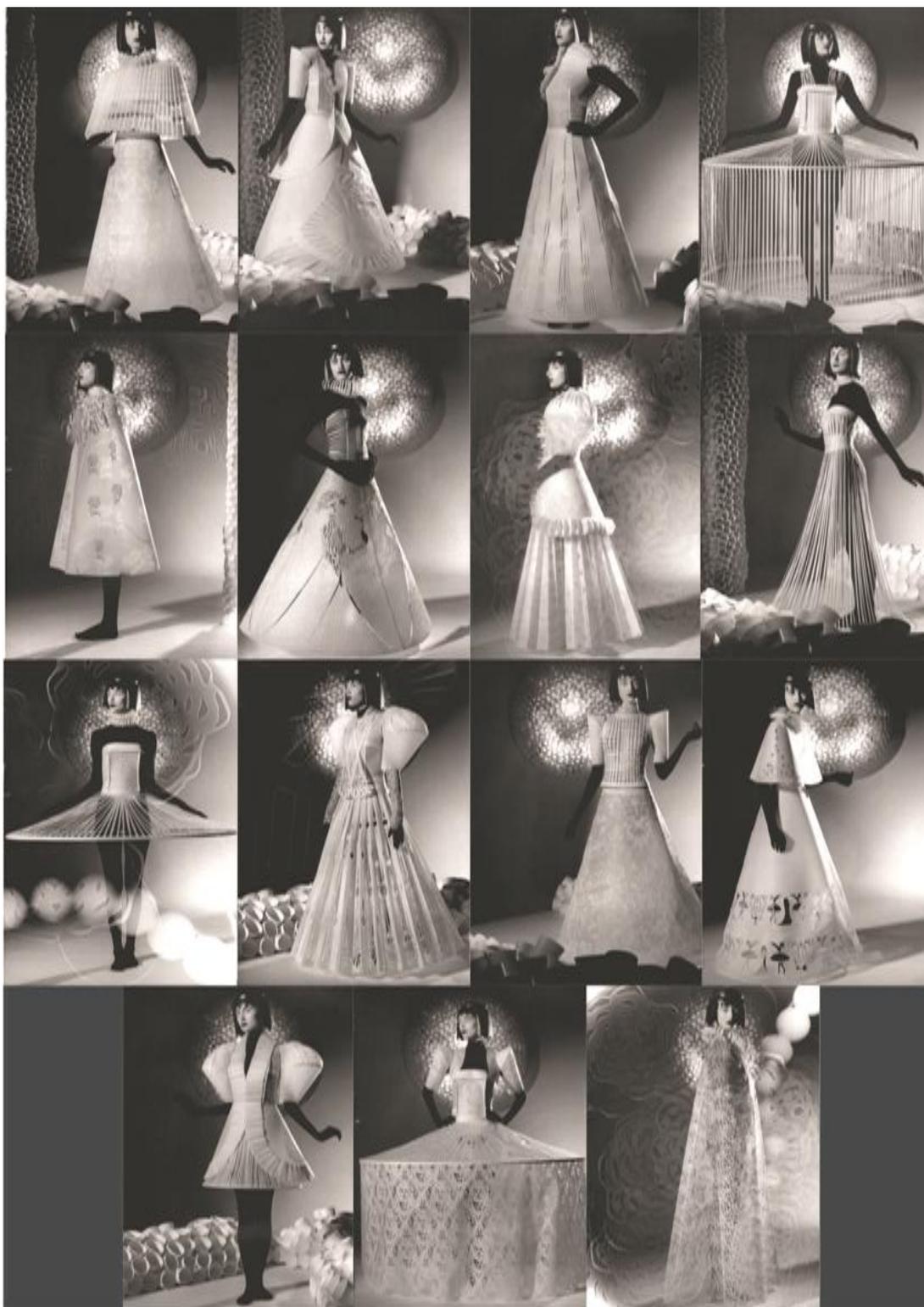
Com base na ampla divulgação na mídia, nos sites especializados e, especialmente no livro publicado pelo artista, não resta dúvidas a respeito de sua autoria. Contudo, Jum Nakao não trabalhou sozinho, mas contou com uma grande equipe no processo de desenvolvimento das roupas, que incluiu assistentes de atelier, artesãos, costureiras, modelistas, chapeleiros, estagiários de desenvolvimento, fotógrafos, modelos, músicos, etc. Devido à dimensão da obra, muitos profissionais se envolveram, em diversas etapas do processo: “Sete oitavos submersos, um oitavo à vista. Essa é a proporção da flutuação de um iceberg. Um contingente invisível muito maior se empenhou incansavelmente para

tornar este trabalho visível.” (NAKAO, 2005, p. 9). Percebemos com isso que, apesar da clara autoria, a Costura pode ter sofrido a influência de vários co-autores, em diversos momentos de seu desenvolvimento.

Todo o processo da coleção teve início em Janeiro de 2004. Contudo, seu ápice – fruto de seis meses de trabalho – se deu no dia 17 de Junho de 2004, às 16hs, na sala 1 do prédio da Bienal em São Paulo. Ali, Nakao levou ao público um de seus trabalhos mais formidáveis e significativos: a coleção intitulada “A Costura do Invisível”. Ela participou de um dos eventos de moda mais importantes da América Latina, o São Paulo Fashion Week, onde se reúnem sazonalmente os nomes mais influentes da moda nacional, compradores, editores de moda e fotógrafos. O que não se imaginava até então, é que aquele seria um dos desfiles mais importantes da década, no qual a moda cederia lugar a uma arte típica da contemporaneidade, que provocaria forte impacto nos espectadores e na mídia.

“A Costura do Invisível” é uma obra complexa, onde várias linguagens se cruzam e dialogam em perfeita harmonia. Foi pensada inicialmente como uma coleção de 15 roupas em papel vegetal (figura 14) que culminaria em um desfile/performance, complementada por um livro com DVD, onde o processo criativo e de desenvolvimento da obra seriam documentados. Ao final do desfile, as roupas foram totalmente rasgadas, restando apenas seus registros fotográficos e videográficos.

Figura 14 - Coleção de papel A Costura do Invisível



Fonte: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Apesar disso, posteriormente outras apresentações da coleção de papel, em formatos diversos, foram realizadas¹⁶: no ano de 2005, o artista produziu réplicas das roupas para um desfile e exposição em Paris na Galeries Laffayette, comemorando o ano do Brasil na França. Em 2006 foi convidado para participar da Mostra Internacional dos mais representativos trabalhos de moda do século XX até o momento, no Fashion Museum of Paris. Em 2007 montou a instalação *Revolver*, no museu Oscar Niemayer em Curitiba, onde trouxe a projeção de imagens, além das roupas em tamanho real e em miniatura. Em 2008 expôs na Nova Zelândia no Museu New Dowse e no mesmo ano participou, através de projeções visuais, do Festival Della Creatività em Firenze, Itália.

Pensar no suporte da obra nos leva a pensar a possibilidade de o próprio corpo agir como suporte. É o corpo que recebe a malha, a peruca Playmobil e toda a composição indumentária em papel. É o corpo que realiza o desfile-performance. E, além disso, as peças tem seu sentido completo quando aparecem em conjunto, sobre o corpo.

Como técnica, entendemos a modelagem, o corte a laser, o baixo relevo, as costuras e montagens do papel. Ainda como técnica, definimos a modelagem das perucas e sua pintura, bem como a modelagem e costura dos macacões pretos. No caso do desfile, a técnica pode ser definida como o código formal do desfile, a sonorização e a iluminação.

Assim, a obra assume um formato tridimensional, de roupa vestível em tamanho natural, e em movimento. Pensando além, podemos deduzir ainda que os looks assumem o formato de bonecas, ou “fadinhas Playmobil”, conforme descreveu o próprio artista, onde temos a sensação de algo enrijecido, plastificado, tal qual o boneco. A tridimensionalidade se dá através de uma referência à moda do século XIX, com seus formatos e volumes avantajados.

Todos os *looks* possuem uma configuração parecida, respeitando uma unidade de conjunto, típica das coleções de moda. O jogo de cores se resume ao preto e branco, onde o branco está apenas no papel. Todas as roupas e cenário são brancos. Até mesmo o rosto das modelos foi disfarçado pela maquiagem.

Percebe-se uma obra de composição mista, baseada tanto no corpo quanto na geometria. Por ser vestível, sua referência principal é o corpo. Por ser confeccionada em material pouco maleável e adaptável, sua referência acaba por ser a própria geometria. Além disso, os sistemas vigentes de modelagem de roupas obedecem, em geral, um padrão

¹⁶ Fonte: < <http://www.jumnakao.com.br/bio.php> >. Acesso em: 31 Out. 2012.

geométrico para leitura do corpo. Percebe-se que os *looks* representam, de certa forma, uma adaptação geométrica para o corpo.

A relação entre texto e imagem é muito forte e presente, apesar de não haver nenhum tipo de texto nos *looks* em si. Contudo, o artista faz questão de esclarecer a obra e apresentar seus conceitos, tanto no livro quanto no documentário sobre ela, realizado durante sua execução. Ele explica detalhadamente a concepção dos *looks* e suas simbologias, o processo criativo e até mesmo a reação esperada com a apresentação do desfile/performance.

Basicamente são observadas, no conjunto, algumas simbologias, como o boneco Playmobil, o papel vegetal e as referências ao século XIX, além das referências ao fundo do mar no cenário, que serão ampliadas mais adiante neste estudo. Na obra, que representa uma ruptura do artista com o sistema da moda, ele vai buscar as referências em um momento histórico que marca profundamente a história da moda e a define na forma como ela nos chega hoje, mesmo após o fim da moda de cem anos.

Logo após o desfile, o estilista foi convidado pela Galeria Vermelho¹⁷, em São Paulo, a participar de uma coletiva sobre a relação entre arte e mercado. “Transpusemos para a galeria o conceito apresentado em nosso desfile” (NAKAO, 2005, p.17). Ele então instalou uma fonte neoclássica revestida de tinta branca, com uma urna ao lado onde estava o regulamento de participação da promoção “seu desejo por uma moeda” (figura 15a). Ali as pessoas depositariam seus sonhos e ambições jogando uma moeda na fonte e escrevendo o desejo em um papel que seria depositado na urna. Contudo, a instalação foi executada em área externa, a céu aberto e, na manhã seguinte o artista foi informado de que a mesma havia desmoronado (figura 15b). Agregando o acaso à sua criação, Nakao montou uma videoinstalação utilizando o material filmado no dia anterior, confrontando os “dois momentos da mesma fonte. Tudo num único tempo” (NAKAO, 2005, p.18).

¹⁷ A Galeria Vermelho é atualmente uma das mais importantes galerias de arte contemporânea do país, especialmente dedicada à fotografia e às novas mídias.

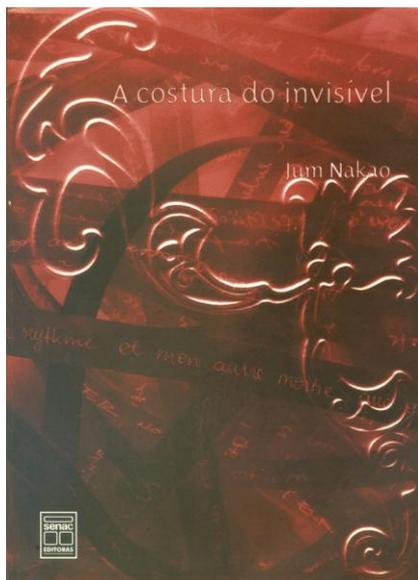
Figura 15 - Imagens do livro ‘A Costura do Invisível’ de Jum Nakao, referentes à fonte dos desejos: a) a fonte conforme foi instalada na galeria. b) a fonte destruída no dia seguinte



Fonte: <<http://www.jumnakao.com.br/produtos-interna.php?categoria=4&projeto=53>>

No final de tudo, com toda a documentação em mãos – fotografias, filmagens, documentos do processo criativo – o artista imortalizou “A Costura do Invisível” através da publicação de um livro (figura 16), em parceria com a editora Senac, onde ele apresenta em textos e imagens suas inspirações e inquietações. Como parte integrante desse material, há um DVD com o documentário de todo o processo de desenvolvimento das roupas e o desfile/performance.

Figura 16 – Reprodução da capa do livro A Costura do Invisível



Fonte: <<http://www.jumnakao.com.br/produtos-interna.php?categoria=4&projeto=53>>

3.2.2 Contextualização

Nesta etapa, consideramos o contexto de produção da coleção de papel. Através da observação e descrição, levantamos alguns detalhes técnicos da confecção, o contexto do autor e a relação com a obra, além de detalhes da sua divulgação.

As roupas foram confeccionadas em papel vegetal da marca ArjoWiggins, que recebeu vazados através de corte a laser, feitos na empresa Universal, e relevos realizados na “mais tradicional empresa de gravação do país, a Balsemão” (NAKAO, 2005). Tanto os cortes quanto os relevos fazem referência visual à moda do século XIX. A caracterização das modelos como bonecos Playmobil foi feita através de um macacão em malha preta, e capacetes confeccionados em material plástico resistente, pintados de preto.

Foi o último desfile realizado individualmente pelo artista, que a partir de então não mais produziu nenhuma coleção de moda comercial e passou a trabalhar exclusivamente com ensino e conscientização dos processos de criatividade. Assumiu sua posição como artista e realizou vários trabalhos importantes a partir de então. A Costura do Invisível foi um ritual de passagem para o artista, carregado de simbologias pessoais.

Na época de sua apresentação, o desfile causou frenesi no universo cultural. Foi matéria de jornais e revistas, além de alguns sites de internet. O artista disponibilizou as imagens em sua página da internet e, no ano seguinte a editora Senac publicou o livro com

DVD, documentando o processo criativo e as imagens oficiais da coleção. Até hoje Nakao é conhecido como o estilista das roupas de papel (segundo depoimento em visita a João Pessoa, em 2011). É possível encontrar alguns vídeos e entrevistas no Youtube com o artista, onde ele fala sobre A Costura do Invisível e sua repercussão. Qualquer estilista, designer de moda ou estudante de moda, quando perguntado pela coleção de papel, sabe a respeito do que se está falando.

3.3 COSTURANDO INVISÍVEIS: A COLEÇÃO DE PAPEL

Todo o processo formal de uma coleção de moda se inicia com um prazo: 180 dias que separam uma semana de moda da outra. O sistema da moda obedece a um processo temporal semelhante, onde a sazonalidade determina o início e fim das ações e delimita as coleções, tornando o processo interminável e repetitivo. A obediência a essa sazonalidade ajuda a garantir a viabilidade comercial da coleção, inserindo-a no sistema de novidades e obsolescências, característico da moda. Nesse sistema cíclico interminável e impositivo, quando um ciclo termina tudo volta à estaca zero, para o início de uma nova coleção. Surge então a necessidade de adaptação da obra ao tempo cíclico sazonal. Segundo Arantes, a sazonalidade é percebida já nas culturas agrárias pré-modernas, que “não pensavam em um tempo linear uniforme, mas em um tempo cíclico de constante repetição, regulados segundo os ciclos cósmicos das estações” (ARANTES, 2008, p.608).

A ideia da coleção vem da necessidade, percebida pela equipe, de “um instante de leveza, uma desconexão com a racionalidade, para criar a quietude interior que deixasse emergir uma percepção mais sutil e intuitiva” (NAKAO, 2005, p.12). A partir desse desejo, desse impulso interior por um momento efêmero que tocasse os espectadores e provocasse memórias, Nakao reuniu sua equipe para o planejamento e desenvolvimento do que viria a ser um dos mais importantes desfiles do São Paulo Fashion Week. Contudo, para gerar esse único instante, tão efêmero, seriam necessários meses de trabalho e uma equipe coesa e dedicada.

Para alcançar o almejado instante de leveza, partiu-se para a escolha do material em que seriam confeccionadas as roupas. Sintetizando a metáfora necessária, o artista escolheu o papel vegetal, por ser uma “matéria frágil, transitória e sensível à ação do tempo” (NAKAO, 2005, p.12), onde ele impregnaria de significados e complementaria os sentidos, Poético e *Poiético*, da obra. O papel vegetal seria, segundo Nakao, um “convite para o

invisível”¹⁸ e representaria a transitoriedade, a efemeridade da moda. Provocaria o desejo e o deslumbramento no espectador, que iria querer que aquele breve instante de desfile/performance durasse para sempre. Ao mesmo tempo, a característica física do papel como objeto de curta duração provocaria no espectador o sentimento de inevitabilidade da perda. Ele calculou uma média de 700 horas para o corte manual dos rendilhados e gravação dos relevos, o que inviabilizaria todo o processo. O impasse foi resolvido em poucos dias, utilizando-se o corte a laser e a gravação industrial.

O processo criativo dos modelos baseou-se na moda do fim do século XIX, “por se tratar de um período em que a moda era extremamente elaborada e preciosa, tanto no volume quanto nas texturas” (NAKAO, 2005, p.12), trazendo à memória do espectador essa época de luxo. Ainda buscando resgatar memórias, e confrontando o artesanal com o industrial, foram criadas as fadinhas Playmobil. Quando as modelos adentrassem a passarela, elas trariam consigo o diálogo harmonioso de duas épocas passadas, criando “um instantâneo sem espessura: passado e futuro juntos evidenciando a transitoriedade das estéticas e linguagens e achatando inteiramente a perspectiva temporal” (IDEM, 2005, p.13).

3.3.1 O Retorno ao Século XIX e Suas Implicações

Seria necessário definir a estética da nova coleção, através de um tema ou referência. Então, a fim de obter um efeito luxuoso e promover um clima de encantamento, Nakao optou por utilizar-se dos volumes e texturas da moda do século XIX. Segundo Castilho e Martins (2005, p.56):

Espiral, cíclica, revisitada, etc., as re-presentificações das roupas dialogam constantemente com o passado e abrem uma perspectiva para os lançamentos vindouros. Assumir determinada moda, passada, passageira, presente, etc. é identificar-se com os discursos sociais, estabelecendo acordos ou polêmicas com eles, mostrando-se, o sujeito, tipos de relações estabelecidas com sua respectiva cultura.

Tal período possui grande relevância para a história da moda, pois além de representar um momento bastante agitado industrialmente, com importantes invenções como a fotografia, o cinema, o trem a vapor, além das máquinas de costura e de tecelagem

¹⁸ Expressão utilizada por Jum Nakao, retirada do documentário em DVD que acompanha o livro “A Costura do Invisível”.

industrial, foi o início do que Lipovetsky (2009) chamou de *Moda de Cem Anos*. A partir daquele momento, a moda tomara proporções nunca antes imaginadas, concomitantes ao surgimento da Alta Costura.

O sistema da moda então se reconfigurou, e no período de cem anos tomara o corpo que conhecemos hoje. De acordo com Lipovetsky (2009), sua ascensão é marcada pela aceleração da indústria do vestuário e pelo surgimento dos criadores de moda. É um fenômeno essencialmente ocidental, baseado no consumo de massa e estandardizado, pelo gosto por novidades e frivolidades, pela expressão das individualidades e pelo estabelecimento de uma estética das aparências. Trouxe consigo ainda um importante fator, que auxiliou na aceleração e aumento da produção: a padronização das medidas para a indústria da confecção, que se dá após 1870.

Resgatar esse século vai muito além de uma necessidade de luxo e encantamento. É uma manifestação de memória, uma forma de resgatar sua essência como criador de moda, de retomar suas raízes e escancará-las ao público. “Pela memória constituímos nosso passado: re coletamos cenas, re conformamos episódios, distinguimos o ontem do hoje [...]” (PIMENTEL PINTO, 1998, p. 205).

E ao final da obra, ao negar simbolicamente essa genealogia, ele não apenas rompe com o sistema. Toda sua trajetória profissional, até então, esteve relacionada à moda, inserida neste corpus. Essa ruptura, onde ele pretendia fragilizar o sistema, e mostrar que é possível se desligar de tudo aquilo, acabou por reafirmar o poder de coerção daquela estrutura tão poderosa. Tudo aquilo só foi possível e só repercutiu com tanta força, por ter sido subsidiado pelo evento que, no Brasil, mais fortemente afirma o sistema da moda. Isso nos sugere que, na obra, o ato de negar é antes de tudo, um ato de afirmar.

3.3.2 Em Busca de Referências

Na investigação em busca de elementos referenciais da coleção, nos deparamos com grande diversidade de formas e silhuetas. Além de livros especializados no assunto, foram pesquisados os acervos virtuais de três importantes museus, cujas coleções na área de vestuário são bastante significativas: o The Metropolitan Museum of Art¹⁹, o Victoria

¹⁹ Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections?&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pg=1>>. Acesso em 21 Jan. 2013.

and Albert Museum²⁰ e o FIDM Museum and Galleries²¹. Através desse material foi possível desenvolver nossa análise em busca dos elementos referenciais que podem ter inspirado o artista durante o processo de desenvolvimento da coleção.

Nakao inseriu nas roupas de papel várias referências estéticas, provindas de vários momentos da moda do século XIX, mas especialmente da segunda metade do século. O artista mistura diferentes momentos daquele período em um único *look*. Ele até mesmo cria detalhamentos, como algumas golas rendilhadas, criando sua própria moda do século XIX.

A seguir, apresentaremos uma breve análise comparativa das formas e silhuetas encontradas na Costura do Invisível. Para tanto, as imagens das roupas de papel foram comparadas com algumas peças originais da Europa (especialmente da França, Itália e Inglaterra) e da América do século XIX presentes no acervo virtual dos museus pesquisados, e foram sugeridas possíveis relações entre as peças dos museus e as peças da coleção de Nakao. Como suporte para a análise, buscamos também informações históricas sobre a evolução do traje. Trabalhamos cronologicamente, a fim de enfatizar as constantes mudanças ocorridas no vestuário do período, mostrando como essas variações foram abordadas por Nakao em sua obra.

Muitos tecidos brancos e delicados, como linhos, algodão, sedas e suaves rendas foram utilizados durante todo o século XIX. A transparência e delicadeza destes tecidos nos remetem ao papel vegetal, rendilhado ou brocado. Entre golas, mantilhas, punhos, luvas, pelerines, e inúmeras peças de adorno bordadas e em renda que eram utilizadas para enriquecer a vestimenta, uma grande quantidade desses itens, em diversos formatos e padronagens de bordados, foi encontrada no acervo virtual dos museus, demonstrando a importância desse tipo de adorno nas vestimentas femininas da Europa do século XIX. Fica clara a referência utilizada na coleção, quando Nakao cria vazados simulando rendas e bordados, seja em peças inteiras, seja em detalhes (figura 17).

²⁰ Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/search/?limit=15&q=fashion&commit=Search&after-adbc=AD&before-adbc=AD&collection%5B%5D=8&narrow=1&offset=0&slug=0>> e em <<http://www.vam.ac.uk/page/0-9/19th-century-fashion/>>. Acesso em 15 Nov. 2013.

²¹ Disponível em: <<http://fidmmuseum.org/collections/womenswear/>> e em <<http://blog.fidmmuseum.org/museum/19th-century>>. Acesso em 15 Nov. 2013.

Figura 17: Esq.: “Barbe” – espécie de echarpe rendilhada, França. Dir.: Possível interpretação da peça.



Fonte: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80050787?rpp=60&pg=9&rndkey=20130121&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=529>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Quando o assunto são as formas, esse século apresenta uma variedade grande de silhuetas e detalhes:

A silhueta do corpo feminino vestido trouxe, nesse período, formas variáveis nas quais sua estrutura, desde aquelas que lembram a antiguidade Clássica até o desenho de uma ampulheta [...]. A forma do corpo vestido, como objeto no espaço e em movimento, é obtida por meio de sua estética tridimensional: relevos, depressões, concavidades e convexidades que, entre curvas virtuais, se movimentaram em várias partes do corpo da mulher, produzindo ora quadris imensos, ora traseiros protuberantes, contornos sinuosos e cinturas estranguladas. (XIMENES, 2009, p. 22 e 23)

Para organizar as informações e facilitar a análise, utilizamos a classificação estabelecida por Marangoni (1989, p. 173), que apresenta uma organização dos estilos da moda, dividindo o século em quatro partes e facilitando assim a compreensão das mudanças estilísticas do período:

“Poiché l’Ottocento segue nella moda le varie correnti di pensiero e di sviluppo storico della società europea, si è deciso di dividerne la trattazione in quattro parti: lo Stile Impero (1800-1820 ca.); il Romanticismo (1820-1845 ca.); il Nuovo Rococò (1845-1865 ca.); l’Ecclettismo degli Stili (1865-1900 ca.)”²².

²² Livre tradução: “Como no século XIX seguem na moda as várias correntes de pensamento e de desenvolvimento histórico da sociedade europeia, decidiu-se dividir a discussão em quatro partes: o Estilo

Apesar da dificuldade e imprecisão de se tratar a moda historicamente a partir de um ponto de vista linear, a subdivisão apresentada pelo autor se mostrou interessante para nossa pesquisa, por apresentar com clareza as mudanças estilísticas ocorridas no século em questão e facilitar a compreensão das transformações sofridas pelo vestuário em cada período. Ele descreve detalhadamente as características de cada período apontando e ilustrando os detalhes necessários para a compreensão das mudanças.

O Estilo Império foi marcado por cinturas extremamente altas, localizadas logo abaixo do busto. Nessa fase, qualquer tipo de armação ou acessório modelador/modificador do corpo foi totalmente abolido. No início do período são usadas túnicas simples, leves e soltas, confeccionadas em tecidos com ligeira transparência, inspiradas na Antiguidade Clássica. Com o passar do tempo a vestimenta foi ganhando complementos como luvas, xales, mangas balonês, capas, bordados e babados, partindo de uma simplicidade extrema em direção a uma moda mais rebuscada e decorativa. No final do período, os vestidos encurtam ao ponto de se poder visualizar os sapatos. As luvas dão lugar a mangas longas e decoradas (MARANGONI, 1989, p. 176-178). Não foram encontradas relações significativas entre as silhuetas e formas desse primeiro período e as peças da coleção de Nakao.

De acordo com Marangoni (1989, p. 211), o segundo período, denominado Romântico, se apresenta visualmente mais austero. O colo surge recoberto, as saias assumem o formato de sino e a cintura desce, retornando ao seu lugar natural. Os xales permanecem compondo a indumentária feminina durante todo o período. Com o passar dos anos, as vestimentas se tornam cada vez mais volumosas, especialmente nas mangas que também ganham babados e decorações. A cintura vai afinando gradualmente e as saias se tornam cada vez mais amplas. As ornamentações, como babados, apliques e bordados, tomam conta da vestimenta feminina. Na coleção de papel foram inseridas saias com formato cônico, lembrando as saias modelo sino. Contudo, as referências das saias ficam mais claras quando comparadas aos modelos do final do século.

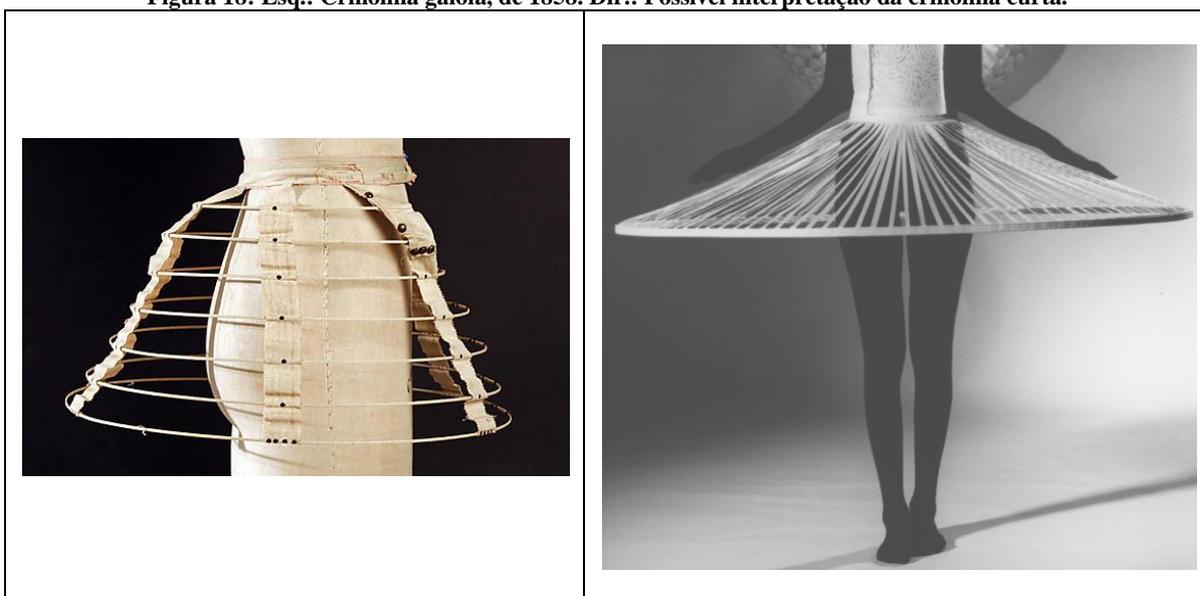
O estilo denominado por Marangoni (1989, p. 235) de Novo Rococó, que tem início aproximadamente na metade do século, é marcado por saias amplas e mais longas. O volume do tronco sofre um processo de redução e as mangas perdem volume gradualmente, apresentando-se em uma grande variedade de modelos. Surge a famosa

Império (1800-1820 aprox.); o Romantismo (1820-1845 aprox.); o Novo Rococó (1845-1865 aprox.); o Ecletismo dos Estilos (1865-1900 aprox.)”.

crinolina²³ por volta de 1840, uma armação feita de crina de cavalo lembrando uma gaiola (também chamada de crinolina gaiola), que será responsável por conferir às saias uma amplitude muitas vezes incômoda. Ela atinge seu auge em termos de dimensão nos anos de 1860. Segundo o autor, muitas crinolinas eram tão grandes que chegavam a atingir um diâmetro na barra da saia de três metros, assumindo uma forma ovalada. A ornamentação aumenta gradativamente, com o uso de sobressaias, bordados, drapeados, plissados, babados, laços e apliques. Os tecidos, por sua vez, se tornam cada vez mais elaborados.

Nas figuras 18 e 19 encontramos relações entre as crinolinas originais e algumas das saias da coleção. Os volumes fazem referência direta às armações das crinolinas, especialmente na figura 19, em que a saia criada pelo artista simula claramente uma gaiola. Na figura 20 fica evidente a referência aos volumes alcançados pelas saias nos anos de 1860.

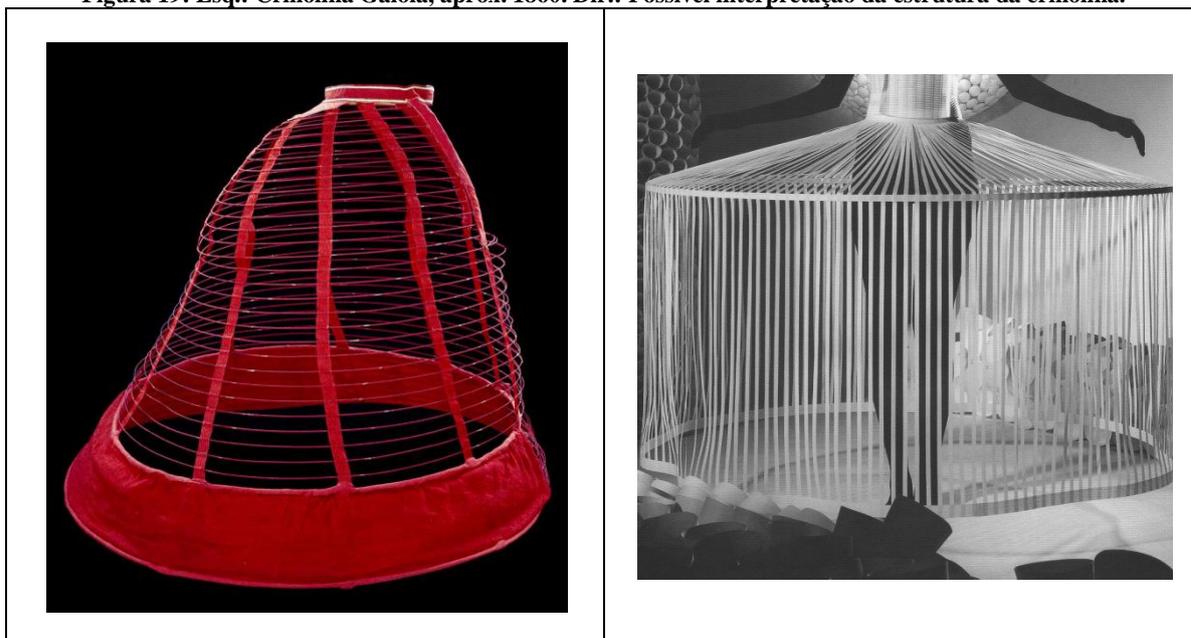
Figura 18: Esq.: Crinolina gaiola, de 1858. Dir.: Possível interpretação da crinolina curta.



Fonte: Esq.: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/104431?rpp=60&pg=12&rndkey=20131115&ao=on&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=697>.
Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

²³ Segundo Ximenes, (2009, p. 54), “Crinolina foi o nome dado às anáguas mais satirizadas do século XIX. Elas receberam esse nome por serem beneficiadas da própria crina de cavalo, produzindo um aspecto bem engomado no tecido, que foi muito utilizado também para a chapelaria. A crinolina, também conhecida por cage (gaiola em inglês e em francês), foi mais tarde confeccionada com arcos de metal e barbatanas de baleia, e tinha uma aparência de gaiola”.

Figura 19: Esq.: Crinolina Gaiola, aprox. 1860. Dir.: Possível interpretação da estrutura da crinolina.



Fonte: Esq.: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/corsets-and-crinolines-in-victorian-fashion/>>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Figura 20: Esq.: Vestido de 1862. Dir.: Possível interpretação dos volumes das saias do período.



Fonte: Esq.: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/82129?rpp=60&pg=4&rndkey=20131115&ao=on&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=203>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Ainda sobre as crinolinas, Ximenes (2009, p. 61) afirma que:

A forma da crinolina variou muito: além de redonda, podia ser oval, plana na frente, cônica; com ou sem cordão para erguer a roupa. Para que pudessem parecer ainda maiores nas ruas, nos salões e nos teatros, foram acrescentadas a elas fitas, flores, babados e rendas.

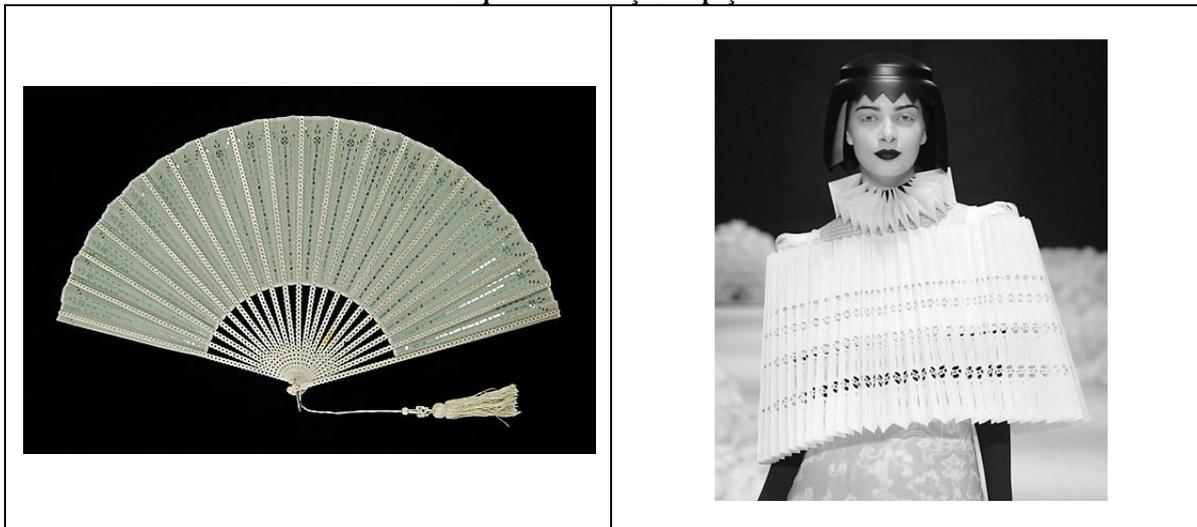
Nos anos de 1860 a crinolina sofre modificações deixando de ser simétrica e passando a acumular o volume na parte traseira da saia. A partir de então tem início o Ecletismo dos Estilos (MARANGONI, 1989, p. 275). O leque, nesse período, tornou-se um acessório indispensável, assim como a sombrinha e as luvas. Ele também serviu de inspiração para o desenvolvimento da coleção de papel. Encontramos referência às dobraduras dos leques (figura 21), bem como aos vazados (figura 22) em diversas peças da coleção.

Figura 21: Esq.: Leque, de 1860. Dir.: Possível interpretação das formas do leque.



Fonte: Esq.: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/107569?rpp=60&pg=24&rndkey=20131115&ao=on&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=1392>.
Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Figura 22 - Esq.: leque americano do final do século XIX. Dir.: possível interpretação da forma e dos desenhos do leque na construção da peça.



Fonte: Esq.: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80106986?rpp=60&pg=9&rndkey=20130121&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=484>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Com o aumento de volume da parte traseira da saia, a crinolina desaparece no final dos anos de 1860, surgindo no seu lugar o chamado *tournure*, ou anquinha, uma espécie de armação menor e mais leve do que a crinolina. “A anquinha ou *cul de Paris* (“bunda de Paris”) recebia um volume que dava ênfase à região glútea, criando uma protuberância visível, complementada com a cauda no vestido, que passa a ser mais comprida.” (XIMENES, 2009, p.62).

Os espartilhos são responsáveis por manter a postura reta e a cintura afinada, acentuando os efeitos visuais provocados pela anquinha. No início dos anos de 1870 eles foram utilizados junto com as anquinhas, e, assim como elas, desaparecem temporariamente em meados de 1870, para retornarem com força nos anos de 1880. Podemos encontrar na coleção algumas referências tanto às estruturas do espartilho (figura 23), quanto aos bordados e detalhes das peças originais (figura 24).

Figura 23: Esq.: Corset americano de 1871. Dir.: Possível interpretação da estrutura da peça.



Fonte: Esq.: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80095860>>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Figura 24: Esq.: Corset de casamento, americano, de 1875. Dir.: Possível interpretação do corset bordado.



Fonte: Esq.: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80095843?rpp=60&pg=20&rndkey=20130121&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=1181>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

A denominação Ecletismo é bastante apropriada, devido à grande variedade de detalhes e silhuetas do período. Muitos drapeados, ornamentações e assimetrias marcam esses anos. Nakao busca inspiração não apenas nas formas, como a saia em modelo sino da figura 25, mas também nos bordados e detalhes variadíssimos do Ecletismo.

Figura 25: Vestido de baile, 1887. Dir.: Possível interpretação das formas e bordados do vestido.



Fonte: Esq.: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/82607?rpp=60&pg=35&rndkey=20131115&ao=on&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=2054>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Em 1890, a anquinha desaparece, ficando no seu lugar apenas uma saia em tecido em formato de sino, responsável pelo volume da saia. Nesse período, a silhueta assume o formato de S, devido ao modelo do espartilho, “que projetava os seios para o alto do decote devido ao corpinho mais comprido daquela peça (abaixo do quadril), forçando as mulheres a inclinarem o corpo para trás, para não se comprimirem tanto” (XIMENES, 2009, p.66). Na figura 26 podemos visualizar a relação entre um espartilho real, produzido a partir do cruzamento de tiras, e a versão de papel do artista.

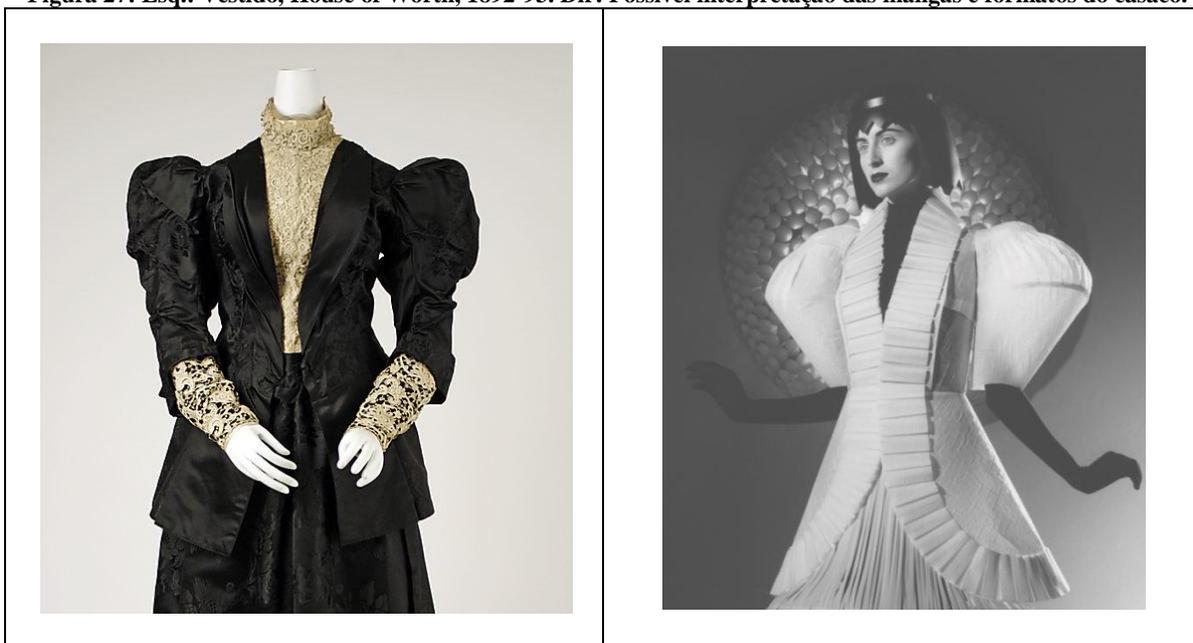
Figura 26: Espartilho, 1890-1900. Dir.: Possível interpretação da estrutura do espartilho.



Fonte: Esq.: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O115822/corset-unknown/>>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

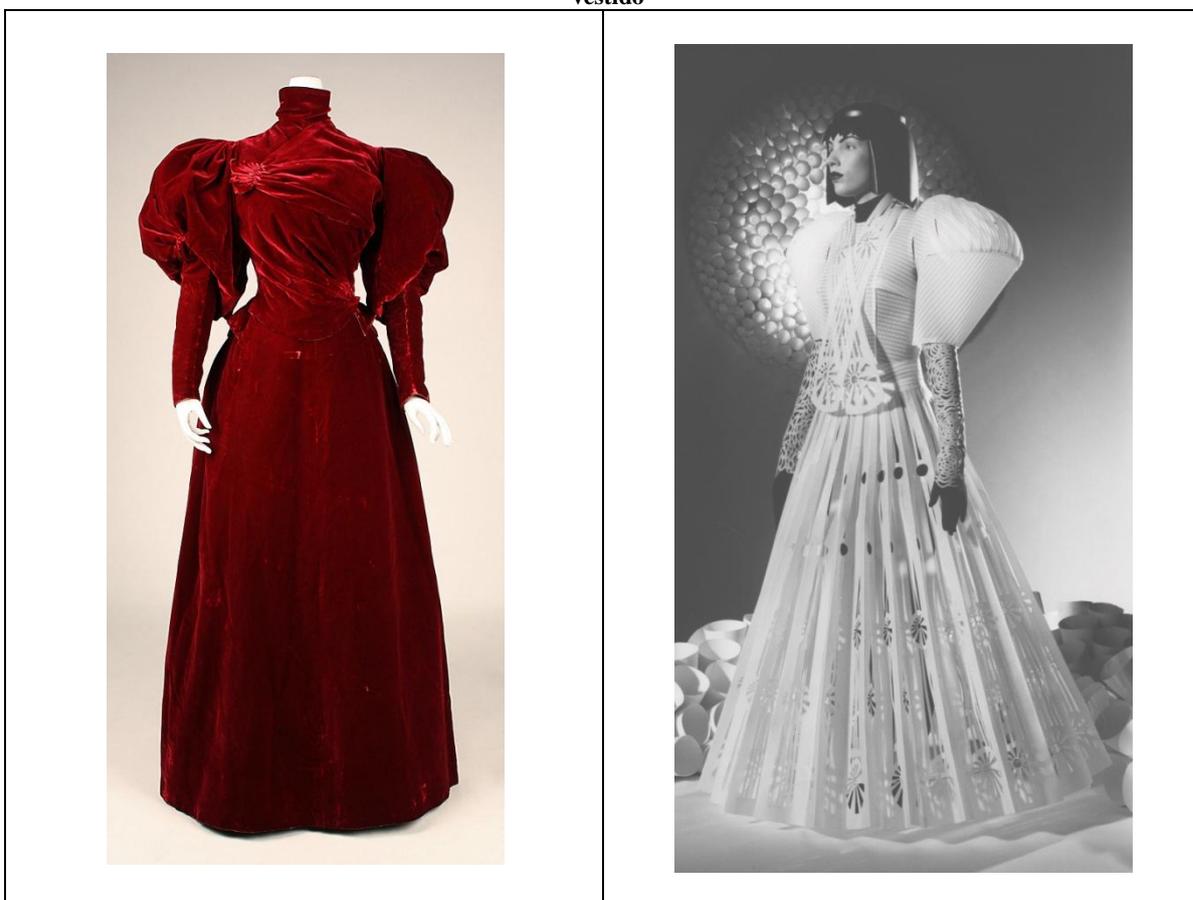
As mangas ganham volume próximo aos ombros, seguindo justas do cotovelo ao pulso, assumindo diversos formatos: mangas presunto, mangas balonês, entre outras, provocando na silhueta a sensação de formato de borboleta. Na figura 27, encontramos referências das mangas volumosas e da jaqueta, item que passa a compor o guarda-roupas feminino do final do século. Na figura 28, temos outro modelo de manga interpretado por Nakao. Nessa imagem ainda é possível identificar a saia em formato de sino, já livre da anquinha, mas ainda não livre do espartilho.

Figura 27: Esq.: Vestido, House of Worth, 1892-93. Dir.: Possível interpretação das mangas e formatos do casaco.



Fonte: Esq.: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80033857?rpp=60&pg=29&rndkey=20130121&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=1705>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

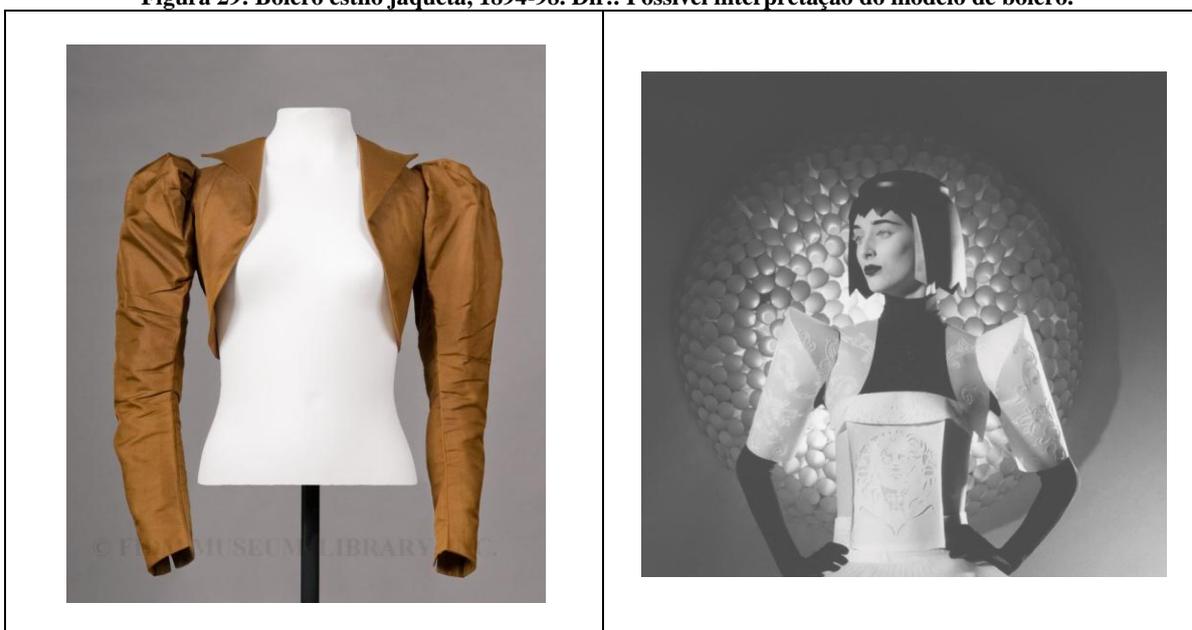
Figura 28: Esq.: Vestido de noite, House of Worth, 1893-95. Dir.: Possível interpretação para os volumes do vestido



Fonte: Esq.: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80006841?img=8>>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Junto com as jaquetas, aparecem ainda o *tailleur*, os boleros e as capas, estas últimas encontradas em vários comprimentos. Nakao utiliza peças em formato de bolero (figura 29), simulando inclusive o volume discreto das mangas na altura dos ombros. Ele faz referência até mesmo ao corte arredondado do corpo do casaco.

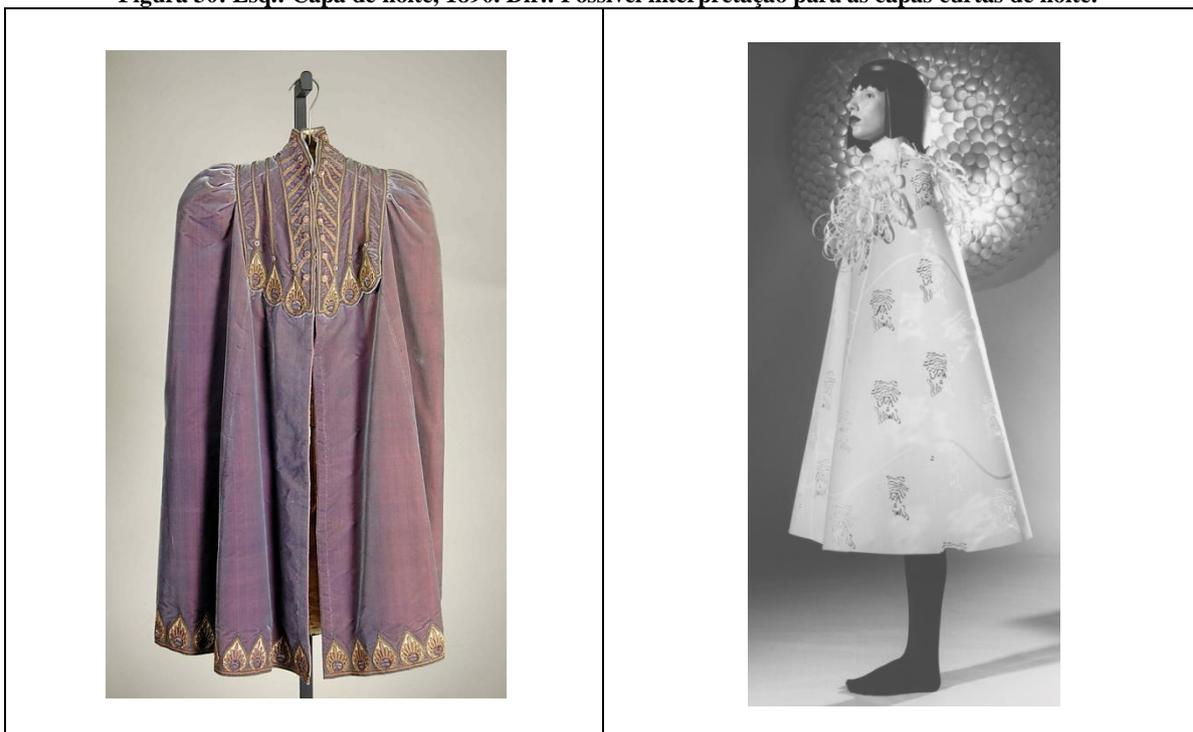
Figura 29: Bolero estilo jaqueta, 1894-98. Dir.: Possível interpretação do modelo de bolero.



Fonte: <<http://blog.fidmmuseum.org/museum/2011/06/bolero-style-jacket-1894-1898.html#more>>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

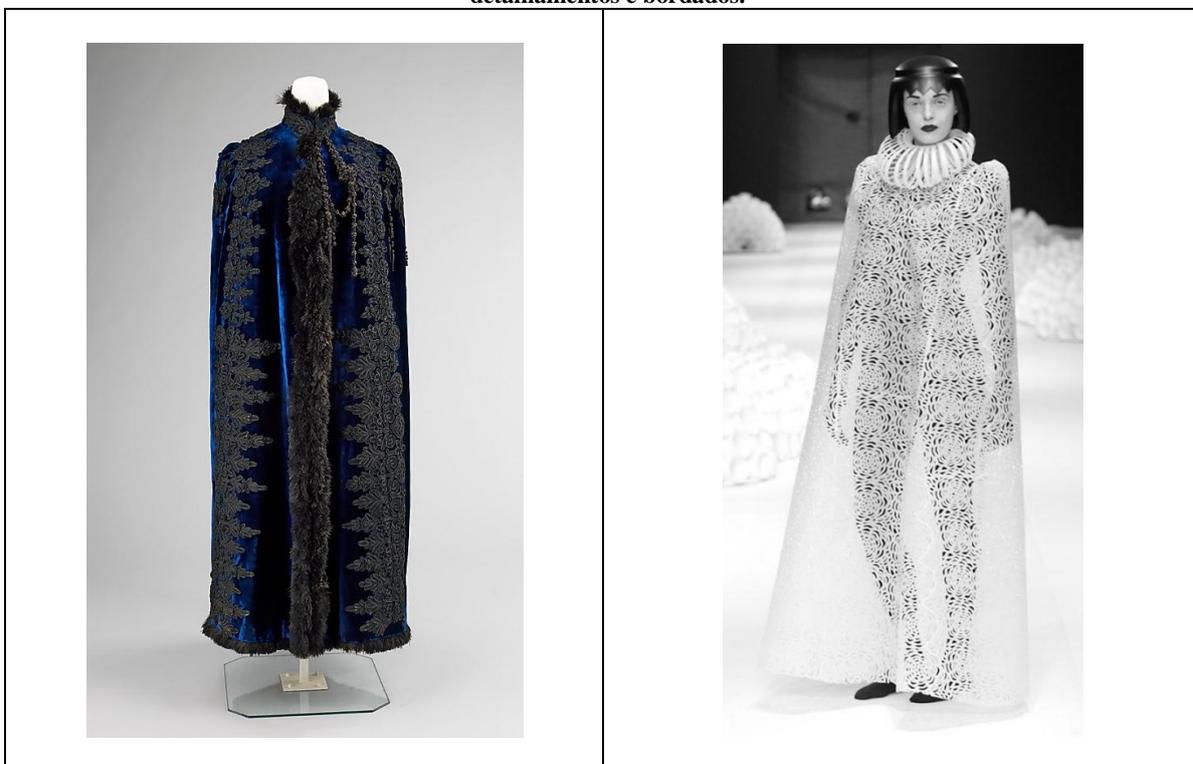
Na coleção de Nakao, ainda encontramos referência aos vários modelos de capas utilizados no período. Na figura 30, além do comprimento, fica evidente a repetição do formato e a sugestão decorativa na parte frontal do modelo de papel. Na figura 31 uma leitura delicada dos rendilhados do modelo original é feita em forma de padronagem vazada. A modelagem das peças é idêntica, há semelhança no comprimento e pode-se notar uma clara alusão à gola de pelos do modelo original. A figura 32 apresenta as relações entre uma mini capa produzida em renda, e uma das mini capas em papel. Podemos encontrar na peça de papel, além da semelhança na modelagem, também uma semelhança dos vazados com os bordados florais.

Figura 30: Esq.: Capa de noite, 1890. Dir.: Possível interpretação para as capas curtas de noite.



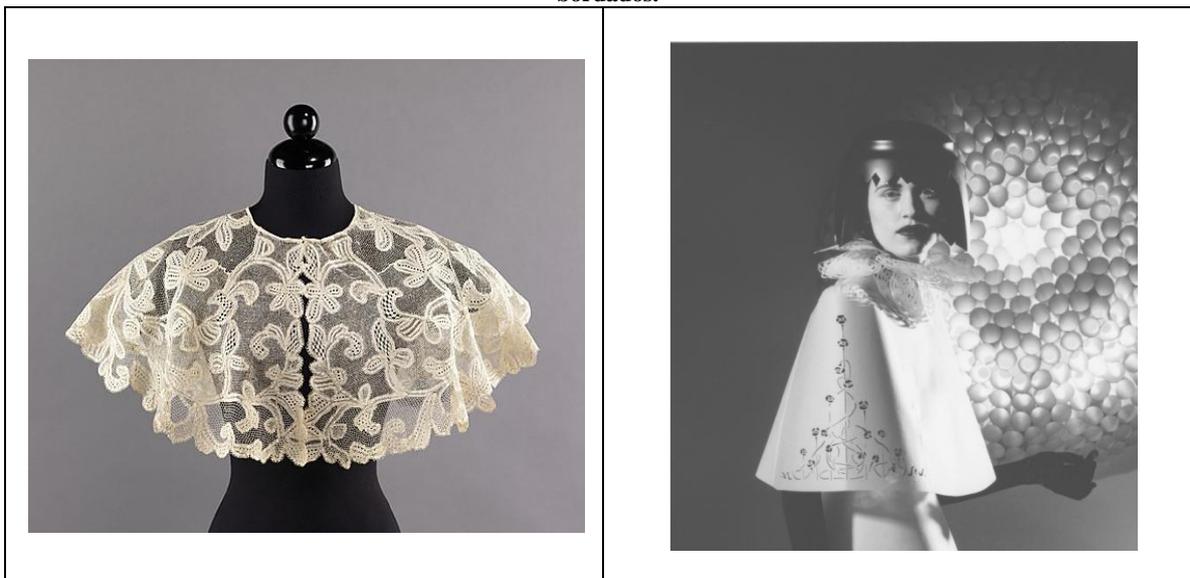
Fonte: Esq.: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/174512?rpp=60&pg=22&rndkey=20131115&ao=on&ft=*&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&pos=1305>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Figura 31: Esq.: Capa de noite, França, 1885-9. Dir.: Possível interpretação para as capas longas de noite com seus detalhes e bordados.



Fonte: Esq.: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80093966>>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

Figura 32: “Bertha” – espécie de mini-capa, 1895. Dir.: Possível interpretação para esse tipo de acessório e seus bordados.



Fonte: Esq.: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80094403>>. Dir.: <www.jumnakao.com.br/download.php>

3.3.3 Playmobil: indústria e padronização

Se *A Costura do Invisível* é uma obra relacionada a memórias, o artista reforça a ideia através da caracterização das modelos, as quais ele denominou Fadinhas Playmobil. Em um confronto entre o artesanal e o industrial, e fazendo dialogarem o passado e o presente, ele busca o aspecto lúdico dos bonecos Playmobil (figura 33). Contudo, as possibilidades de significações nos levam além.

Figura 33 – Imagem frontal e posterior de um Boneco Playmobil Clássico



Fonte: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-427976960-boneco-playmobil-trol-todo-branco-numero-3--_JM>

Segundo as pesquisas de Nakao (2005, p. 180), os bonecos Playmobil foram desenvolvidos em 1973 durante uma crise do petróleo na Europa e lançados no mercado em 1974. Surgiram com a proposta de serem brinquedos pequenos, cujo processo de fabricação reduzisse o consumo da matéria-prima, então em escassez. Os bonecos de apenas 7,5 cm de altura foram inspirados em desenhos feitos por crianças, o que sugere o motivo de um sucesso tão duradouro. Ainda hoje eles são produzidos em grande escala e comercializados, gerando para a empresa rendimentos acima dos 320 milhões de euros²⁴. Eles são vendidos em kits temáticos, nos quais os bonecos vêm acompanhados de toda uma gama de acessórios e objetos correspondentes²⁵.

Ao pensarmos nessas informações, nos vem à mente duas questões: a primeira é a preocupação em produzir muito, vender muito e gerar lucros, típica do sistema da moda, e que se mostra claramente ao vislumbrarmos os números alcançados pelo Playmobil. Ao mesmo tempo em que é lúdico e remete à inocência e à infância, é também um filho feroz do capitalismo. A segunda é a atemporalidade. Ao contrário da moda, que é cíclica e imperativamente disposta a mudanças, a durabilidade da imagem do boneco é impressionante, permanecendo por quase quarenta anos praticamente imutável.

O Playmobil é fruto de uma produção em massa, industrializada, a partir de um mesmo molde. Eles são, assim, resultado de uma padronização, necessária à produção industrial: o mesmo rosto e o mesmo corpo, sem identidade ou sexo definido. Contudo, uma de suas características mais interessantes é a capacidade dos bonecos de mudarem de identidade, através do tema e da variedade dos acessórios e perucas. Tudo vai depender da imaginação da criança. Isso se assemelha muito ao sistema da moda: apesar da sua descentralização, ele acaba por nivelar a todos através das tendências e de suas imposições gerais de estilo, mas sempre deixa espaço para pequenas manifestações individuais de expressão. Ou seja, segue o princípio de “impor uma regra de conjunto e, simultaneamente, deixar lugar para a manifestação de um gosto pessoal”. (LIPOVETSKY, 2009, p.49). É uma espécie de padronização das individualidades.

Por outro lado, os inocentes bonecos nos remetem a outra questão, ainda mais abrangente: a padronização da beleza, imposta pela moda. Isso se nota especialmente nas

²⁴Informação disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/mundo/noticias/0,,OI284477-EI294,00-Playmobil+continua+atual+ao+completar+anos.html>>. Acesso em: 07 Jan. 2013.

²⁵ Informação disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Playmobil>>. Acesso em: 07 Jan. 2013. Apesar de nossos esforços em utilizar apenas fontes seguras, as informações relativas ao brinquedo são bastante escassas e nem mesmo na página oficial (<<http://www.playmobil.com>>. Acesso em: 07 Jan. 2013) foram encontradas informações sobre sua história.

modelos de passarela, que devem estar sempre adequadas às medidas e exigências do sistema. Percebe-se então, que não se trata apenas da roupa, dos acessórios. Mas sim de corpo, comportamento, atitudes. De um processo social de nivelamento e equiparação das pessoas, para o qual as imposições da moda se fazem fundamentais, e no qual as identidades se tornam rarefeitas.

Compreender o fenômeno da dissolução das identidades através da moda exige que se compreenda a abrangência do conceito. De acordo com Silva (2000, p.81) “a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais”. O autor afirma ainda que “normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas” (IDEM, 2000, p.83).

O nivelamento das identidades imposto pela moda está ligado diretamente à perspectiva de poder do sistema, que possui força e impulso próprios. Nakao critica, com sua obra, e especialmente com a caracterização inspirada nos bonecos, o fenômeno de massificação da aparência, onde todos têm, necessariamente, que parecer “na moda”. E instiga assim uma busca pelas diferenças, pelo único, pelo lúdico, pelo invisível: a personalidade reprimida pelo sistema.

Com os bonecos, cada um pode ser quem ele quiser: pirata, rainha, guerreiro, princesa árabe... Assim como na moda. Ela nos encanta com a ilusão de podermos assumir qualquer personalidade e nos distanciarmos da massificação das identidades. Contudo, da mesma forma que Nakao apresentando sua obra no São Paulo Fashion Week, nós indivíduos também ainda estamos inseridos no sistema, ainda adquirimos roupas e tecidos oriundos desse sistema e é dele que esperamos a aprovação.

3.3.4 Papel: fragilidades e origens

Apesar da crítica embutida, presente na coleção, a proposta do instante de leveza deveria ser levado a cabo. A coleção deveria provocar reflexões, emoções e sentimentos, e não ser motivo de rejeições. Para tanto, buscou-se o material ideal para a materialização do invisível: o papel vegetal. Por ser uma “matéria frágil, transitória e sensível à ação do tempo” (NAKAO, 2005, p.12), os modelos seriam impregnados de significados e trariam para a passarela o encantamento almejado.

Quase toda coleção de moda tem início através do papel, no processo de modelagem das peças de roupa que serão produzidas. A modelagem garante que todas as peças obedecerão ao padrão de medidas adotado pela empresa, e que todas sairão exatamente iguais. Ela é o projeto executivo da roupa. Dentre os métodos de modelagem hoje utilizados no mercado da moda, o predominante é a modelagem plana, por ser um método de baixo custo e muito difundido. Nesse tipo de modelagem, as roupas são planejadas no papel, para depois serem cortadas em tecido e transformadas em objetos tridimensionais. Ela considera as medidas tridimensionais do corpo para poder traduzi-las em um diagrama bidimensional, facilitando assim os processos produtivos. Na indústria brasileira, os moldes são documentos fundamentais no processo produtivo, e sem eles, possivelmente ocorreria uma drástica redução na produtividade e na qualidade.

O papel nessa coleção, dentre outras possibilidades, remete ao início de tudo, à primeira etapa do processo produtivo, quando as ideias saem do desenho e começam a se materializar, através da modelagem. Ele pode ser relacionado também ao processo produtivo, e à garantia de que cada peça seria única após o rasgar das roupas, inviabilizando sua industrialização. Durante a confecção e montagem das peças da obra, as modelos foram informadas de que estavam provando apenas os protótipos em papel, e somente ao final do processo, elas foram avisadas de que aquelas já seriam as roupas finalizadas.

De origem oriental – neto de japoneses – o artista possui uma ligação cultural com essa matéria-prima. Podemos dizer que ela faz parte do seu recorte de mundo, de suas tradições e costumes. Segundo Castilho e Martins (2005, p. 64), as escolhas do estilista estão diretamente ligadas ao seu universo particular:

A cada construção, porém, insistimos, é possível apreender o que está “por trás” das opções, pois o próprio “recorte do mundo” para explicá-lo revela o universo em que se insere o produtor do texto, seu ponto de vista sobre os sujeitos, suas ações e suas paixões.

No Japão, não se costuma fazer distinção entre o que o ocidente denominou de artes maiores e artes menores. Segundo Alberdi (2002, p. 114), a arte no Japão está diretamente ligada à espiritualidade e à utilidade. Esses princípios não se dissociam, e as obras devem responder a funções humanas específicas, devem ter alguma utilidade, mesmo sendo fruto de uma atividade espiritual. Da mesma forma, tradicionalmente a transmissão das técnicas é feita através de rituais, que garantem a sua preservação e continuidade. O papel é uma

dessas tradições, meio arte, meio objeto utilitário, cujas técnicas artesanais de fabricação, consideradas como arte até mesmo pelo governo, sobrevivem até os dias atuais e garantem um dos melhores papéis do mundo, em termos de qualidade e características técnicas.

Apesar de ter surgido inicialmente na China no ano 105 a.C., foi somente por volta de 300 d.C. que o Japão teve acesso ao papel, e por volta de 610 d.C. inicia sua própria produção do material. Hoje em dia, o país é conhecido pela qualidade do seu papel Washi – que significa papel artesanal – produzido a partir de diversos tipos de fibras vegetais e disponível em diversas texturas e gramaturas. Ainda hoje o papel é utilizado no país com inúmeras finalidades da vida diária: luminárias, fabricação de objetos, portas divisórias e biombos para as residências, arte e, surpreendentemente até mesmo para a produção de roupas, como é o caso de um quimono chamado Kamiko²⁶. Segundo Nakao (2005, p. 178), vestidos de papel eram “utilizados pela nobreza e considerados sublimes” nos períodos Kamura (1192-1333) e Edo (1616-1868).

Na Costura do Invisível, Nakao utiliza o papel vegetal, um papel industrializado composto de celulose e água. Possui diversas gramaturas, do mais fino ao mais espesso, mas sempre semitransparente, de coloração esbranquiçada. Sua textura e coloração lembram muito o papel de arroz, muito utilizado no Japão para diversas finalidades. Este tipo de papel permite inúmeras intervenções, e é frequentemente utilizado nas áreas de engenharia e arquitetura. Artesanalmente, é também bastante usado na produção de cartões e lembranças, com a aplicação de técnicas de furação e relevo feitas manualmente com agulhas e boleadores (Figura 34).

²⁶ Disponível em:

<http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:sikt2hSv1vYJ:scholar.google.com/&hl=pt-BR&as_sdt=1,5&as_vis=1>. Acessado em: 06/01/2013 às 16:40hs.

Figura 34 - Imagem de um convite produzido com técnicas de artesanato em papel vegetal



Fonte: <<http://artecoruja.blogspot.com.br/2010/10/papel-vegetal.html>>

A obra de Nakao consumiu em média uma tonelada de papel vegetal, e exigiu mais de 700 horas de trabalho em equipe, para dobrar e montar cuidadosamente cada uma das roupas. Alguns procedimentos, como os cortes e os relevos, foram realizados industrialmente, pois, segundo os cálculos do artista, poderiam levar meses para ficarem prontos se feitos manualmente.

O papel branco semitransparente provoca uma atmosfera etérea, de pureza, transmitindo a sensação de fragilidade. A fragilidade do rasgar, do decompor-se, do desmanchar-se. Tal sentimento se torna latente no momento em que as roupas são rasgadas na passarela, sobrando apenas lembranças, o que nos remete à fragilidade das tendências da moda, à sua efemeridade, à sua capacidade de renovação constante.

Por sua vez, a fragilidade da matéria-prima produz nos corpos uma rigidez incompatível com a leveza da imagem. Qualquer movimento mais brusco pode provocar a ruptura do papel. Dessa forma, as modelos desfilam quase que como os bonecos Palymobil: com poucos movimentos, lentamente, cuidadosamente. Assim, o uso do papel na obra reforça a ideia das padronizações da moda, a necessidade de tolher-se para permanecer dentro das suas imposições, a obrigatoriedade de estar na moda. E tudo isso é simbolicamente transformado com o rasgar das roupas, numa espécie de transgressão do artista para com o sistema. Como se fosse uma declaração de ruptura.

3.4 COSTURANDO INVISÍVEIS: O DESFILE

Transcorridos os 180 dias onde co-habitaram no ateliê a criação, produção, ansiedade, expectativas, registros e muito suor, chega a hora derradeira, quando a obra seria levada a público e, no instante tão esperado, ela seria desvelada, encontrando seu desfecho simbólico.

O que inicialmente parecia um desfile tradicional, foi causando estranhamento no espectador, ao perceber que ali não haveria roupas de tecido, e ao confrontar-se com a estranheza do material, ao mesmo tempo em que se encantava e deslumbrava com a obra. Como poderiam eles conceber a ideia de que uma obra tão bela seria produzida em material tão efêmero? Todo o trabalho de resgate das memórias presentes em cada modelo apresentado poderia se desintegrar em apenas alguns segundos. E é nesse exato momento que o artista provoca o público com a ideia da inevitabilidade da perda, da transitoriedade. A ideia de que tudo é arrastado pelo tempo. E então, em seguida, Nakao nos apresenta a inevitabilidade da memória!

Corroborando com esse conceito, o artista sugere o desfecho inevitável: ao final do desfile, as modelos entram na passarela em fila e, ao sinal combinado, rasgam todas as roupas, fazendo delas pequenos pedacinhos que são recolhidos pelo público que assistia atônito ao último ato da obra. Cada pedacinho de papel rasgado carregou consigo um breve instante de tempo, uma pequena memória do que tinha sido toda aquela odisséia de encantamentos e desejos. A intensidade do último instante provocou sua permanência na memória do público. Ricardo Oliveros (2010), em artigo publicado na Revista Cult²⁷, comenta sobre as reações do público: “ninguém acreditava que aquelas preciosidades só existiram naquele momento e nunca mais. O que resta são imagens e, somente, imagens”.

Para complementar a performance e garantir que o conceito seria absorvido e vivenciado pelo público, Nakao e sua equipe prepararam cuidadosamente o cenário, a iluminação e a música, que seriam importantes coadjuvantes durante a apresentação. Com uma música monótona, cadenciada e com toques de ludicidade, temperada com trechos das Bacchianas Brasileiras de Villa Lobos ao fundo, as modelos transitaram compassadamente pela passarela. Um cenário onírico todo branco feito com cones de papel foi evidenciado pela iluminação teatral enevoadada, quase celestial. A música então, através de uma mudança

²⁷ Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-moda-como-manifesto-da-arte/>>. Acesso em: 20 Jan. 2014.

de ritmo e atmosfera, marcou o momento em que as modelos deveriam rasgar as roupas. A iluminação se torna caótica, o barulho confunde o espectador e as roupas são violentamente destruídas.

O desfile da coleção de papel seguiu as mesmas diretrizes das roupas: a busca por um instante de leveza, em uma performance que reafirma as intenções do artista em romper com o sistema da moda. Para tanto, ele pensou cuidadosamente nos detalhes desse desfile/performance e garantiu que todos os elementos se harmonizassem e provocassem um efeito trágico e teatral. Cenário, iluminação, sonorização, performance e desfecho foram as etapas cumpridas para que o desfile entrasse definitivamente para a história da moda brasileira.

Para esta parte da análise utilizamos o vídeo do desfile presente no DVD da obra. O material tem ao total 14 minutos e 56 segundos, já editado (ANEXO 1). Nele podemos visualizar a sequência do desfile, os esquemas de iluminação e sonorização, bem como a reação da plateia. O artista disponibiliza no Youtube um vídeo reduzido do desfile²⁸, com a duração de 5 minutos e 36 segundos. Porém, optamos por desconsiderar a versão reduzida. Entendemos que ela apresenta reduções prejudiciais à análise, especialmente no que diz respeito à sonorização. Além disso, a edição da versão reduzida manipula a reação do público, apresentando-a de uma forma excessivamente dramática.

3.4.1 Dando Vida ao Sonho: Cenário

Seguindo a proposta monocromática da obra, o desfile se realizou em uma passarela branca, com toda sua decoração feita em papel (Figura 35). A ideia inicial era produzir um cenário surrealista, inspirado no fundo do mar, com uma profusão de animais bizarros e seres estranhos. Contudo, face à impossibilidade de executar tal cenário, a equipe sugeriu simplificar sua estrutura, propondo a produção de anêmonas do mar em papel, feitas através da junção de cones de papel Vergê branco, em formatos modulares. Isso preservaria a ideia de fundo do mar e possibilitaria a execução do cenário. Descobriu-se nos primeiros testes que o papel escolhido reage à luz negra, o que apenas reafirmou a escolha.

²⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5cLrpVuNtPI>> . Acesso em: 07 Jan. 2013.

Figura 35 – Imagem do desfile onde se pode visualizar a passarela e sua ambientação



Fonte: <<http://metroquadrado.blogspot.com.br/2008/08/costura-do-invisivel.html>>

A anêmona do mar (Figura 36) – apesar de aparentar ser uma planta – é um animal marinho predatório, que possui tentáculos para capturar suas presas. Seus tentáculos possuem neurotoxinas que paralisam a presa e facilitam sua captura. Os peixes-palhaço são um dos únicos seres marinhos imunes a essa toxina, devido a uma substância que repele o veneno e faz com que a anêmona não os reconheça como presa. Atualmente são conhecidas 26 famílias de anêmonas, que se subdividem em mais de 1000 espécies em torno do planeta²⁹.

²⁹ Disponível em: <<http://www.jornallivre.com.br/125742/as-anemonas-do-mar.html>>. Acesso em: 07 Jan. 2013.

Figura 36 - Anêmona do mar

Fonte: <<http://olhares.uol.com.br/anemona-do-mar-foto5288139.html>>

Da mesma forma, o próprio sistema da moda age como as anêmonas do mar. Ele atrai suas ‘presas’ pela beleza e encantamento, e as paralisa diante de seus tentáculos. É um sistema que devora suas presas, que as torna seus escravos. Naquele momento, o artista se debatia em meio aos tentáculos e se libertava, porém talvez não totalmente desintoxicado.

Na passarela, esse cenário funcionou proporcionando uma espécie de suspensão da realidade. Colocou o público em um universo onírico, onde o que mais importava eram as preciosidades de papel rendilhado que desfilavam compassadamente. Abriu portas e transportou os espectadores para o universo imaginário do artista. Para isso contribuíram a iluminação e a sonorização.

3.4.2 Atmosfera: luzes e sons

O desfile é aberto no escuro, com o surgimento de luzes negras brotando de dentro das anêmonas. Por alguns segundos, o suspense se faz e a iluminação se mantém azulada. Na sequência, brotam luzes em tom laranja rosado que vão aumentando de intensidade até se tornarem brancas, quando são acesas as luzes da passarela e a primeira modelo a adentra.

Durante o desfile a iluminação predominante é branca, projetada a partir de cima, produzindo uma sensação espiritual, quase religiosa. É o sentimento do sagrado que permeia toda a obra, como se ela fosse uma prece de libertação do artista. Ao compasso da música, alternadamente, as anêmonas pulsam luz branca rosada. A iluminação proporciona

uma atmosfera etérea, de sonhos, fazendo com que os espectadores se questionassem se tudo aquilo era real, se iria durar.

A música cria um clima monótono e é desenvolvida para conduzir o olhar do espectador. Ela deveria sintetizar dois aspectos: o clássico e o lúdico, em um tom melancólico, que anunciasse a perda. Para tanto, a equipe de sonorização trabalha em uma desconstrução de uma das Bachianas Brasileiras de Villa Lobos, peça pertencente a um ciclo de obras compostas a partir de 1930³⁰. A peça utilizada foi a Ária Cantilena, de Bachianas n^o 5³¹.

A monotonia da música encaminhando as modelos pela passarela nos coloca diante da perspectiva de uma certa passividade não apenas do usuário, mas também dos criadores, perante as imposições do sistema da moda. Mesmo quando o indivíduo se rebela, ele ainda assim está preso aos tentáculos da indústria que define o que será produzido, seja em termos de roupas e silhuetas, seja em termos de materiais têxteis. E isso acaba colocando o consumidor dentro de um clima de conformismo, de aceitação, de se rebelar, mas ainda sem se desprender daquilo que o aprisiona.

3.4.3 Performance e ato final

O desfile ocorre em um ritmo compassado, constante, até o momento crucial: aquele em que as roupas seriam rasgadas. Para que o ápice fosse alcançado, e a tragédia final fosse executada, a performance contou com alguns efeitos especiais em termos de música e iluminação.

O artista cuidou para que o desfile todo ocorresse dentro dos padrões convencionais de um desfile de moda. A entrada das modelos, uma após a outra, a linearidade do circuito que elas empreenderam, até chegar a entrada final onde o artista agradece e se despede do público. As modelos entraram enfileiradas, mas ao invés de retornar, se posicionaram na passarela, aguardando algo. A iluminação estanca, lembrando uma exposição em museu, com as anêmonas levemente coloridas em laranja rosado.

³⁰ Disponível em: <http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/cronolog/1921_30/index.htm>. Acesso em: 07 Jan. 2013.

³¹ Pode ser apreciada através do link: <<http://www.youtube.com/watch?v=bLZD0XplYrI>>. Acesso em: 07 Jan. 2013. Segundo Fábio Gomes (Disponível em: <<http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bachvilla.html>>. Acesso em: 07 Jan. 2013) a Bachianas n.5 foi a “mais famosa do ciclo, para soprano e conjunto de 8 violoncelos. Teve a primeira parte, ‘Ária (Cantilena)’, composta em 1938”.

Repentinamente a música se torna um estrondo, a iluminação estroboscópica torna o clima caótico e as modelos rasgam agressivamente todas as roupas na passarela (Figura 37), como se estivessem se livrando de algo que as incomodava. Enquanto elas rasgam, o artista adentra a passarela com sua companheira, com uma expressão de luto, realiza o circuito do desfile e ao sair é acompanhado pelas modelos, que agora estão apenas vestidas com os macacões pretos.

Figura 37 - Imagens do desfile no momento em que as modelos rasgam as roupas de papel



Fonte: <www.jumnakao.com.br/download.php>

E assim, em silêncio, se despede daquilo tudo como algo que está ruindo, se desmaterializando.

Constatávamos, assim, que o que importa num trabalho é sua capacidade transformadora, independentemente de formatos e regras. E que toda inovação tende a ser reprimida num primeiro momento, por ser um desvio em relação à normalidade, mas não há evolução que não seja desorganizadora, reorganizadora. (NAKAO, 2005, p. 19)

Como em um discurso de despedida, Nakao mostrou que o adeus não se faz apenas de dor, mas de suavidade e de leveza. Acreditando que tudo aquilo possa ter tocado as pessoas e transformado seus olhares, suas percepções do mundo. O ato de rasgar as roupas traz em si a agressividade do desprendimento, do desapego. Ao mesmo tempo, é um desnudar de almas, ou o desnudar da alma do artista. Nesse ato, ele escancara ao público suas necessidades e receios, seus objetivos, seus sonhos. Ele mostra que mais importante que a matéria é o etéreo, o sonho, a fantasia, o lúdico. Que naquele momento ele abriu mão e nada mais importa. E ele está de luto.

E nos vem novamente a questão da memória. Enquanto a obra se desfaz, só o que restam são as lembranças. Segundo Pimenta Pinto (1998, p. 209), “da sensação de perda à ânsia de recuperar o passado: nesse trajeto enuncia-se a vontade de memória e, mais, o dever, a ordem de lembrar”. Para isso, Nakao garantiu que a obra seria lembrada, através do livro e do DVD. Enquanto ele busca romper, também busca preservar através dos registros: “a memória recupera a história vivida, história como experiência humana de uma temporalidade” (IDEM, 1998, p. 209). Romper, mas sem esquecer.

3.5 O FECHAMENTO DA OBRA

A Fonte dos Desejos, realizada por Nakao logo após o desfile e instalada na Galeria Vermelho, em São Paulo, foi uma instalação premiada pelo acaso. O que inicialmente deveria ser uma fonte, onde os passantes lançariam suas moedas carregadas de desejos, tornou-se um objeto de questionamentos sobre a fragilidade e a impermanência das coisas. E o acaso foi o responsável direto pela mudança de rumo.

Em um primeiro momento, a obra, através da urna acrílica transparente, com a promoção “seu desejo por uma moeda”, fazia uma referência ao consumo e suas derivações, pincelando aí uma crítica ao sistema de consumo que a moda impõe. Da urna pendia uma caneta bico-de-pena branca, “que balançava sob a ação do tempo, fazia o elo entre a urna, a fonte e o desejo” (NAKAO, 2005, p.18) e era usada para preencher os cupons dos desejos que seriam ali depositados. Da mesma forma que o desfile, o processo da exposição foi filmado, mas agora com foco nos “sonhadores” que ali depositavam suas esperanças. Posteriormente, esse material fazia parte do processo de documentação da obra. Durante todo o dia foram filmadas, através de uma câmera fixa, as pessoas que transitaram pelo local e fizeram seus pedidos à fonte.

Contudo, durante a noite, a fonte desmoronou e o artista decidiu que “ao contrário do desfile, em que o rasgar fazia parte do conceito, esse acaso tinha de ser incorporado à criação artística” (IDEM, 2005, p.18). Resgatando as filmagens feitas no dia anterior, Nakao criou um mecanismo de continuidade para a Fonte, instalando uma televisão onde seria reproduzida continuamente a movimentação do dia anterior, em torno da obra. Dessa forma, ele confrontaria o passado e o presente, mostrando os dois momentos distintos: o primeiro momento, agora tornado memória, onde as pessoas circulavam e depositavam seus desejos e suas moedas, e o segundo momento, mais reflexivo, onde o público se

depararia com a ação do acaso, a possibilidade da perda e da transitoriedade. É como se a obra tivesse se desmanchado no ar, tivesse se transmutado. O acaso trouxe à superfície a questão das efemeridades da vida, de como as coisas estão sujeitas à ação do tempo, do quanto o mundo se tornou veloz. Segundo Arantes (2008, p.609), “a sensação de que tudo que é sólido se desmancha no ar raramente foi tão sentida. A lógica do instantâneo e do curto prazo não somente contamina a produção material, mas, também, as relações interpessoais”. A fonte, assim, se transmutou em novas ideias.

Todas as filmagens e fotografias foram reunidas, a fim de se produzir, ao final, um material impresso e audiovisual, que levaria como título o nome da obra: “A Costura do Invisível”. No livro e no documentário em DVD, o artista imprimiu o espírito da coleção, sua essência, seus questionamentos. E através desse material, ele conseguiu fixar sua a Costura através do tempo e de suas limitações, fazendo com que a relação restante entre a obra e o público fosse apenas a memória. No livro, o artista apresenta uma série de pensamentos, de diversos autores, que fundamentaram os conceitos abordados, além de um breve roteiro de criação/execução do projeto como um todo. É um passeio através das imagens e ideias que inspiraram a Costura. No documentário, pertencente ao DVD, Nakao expressa suas sensações e objetivos a respeito de sua obra, intercalados ao desenrolar do processo que levou ao desfile/performance. Além do documentário, o DVD ainda traz o desfile/performance na íntegra.

É como se os 180 dias se compactassem, se resumissem para caber no documentário, e os poucos minutos de desfile se tornassem longos instantes que poderiam ser repetidos e repetidos inúmeras vezes, ao sabor dos desejos do público. É como se ele reproduzisse o mecanismo de continuidade da Fonte dos Desejos, mas agora envolvendo toda a obra, em sua completude.

Parece-nos claro que uma das maiores preocupações de Jum Nakao, durante o processo, foi não apenas o questionamento do sistema da moda, a percepção da transitoriedade, ou o confronto dos momentos, mas a produção de memória. “A Costura do Invisível” foi feita para durar, para permanecer como memória. Foi cuidadosamente costurada na percepção do invisível, na sensação da finitude, na ansiedade do desfecho, mas simultaneamente a isso, produziu a permanência através do transitório. Arrematamos essa breve descrição, ou percepção, da obra escolhida, utilizando as palavras de Tarkovskyaei (1998, p.66), em seu ensaio sobre o tempo, onde ele defende a ideia de que “o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e

subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”. Assim, entre vestígios, tempos e memórias, o invisível foi costurado.

Retomando as palavras de Müller, pode-se sugerir que “A Costura do Invisível” é “uma moda que faz ‘arte’ e uma arte que fala da moda” (MÜLLER, 2000, p. 15), onde arte e moda encontram-se lado a lado, ambas provocadoras de experiências estéticas. Se a obra transita entre os territórios da arte e da moda, ora dialogando, ora amalgamando sentidos, percebe-se que a linha divisória apresenta-se tênue, por vezes indefinível. E isso, por sua vez, suscita alguns questionamentos, tais quais: o que é arte, e o que é moda, em seu contexto? Existem fronteiras entre os dois universos na Costura, ou elas seriam tão imperceptíveis que gerariam ambiguidades e simbioses na leitura da obra?

Com a presente análise, buscamos investigar A Costura do Invisível a partir de outros olhares, e compreendê-la através de algumas de suas entrelinhas. Não é uma análise definitiva, nem fechada em si mesma. Está aberta a receber novas contribuições e novos olhares, pois cada pesquisador pode vislumbrá-la de uma forma diferente.

Pudemos observar aqui algumas relações implícitas do artista com o sistema, algumas possibilidades de interpretação, e pudemos pesquisar mais a fundo alguns dos elementos utilizados na obra e compreendê-los em seu contexto. Ficaram mais claras as escolhas do artista. Contudo, ainda nos restam algumas questões, que possivelmente nos levariam a outras análises, e outras discussões, a partir de outros referenciais teóricos.

Percebemos que a intenção do artista foi a de criticar e romper com o sistema da moda – em uma manifestação aparentemente clara de consciência. Por outro lado, nos questionamos se não teria sido, ao contrário, o próprio sistema que o teria induzido a produzir tal obra, como fruto de sua vontade, como manifestação de seu poder sobre o criador. Até que ponto a escolha do artista foi livre, totalmente dele? Será que enquanto ele insere a Costura dentro do próprio sistema, ele não estaria colaborando para engrandecer e alimentar esse sistema que tanto critica? Será que o artista não acabou recebendo mais créditos do próprio sistema, após essa performance?

Muitas subjetividades podem ainda ser lidas na obra. Sua riqueza visual e conceitual nos coloca diante de inúmeras possibilidades, que podem ser avaliadas através de inúmeros pontos de vista. Para este momento, nos parece que alcançamos os objetivos propostos pela análise. Porém, as portas continuam abertas.

4 ESTÉTICA, COSTURAS E LEITURAS: UMA DISCUSSÃO

Investigar o lugar da obra de Nakao – se na moda ou se na arte – nos leva a aprofundarmos as reflexões sobre as relações existentes entre arte e moda. Compreender o contexto dessas relações, seu surgimento, sua evolução e suas manifestações na contemporaneidade nos ajudam a costurar seus invisíveis.

Por outro lado, adotar uma perspectiva de expectador, e experimentar a obra esteticamente, através do ponto de vista da arte, pode tanto colocar a Costura num espaço entre fronteiras, quanto pode ‘empurrá-la’ para ocupar o espaço dentro de um dos dois universos: a arte ou a moda. Assim, desenvolveremos a seguir essas discussões, a fim de nos fornecer material teórico para, junto com a análise empreendida anteriormente, termos condições de apresentar nossas leituras finais sobre a obra.

4.1 ALINHAVANDO RELAÇÕES ENTRE MODA E ARTE

Como suporte teórico para a compreensão das conexões entre moda e arte, investigamos algumas transformações ocorridas na modernidade e na contemporaneidade, que provocaram o alargamento das fronteiras da arte, e que podem auxiliar no entrelaçamento das informações. Pode-se dizer que esse processo tem como ponto de partida a ruptura dos conceitos tradicionais de arte, ocorrida no final do século XIX. Nesse período, os diálogos se transformam e intensificam, tanto com a renovação artística provocada pelos impressionistas, que desembocaram nas vanguardas modernas no século XX (GOMBRICH, 2009), quanto com a reconfiguração do sistema da moda (LIPOVETSKY, 2009) surgido na Idade Média Tardia, e que então se adaptava aos novos sistemas produtivos industriais.

Os abalos provocados por essas transformações na arte fizeram com que ela passasse a aceitar métodos, suportes e objetos, até então nunca concebidos para tal fim. Surgem ainda novas linguagens e novas possibilidades de interpretação. Nas palavras de Andrade (2011, p. 108) “o objetivo de todo esse tipo de arte, a despeito da enorme variedade de estilos e estratégias aí presentes, era criar formas estéticas que pudessem transpor o abismo que as separava da vida cotidiana das pessoas”. Ocorre uma resignificação estética da obra de arte:

Desde que a arte moderna se colocou como um *fazer* baseado na atividade da mão e do olho, voltado para a construção de um objeto em si mesmo, a experiência construtiva e formal de todas as coisas mudou, passando da imitação do real à construção do real: a arte como ato autônomo do conhecer. (CELANT, 1999, p. 169)

Nesse período sucedem inúmeros diálogos entre artistas e moda, principalmente através da vestimenta. A partir dos *Künstlerkleid*, de Henry Van de Velde, diversos artistas e movimentos modernos³² se preocuparam com a relação entre indivíduo, vestimenta e arte. A roupa se torna uma nova linguagem e um objeto de reflexão artística, transformando-se em “meio de expressão e suporte para criação, de que os artistas apropriaram-se sob as mais variadas perspectivas” (COSTA, C., 2009, p. 37).

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, C., 2009, p. 37)

Logo no início do século XX, os futuristas propõem um novo conceito de arte, agora totalmente relacionado ao cotidiano das pessoas, e que tinha como finalidade transpor as barreiras em direção à modernidade. A arte assumiu uma conotação política nunca antes vista, e os futuristas propunham uma nova perspectiva à realidade, tentando adaptá-la à ideia de velocidade e às mudanças sociais que ocorriam na Itália.

A produção de objetos de consumo com teor de arte, incluindo-se aí especialmente a moda, vinha com o intuito de exaltar o novo, dialogando com a nova perspectiva do Tempo e propondo o total abandono da arte produzida até então. Segundo Adverse (2012, p. 39), os projetos de arte-moda futurista promoveram uma “mitificação da novidade”, que por sua vez provocou uma “desqualificação da memória em relação aos procedimentos artísticos do passado”.

A moda, para o artista, deveria se pautar num programa estético que promovesse uma revolução sensível na massa, uma transformação no gosto a fim de direcionar novas escolhas no uso das cores, das roupas, dos tecidos e dos objetos. [...] Em última instância, eles acreditavam que poderiam transformar a sensibilidade dos indivíduos no espaço social. (ADVERSE, 2012, p. 65)

³² Futurismo, Orfismo, Suprematismo, Construtivismo, Surrealismo, até mesmo o irracional Dadaísmo. No Brasil se destacam as reflexões do artista plástico Flávio de Carvalho, a partir de 1944 (COSTA, C., 2009).

Assim como no futurismo, alguns dos artistas dos movimentos Suprematista e Construtivista, na Rússia, também se dedicaram a pensar figurinos e vestuário, seguindo as premissas dos movimentos: de uma arte racional, democrática e popularizada. Produziram peças de roupas funcionais e práticas, livres de decorativismos, que atendiam às demandas de uma sociedade em processo de reorganização política. De acordo com Costa (C., 2009, p. 45), todos eles partiram da “premissa de que a arte estivesse no centro da vida, em conexão com a política revolucionária, social e produtiva e a vestimenta fosse um projeto político-estético que servisse ao comunismo”. Tanto o Futurismo quanto o Construtivismo propunham uma reforma do vestuário, que participaria na adequação da sociedade aos novos tempos e às novas políticas.

Pensar nas relações moda-arte nos leva ainda falar sobre Sonia Delaunay e sobre o Surrealismo, ambos envolvidos com propostas estéticas para o vestuário (COSTA, C., 2009, p. 38 e 48). A artista propôs uma nova perspectiva para a vestimenta, através da utilização simultânea de grafismos abstratos e cores vibrantes. Ela basicamente transpunha suas telas para os tecidos, em forma de estampas. Contudo, acompanhava as formas e silhuetas vigentes na moda do período, sem propor alterações formais à roupa.

Ao contrário da proposta de Delaunay, que ao trabalhar com o vestuário pretendia criar roupas usáveis, o Surrealismo flertava com a moda, mas viajava em um mundo fantástico transpondo para o vestuário seu universo onírico através de casacos armário, chapéus telefone, vestidos lagosta, dentre tantos outros trajes inspirados nas propostas do movimento. Destaca-se aqui a parceria entre o surrealista Salvador Dalí e a estilista Elsa Schiaparelli, que foi de fundamental importância para o desenvolvimento dessa relação entre a arte e a moda.

Cabe citar ainda a performance do artista brasileiro Flávio de Carvalho, do ano de 1956, denominada de Experiência n.3. Nesse trabalho o artista apresenta uma obra que sintetiza suas reflexões sobre o vestir tropical e sobre as influências sofridas no Brasil pela moda europeia. Ele então desfila pelas ruas de São Paulo com uma vestimenta curiosa, composta por um saiote de pregas, uma blusa com mangas bufantes e meias arrastão (COSTA, C., 2009, p. 51). Paralelamente a isso, publica suas reflexões no Diário de São Paulo, que posteriormente são reunidos em um livro denominado A Moda e o Novo Homem, publicado recentemente pela Azougue Editorial (CARVALHO, 2010).

A partir das propostas de Duchamp, que de acordo com Danto (2010, p. 24, grifo do autor), foi “o primeiro a realizar na história da arte o sutil milagre de transformar

objetos do *Lebenswelt* cotidiano em obras de arte”, a perspectiva da arte toma novos rumos. E novas possibilidades se abrem para a roupa dentro do universo artístico, considerando que a partir de então, objetos comuns tais como peças de roupas ‘poderiam’ ser elevados ao status de arte.

Com a manifestação da contemporaneidade, novas mudanças surgem, trazendo consigo novos abalos e transformações. É uma época marcada pela comunicação entre o objeto artístico e o espectador, e traz consigo toda a tensão oriunda dessa comunicação. “A obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta” (DANTO, 2010, p. 19, grifo do autor).

Afirmar, hoje, que um objeto é ou não uma obra de arte acaba se tornando um verdadeiro desafio, em um momento em que uma infinidade de coisas podem ser chamadas de arte. Archer (2001, IX) sugere que, “quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como ‘arte’, pelo menos de um ponto de vista tradicional”. Nesse período também a moda sofre suas renovações e aproxima-se, de uma forma nunca antes vista, da “lógica da arte moderna, de sua experimentação multidirecional, de sua ausência de regras estéticas comuns. Criação livre em todas as direções, na arte como na moda [...]” (LIPOVETSKY, 2009, p. 144).

Assim, a partir dos anos de 1950, a roupa assume novas significações na arte. Podemos perceber através de uma breve análise de nossa pesquisa sobre os artistas e suas obras-roupa que muitos deles passaram a pensar a roupa através de novos vieses, tais como a sensorialidade, e a crítica ao consumo, dentre outras questões envolvendo o corpo e sua percepção.

No Apêndice A estão listados 107 artistas que trabalharam, em algum momento de suas trajetórias, com roupas, através do viés da arte. Dentre as peças encontramos roupas, calçados, figurinos e trajes sensoriais, produzidos com materiais e conceitos de diversas naturezas. Para a elaboração desse elenco, partimos de informações bibliográficas de autores que abordam as relações entre a moda e a arte. Recorremos a pesquisas na internet, nos acervos virtuais de museus e galerias, nos blogs pessoais dos artistas, bem como em portais de notícias do universo artístico. Esse grupo, obviamente, não é exaustivo, mas pode servir de mote para o aprofundamento no tema da relação moda/arte, conforme veremos a seguir.

Percebe-se, através das peças encontradas na pesquisa, que as questões levantadas pela roupa na arte, evoluem, especialmente no Brasil, entre os anos de 1960 e 1990 através de artistas com Lygia Clark, Helio Oiticica e Martha Araújo. Contudo, a partir dos anos de 1980 inúmeras outras questões foram abordadas através das roupas de artista. Tomam lugar novamente as questões relacionadas à moda, através de obras de artistas como Jana Sterback, e diversas outras possibilidades de diálogos são oferecidas à roupa na arte, tais como questões íntimas, culturais, religiosas, de gênero e sexualidade, territoriais, políticas, dentre outras.

Faz-se necessário abrir neste momento um parêntese com relação à produção brasileira no campo das roupas de artista. Dos 107 artistas encontrados durante a pesquisa, 20 deles são brasileiros, ou seja, isso significa 18,7% do total. Em nenhum outro país encontramos uma quantia tão representativa de artistas atuando, ou que atuaram em algum momento, nesse campo da arte. Com relação ao número de obras, talvez esse índice não permaneça tão significativo, afinal, alguns dos artistas da lista possuem a produção exclusivamente voltada para a roupa de artista, o que não é o caso de nenhum dos brasileiros. Contudo, isso mostra que, desde as preocupações de Flávio de Carvalho, outros artistas no país têm mostrado interesse na roupa como objeto artístico. Isso pode indicar ainda que o Brasil talvez seja um dos países que mais se preocupa – artisticamente falando – com as possibilidades do vestuário na arte.

Retomando as questões que norteiam a produção das roupas de artista, concordamos então com Bourriaud (2009, p. 15), quando diz que “a atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais”. E essa afirmação se aplica muito bem quando se pensa nas complexas relações entre a moda e a arte, ou nas complexas relações que a arte tem criado com a moda, com a roupa e com o vestir.

Faz-se necessário demarcar aqui que, ao final do século XX, mais precisamente nos anos de 1980, surge a moda conceitual³³, que acaba muitas vezes por se confundir com a arte. Tal confusão se dá, especialmente porque esse tipo de moda tem raízes fincadas na arte Conceitual dos anos de 1970. Pode-se arriscar a dizer ainda que a moda conceitual é uma espécie de derivação do Conceitualismo na arte. Para compreender melhor a ideia, convém discorrer brevemente sobre a arte conceitual.

³³ Para maior compreensão do termo, vide o tópico 1.5 deste texto.

Freire (2006, p. 8) diz que ela problematiza a “concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos”. Segundo a autora, “as proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria” (IDEM, 2006, p. 10). Seria, assim, uma arte desmaterializada, embaraçada na vida cotidiana, que não opera necessariamente nos espaços institucionais da arte e que, muitas vezes, não permanece no tempo, por ser processual.

Diante de tal complexidade, surgiram novas questões importantes para a arte. Uma delas diz respeito à interpretação da obra. Danto (2010, p. 184, grifo do autor) defende que “se *não* interpretamos a obra não somos capazes de falar sobre sua estrutura [...]. A estrutura da obra, o sistema de identificações artísticas, se transforma conforme haja diferenças de interpretação”. E o desafio naquele momento se mostrava abrangente: interpretar obras que, muitas vezes, nem ao menos existiam como objetos:

Em relação às matrizes interpretativas, foi necessário que abordagens diversas como antropologia, psicanálise, sociologia, assim como as teorias da informação, semiótica e linguagem, fossem incorporadas em definitivo ao estudo da arte, alargando, obrigatoriamente, seu campo. (FREIRE, 2009, p. 29)

Assim, se a arte Conceitual não se utiliza necessariamente de objetos, e a moda conceitual não se utiliza obrigatoriamente de roupas vestíveis, usáveis, então pode ser criado um paralelo entre as duas. Percebe-se que ambas atuam no campo das ideias. E uma moda que não pode ser vestida e usada, não interessa ao sistema de novidades e obsolescências produzido pela moda. Ao menos não como produto final.

É interessante pensar o surgimento da moda conceitual em seu contexto, naquele momento. O *prêt-à-porter* alavancara a produção de moda após os anos de 1960 e a indústria se encontrava em um processo de crescimento exponencial. Inúmeros estilistas aderiam ao novo sistema³⁴. A alta costura, nos anos de 1980 passava por séria crise, que desestabilizou suas estruturas: com a moda pronta para vestir, não era mais necessário se pagar fortunas por um vestido da alta costura, pois se poderiam ter peças dos mesmos criadores, ou mesmo de novos estilistas, a preços módicos.

Por sua vez, a indústria do *prêt-à-porter* não estava aberta a extravagâncias. Ela queria roupas funcionais, que seguissem as tendências de moda do momento, que simbolizassem certo status, que carregassem os nomes dos estilistas em suas etiquetas

³⁴ Sobre esse assunto, ver tópico 1.1 na página 14.

mostrando que qualquer um poderia possuir uma roupa ‘assinada’. Certamente não foi por acaso que o Conceitualismo se manifestou na moda naquele momento. Tanto foi uma brecha para a vazão da criatividade, quanto foi um mecanismo de se repensar, criticar, e talvez até mesmo politizar um pouco a moda.

Após os anos 2000, as indústrias da beleza e do consumo tornam-se assunto recorrente nas roupas de artistas. Continuam sendo trabalhadas as questões anteriores, mas o mundo globalizado, a internet, a publicidade e o marketing passam a dar mais ‘pano pra manga’ à arte. No universo das obras-roupa, a aparência torna-se um dos focos dos artistas do período, que discutem a roupa como um invólucro que revela o indivíduo para o mundo. A mídia, através do cinema e da televisão, ganha espaço nas discussões e a tecnologia agrega a ela novos valores.

Os artistas ligados à temática da roupa e da moda, agora se preocupam com a pesquisa de novas fibras, com o uso de materiais alternativos ao vestuário, e até mesmo discutem a própria moda. São produzidas muitas obras que relacionam a roupa ao abrigo, à proteção, provavelmente em alusão à crescente violência nas grandes cidades, ou à redução progressiva dos ambientes residenciais. Problemas e rotinas da vida urbana se tornam temas, em que as identidades e sua uniformização dentro do contexto urbano também passam a ser motes para uma grande diversidade de obras.

Por outro lado, a indústria da moda no século XXI se aproxima do sistema da arte cada vez mais. Especialmente depois que a moda adentrou o museu, e a moda conceitual ganhou espaço nos ambientes da arte, uma grande confusão se instalou no que diz respeito ao lugar de atuação dessas produções. Elas vão para a passarela, mas não participam do jogo de novidades e obsolescências da moda. Não têm espaço nas lojas, a não ser quando expostas decorativamente, para apresentar a divina criatividade do designer que as criou. As poucas peças conceituais comercializadas são normalmente adquiridas por personalidades da grande mídia, em geral consideradas ‘exóticas’ ou de ‘gosto duvidoso’.

Cada vez mais os designers e estilistas buscam o tão sonhado status de Artistas. E a cada dia suas criações ganham mais espaço nos museus e galerias de arte. Contudo, “[...] como a moda procura juntar-se ao sistema de valores da arte, assim a arte procura eliminar o estigma dessas associações. A parceria é produzida, e a moda deixa de ser o 'Outro' da

arte, mas começa a disputar o estatuto de igualdade³⁵” (GECZY e KARAMINAS, 2012, p. 3, tradução do autor).

Não se pretende aqui afirmar que moda é arte, ou mesmo que arte é moda. Seria demasiado precipitado forçar uma convergência das disciplinas em um mesmo objetivo comum. O que se pretende é simplesmente apontar algumas de suas proximidades, semelhanças e cruzamentos possíveis.

Na medida em que a arte moderna não cessou, em sua história, de questionar seu próprio estatuto artístico, podemos ao menos abrir, como possibilidade, a consideração da moda, aqui e ali, como uma forma de arte. Não queremos, é claro, afirmar, pura e simplesmente, que a moda é arte. Mas queremos, sim, afirmar que a moda pode ser arte. Pois, no fim das contas, tão certo quanto o fato de que nem tudo é arte é também o fato de que jamais sabemos, de antemão, o que é e o que não é arte, mas só depois que o fato foi feito. Nem tudo é arte. Mas tudo pode ser arte. Até a moda. (ANDRADE, 2011, p. 106-7)

Diante das reflexões empreendidas, relacionar e equacionar as diversas possibilidades de intersecções entre arte e moda pode gerar inúmeras possibilidades. Diversos aspectos podem ser abordados e interligados, resultando, por sua vez, em infinitas configurações. Passemos então à próxima etapa, em busca de maior compreensão do nosso objeto: a roupa.

4.2 COSTURANDO UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Segundo Costa (C., 2009, p. 75), “arte e vestimenta são cognatas, isto é, linguagens relacionadas com uma raiz comum em seu DNA, que não raro se comunicam ou encontram-se mescladas”. Elas se apresentam similares na forma com que afetam os sentidos do observador, provocando experiências estéticas semelhantes.

Para pensar a experiência estética, se faz necessário compreender o conceito de “atitude estética” defendido por Danto (2010, p. 59), em que a experiência não depende necessariamente dos objetos com que nos relacionamos, mas da forma como nos relacionamos com eles. Para o autor, “a diferença entre arte e realidade seria menos uma questão das coisas em si do que das atitudes”. Ele diz ainda que “é sempre possível suspender a atitude prática, recuar e assumir uma visão distanciada do objeto, ver suas

³⁵ Livre tradução do original: “[...] as fashion seeks to attach itself to the value system of art, so art seeks to remove the stigma of such associations. A partnership is produced, and fashion ceases to be art’s ‘Other’ but begins to vie for equal status”.

formas e cores, apreciá-lo e admirá-lo pelo que é, afastando toda consideração de utilidade”.

De acordo com o dicionário Michaelis³⁶, podemos definir a experiência como o “ato ou efeito de experimentar”, e como um “conhecimento adquirido graças aos dados fornecidos pela própria vida”. A mesma publicação online³⁷ define a palavra estético – pensando-a aqui como adjetivo para a experiência antes citada – como algo “concernente ao sentimento ou apreciação do belo”. Somando as duas palavras, podemos deduzir que experiência estética seria algo como: a experimentação do sentimento do belo. Mas esse sentimento seria algo oferecido exclusivamente pela arte? Ou seria possível experimentá-lo em outros objetos? A moda, por exemplo, poderia nos oferecer uma experiência estética?

Segundo Abdala e Mendonça (2009, p. 2084) a moda entendida como uma Experiência Estética “é responsável pelas construções subjetivas e simbólicas dos sujeitos no meio em que vivem”. Ela se relaciona intimamente com o indivíduo e com o corpo, e pode manifestar-se como “um exercício de fruição estética, já que, simbolicamente, confere ao corpo traços identitários da personalidade” (IDEM, 2009, p. 2086). Essa relação simbólica, que coloca a moda como um exercício estético, a aproxima da arte, pois exige do expectador a atitude estética, sugerida por Danto.

Quando olhamos para uma imagem, e seguimos os diversos detalhes, as linhas, as cores, as formas desdobrando-se em semelhanças ou contrastes, e notamos os ritmos de cada parte interligando-se com os grandes ritmos da composição, e percebemos em tudo uma coerência e íntima razão de ser – vivemos uma experiência estética. Uma experiência artística. Ela se dá no âmbito da sensibilidade. Além do profundo prazer, ela nos transmite um sentimento de expansão de vida, e ao mesmo tempo desencadeia em nós a compreensão de certas verdades, sobre o mundo e sobre nós. Sentimos que algo de importante está sendo formulado nesta imagem, e que nós mesmos participamos da formulação, pois conseguimos entender o conteúdo da mensagem. Esta mensagem está presente, incorporada nas formas concretas da linguagem. Não poderiam ser substituídas por outras formas, nem tampouco a experiência direta poderia ser substituída por uma paráfrase ou por ideias que a analisassem. (OSTROWER, 1999, p. 217)

O filósofo John Dewey (DEWEY, 2010), ao discorrer sobre a experiência estética, a coloca junto das experiências cotidianas, das vivências e experimentações da vida

³⁶ Dicionário Michaelis online, verbete disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=experi%EAncia>>. Acesso em: 10 Jan. 2014.

³⁷ Dicionário Michaelis online, verbete disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=est%E9tico>>. Acesso em: 10 Jan. 2014.

prática. Ele defende que é necessário partir da compreensão da experiência comum para descobrir a qualidade estética dela, e assim compreender a natureza da experiência estética. “Pelo fato de o mundo real, este em que vivemos, ser uma combinação de movimento e culminação, de rupturas e encontros, a experiência do ser vivo é passível de uma qualidade estética” (IDEM, 2010, p. 80).

O autor afirma ainda que, para a experiência encerrar a qualidade estética, ela deve levar a um desfecho, a uma conclusão: “O que distingue uma experiência como estética é a conversão da resistência e das tensões, de excitações que em si são tentações para a digressão, em um movimento em direção a um desfecho inclusivo e gratificante” (DEWEY, 2010, p. 139). Compreendemos que o desfecho sugerido pelo autor seria algo parecido com o processo de *catarse*³⁸, ou mesmo a própria *catarse*, considerando que ela é uma espécie de sentimento prazeroso provocado pela apreciação do belo.

A arte hoje nos oferece diálogos, questionamentos. Oferece-nos olhares diversos, de artistas diversos sobre o mundo que nos cerca, a fim de promover uma infinidade de experiências variadas. Através da obra o artista dialoga com o mundo, e o espectador pode vivenciar as questões que instigaram e promoveram determinadas construções poéticas. É a obra que permite que o público vivencie o olhar do artista, seu universo particular, suas relações com o mundo. E entendemos a partir das definições anteriores que, quando essa experiência envolve o belo, o sentimento de beleza, ela pode ser denominada de experiência estética.

Tal experiência, considerada através da *Costura do Invisível*, pode ser descrita pelas palavras de Bourriaud (2009, p. 21), quando fala sobre a obra de arte contemporânea: ela é “uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada”. A obra de Nakao apresenta um enredo bem definido, com início, meio e fim. A experiência é intensa, mesmo com a presença virtual do espectador, que se dá por meio da tela do computador ou da televisão. Sua conclusão é clara. O sentimento do belo existe, e persiste

³⁸ O filósofo Benedito Nunes define a *catarse* (ou *kátharsis*) como o “efeito específico da tragédia, a *catarse* (depuração, purificação) consiste na neutralização dos sentimentos excessivos – a *comiseração* e o *temor* – que o espetáculo suscita na assistência, e que ele mesmo aplaca, estabelecendo entre aqueles dois estados psíquicos de caráter emocional um equilíbrio que redundará em novo sentimento, mediano, harmonioso, equilibrado, que é, na linguagem da *Poética*, ‘o termo médio em que os afetos adquirem estado de pureza’. A *catarse*, que se identifica com o prazer de ordem intelectual e de significação moral que as representações trágicas devem produzir, é um misto de receio prudente (pelos tristes sucessos representados), e de simpatia (pelo herói, em virtude do desenlace infeliz)”. (NUNES, 2002, p. 29)

para além da continuidade do desfile, para além da continuidade do vídeo. Permanece, pois a Costura produz memórias.

No vídeo do desfile (Anexo 1), podem ser vistas as reações do público, provocadas pelo desencadear da obra. A partir disso, prosseguimos com nossas reflexões: se a experiência estética pode ser desencadeada por objetos do cotidiano, então deve haver algum tipo de distinção com relação às experiências estéticas desencadeadas por objetos artísticos. Quanto a isso, Danto (2010, p. 156) defende que “[...] nossas reações estéticas muitas vezes dependem das crenças que temos sobre o objeto. É verdade que em certos casos temos reações sensoriais diferentes quando o objeto nos é apresentado de uma maneira ou de outra”.

Assim sendo, pode-se entender que, objetos que nos são apresentados como arte desencadeiam um tipo de reação estética. Objetos que nos são apresentados como cotidianos provavelmente não provocarão reações de cunho estético, ou mesmo serão reações de menor intensidade: nesses casos, “[...] nossas reações estéticas são diferentes porque as qualidades às quais reagimos não são as mesmas nos dois casos” (DANTO, 2010, P. 157).

Nesse sentido, nos parece que a moda, ou mais especificamente a roupa produzida pela moda, em alguns casos está mais próxima da arte do que dos objetos cotidianos. Claro que, para tal consideração, devemos estabelecer critérios de seleção, e nem todo tipo de produção de moda entraria nessa categoria. Mas, ao menos, podemos posicionar aí a moda conceitual e a alta costura que, pela maturidade dos criadores, pela excelência das formas, construções e acabamentos, inevitavelmente provocam experiências do tipo estéticas.

Pode-se esperar que o vestuário constitua um excelente objeto poético; em primeiro lugar, porque mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria: substância, forma, cor, tutilidade, movimento, porte, luminosidade; em segundo lugar, referindo-se ao corpo e funcionando ao mesmo tempo como substituto e máscara dele, o vestuário certamente é objeto de grande investimento; [...]. (BARTHES, 2009, p. 350)

Retomemos nosso objeto de reflexão: a Costura do Invisível. Ela lida com uma situação corriqueira do universo da moda: o desfile. Algo do cotidiano. A princípio, trata-se de uma coleção de moda, então todos aguardam ansiosamente que as modelos iniciem sua jornada na passarela. Certo estranhamento toma conta de todos, pois percebem que ali falta o principal: as roupas. Afinal de contas, roupa de papel não é roupa, não é moda. Ainda assim, aquilo tudo pareceu tão mágico, que valia a pena aguardar.

As pessoas começam a perceber, aos poucos, que não estão em um desfile ‘normal’, que tem algo errado. O desfile termina, e foi só papel. Até então a experiência da obra deve ter sido muito boa, muito bela, mas não foi concluída. Ainda falta um desfecho que, em um desfile habitual, consiste na entrada simultânea de todas as modelos junto com o estilista.

Provavelmente, algumas pessoas passaram o desfile inteiro preocupadas com a integridade das peças de papel, afinal elas poderiam se rasgar ao mínimo movimento mal calculado. O capricho com que cada peça foi confeccionada, os detalhes, rendilhados, vazados, tudo aquilo merecia ir para um museu. Mas não foi esse o *grand finale* planejado. É aí que Nakao prepara a conclusão de sua obra. No retorno das modelos, todas as roupas são rasgadas, em um desfecho inesperado. Tal ação provoca uma espécie de deslocamento no público. Fica bem visível nas imagens do desfile que os espectadores da obra alcançaram o sentimento do belo, do qual estamos falando.

Segundo Danto (2010, P. 62), “[...] pode-se dizer com segurança que quanto maior o grau de realismo pretendido maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade, os quais se tonam tanto menos necessários quanto menos a obra é realista”. Ficam claros então os dispositivos usados por Nakao: a confecção de roupas em papel naturalmente distanciou as peças da realidade, transportando o público para um mundo inventado pelo artista, intensificando a experiência vivenciada e agregando a ela valores estéticos.

O que é interessante e essencial na arte é a capacidade espontânea do artista de nos fazer ver seu modo de ver o mundo – não o mundo como se o quadro fosse uma janela, mas o mundo como nos dá o artista. [...] A grandeza da obra está na grandeza da representação que a obra materializa. Se o estilo é o homem, a grandeza do estilo é a grandeza da pessoa. (DANTO, 2010, p. 296)

A apresentação do desfile, na forma como ocorreu, deslocou conceitualmente a obra de um lugar na moda para um lugar na arte. E não foi necessário explicar, ou oferecer os “indicadores externos” citados por Danto, para que o público compreendesse o que ocorria. As pessoas simplesmente puderam sentir a obra, e isso foi o suficiente para a experiência estética que elas estavam vivendo.

4.3 UMA OBRA, VÁRIAS LEITURAS: NO LIMIAR ENTRE ARTE E MODA

A obra “A Costura do Invisível” se mostrou um objeto de análise bastante rico, dentro das configurações levantadas, possibilitando interpretações, comparações e cruzamentos de informações. Concordamos com Oliveros (apud MESQUITA e PRECIOSA, 2011, p. 118), quando afirma que o artista conseguiu “juntar, num mesmo local, moda, performance, escultura, fotografia, vídeo, música e design”, alcançando o objetivo inicial de sua coleção de papel: a busca por um “instante de leveza” (NAKAO, 2005, p. 12).

A coleção, além de trazer o papel vegetal, característico das origens japonesas do artista, simboliza o momento vivido por ele. Lutando para sobreviver dentro de um sistema fechado e autoritário (o sistema da moda), Nakao busca sua libertação através de um trabalho em que ele pode questionar esse sistema, mas ainda dentro do próprio sistema. Assim ele insere a obra na semana de moda mais importante do país – que coroa e reafirma sazonalmente o sistema da moda – transgredindo seus padrões e despindo-se de suas imposições.

Precisamos desnudar a nossa alma para revelar a capacidade de sermos leves, sonhar com indizíveis, impossíveis, inexplicáveis, indefiníveis. E associar o traço visível à coisa invisível, criando volumes, texturas, cores, palavras, desenhos, aberturas e caminhos para um novo pensamento. Esta é a costura no invisível. (NAKAO, 2005, P. 19)

Com a reflexão acima, o artista conclui o texto de abertura do seu livro, sintetizando a essência invisível de sua obra, e apresentando a visão sensível de um artista que pensa a roupa como interface, meio, suporte e expressão. A Costura do Invisível foi, por extensão, um olhar do artista para o mundo, a exteriorização do Eu através de uma poética múltipla e comprometida com suas memórias.

A condensação poética leva à multiplicidade simultânea de significados – às multivalências – isto é, às diversas interpretações possíveis, sem que jamais percam em justeza ou precisão. Assim as formas de arte expressam o que a fala discursiva não pode expressar: a complexidade de vivências e a fluidez com que se misturam emoções por vezes até totalmente opostas. Condensando a experiência de vida, as formas artísticas incorporam verdades, que ultrapassam o mero raciocínio e que palavras descritivas seriam inadequadas para penetrarem. (OSTROWER, 1999, p.233)

A Costura do Invisível gira em torno de memórias e fragilidades, através de uma narrativa extremamente simbólica. Questões relacionadas ao lembrar e esquecer, ao destruir e ao lidar com seus fragmentos. Apesar da aparente leveza, é densa e repleta de silêncios, de não-ditos, de surrealidades. Ela nos mostra uma perspectiva histórica e ideológica do artista. É uma obra fortemente relacionada ao seu tempo, representativa dele, mas que dialoga com outros tempos, com outros discursos.

Dessa forma, várias leituras foram possíveis durante a análise da obra. Pudemos localizar, através dos detalhes e construções das peças, as diversas influências do artista, as inúmeras memórias e diálogos com sua história pessoal. Discutir as raízes do sistema da moda foi provavelmente uma forma encontrada por ele para sinalizar um ponto de saturação da sua atuação como designer/estilista. E a Costura do Invisível foi uma espécie de materialização de sua trajetória profissional, uma expressão das suas vivências. De acordo com Bourriaud (2009, p. 28, grifo do autor), a obra de um artista

[...] não é o simples efeito secundário de uma *composição*, como suporia uma estética formalista, e sim o princípio ativo de uma trajetória que se desenrola através de signos, objetos, formas, gestos. A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha.

Foi de grande importância, para essa discussão, que interpretássemos a obra. Através de nossas interpretações, nos aproximamos mais das ideias de Nakao. Foi a análise interpretativa que nos possibilitou penetrar no mundo de papel, e compreender o lugar daquela obra. Olhá-la simplesmente como uma coleção de moda nos furtaria uma riqueza imensa de detalhes e sutilezas.

Percebemos então que, apesar da extensa análise empreendida, a tarefa de determinar se a Costura do Invisível é moda ou é arte, é algo que ultrapassa nossas possibilidades neste trabalho. Contudo, lançar em sua direção um olhar sob a perspectiva da arte, e discuti-la à luz das análises e das teorias anteriormente expostas pode nos apontar alguns caminhos aceitáveis.

A princípio nos parece que a obra situa-se na fronteira, conforme afirmado por Costa (C., 2009, p.73). Se ela está na fronteira, então é moda e é arte. Em favor disso são apresentadas algumas afirmativas, que de certa forma a legitimam como moda. Primeiro: é uma coleção. De roupas de papel, mas é uma coleção. Segundo: é apresentada em um desfile disputado, na mais importante semana de moda do país. Foi apresentada

exclusivamente a pessoas envolvidas com a moda. Terceiro: foi criada e confeccionada seguindo os modelos vigentes de planejamento e desenvolvimento de coleção de moda. Quarto: pode ser compreendida como moda conceitual.

Por outro lado, algumas de suas características facilitam sua percepção como arte. Primeiro: utilizar o sistema da moda para empreender uma crítica ao próprio sistema pode ser considerada uma atitude artística – isso desqualificaria a obra como moda e a transporia para a arte. Segundo: roupas de papel, que não podem ser utilizadas, se aproximam da ideia de roupa de artista – a coleção não apresentou nenhuma peça usável, ao contrário do que ocorre normalmente com as coleções que apresentam peças de roupas conceituais. Assim, foi uma coleção que não participou, em momento algum, do sistema de novidades e obsolescências imposto pela moda. Terceiro: entendemos que um desfile de moda que não apresenta nenhum produto comercializável, não pode ser considerado um desfile de moda. Quarto: vários desdobramentos foram possíveis após o desfile, e em sua grande maioria foram tratados como arte, expostos em museus ao lado de outras obras com valor artístico. Quinto: após o desfile, Nakao abandonou por completo seu papel de estilista/designer, e passou a se dedicar ao ensino, conscientização dos processos criativos e à arte. Não produziu mais nenhuma coleção.

Assim, a partir das reflexões anteriores, podemos concluir que a Costura do Invisível estabeleceu-se, sim, no campo da arte. Não nos convém definir ou sugerir seu valor artístico dentro do sistema, mas, após as análises e pesquisas empreendidas, ficou claro que ela se situa, ao menos, dentro do espectro das roupas de artista. E se as roupas de artista, encontradas e listadas em nossa pesquisa, podem ser qualificadas como arte, inclusive nos pareceu que tais obras já foram legitimadas pelo sistema, então nos parece plausível categorizar a roupa de artista como uma forma de arte, como uma linguagem artística autônoma.

Ostrower (1999, p.222, grifo do autor) defende que “a verdade interior da obra consiste exatamente nesta adequação *forma-conteúdo*, sendo sua forma intransponível para outras ordenações ou outras matérias”. Sendo assim, Nakao poderia ter criado vários outros tipos de obras, ou de coleções de moda, mas possivelmente nenhuma delas teria revelado tão bem suas intenções. As palavras da autora também ressoam no sentido de que não seria possível transpor os conteúdos de uma roupa de artista para outras matérias ou para outras linguagens, pois isso tiraria sua essência. Elas precisam ser roupas.

Ainda pensando a roupa de artista como obra de arte, nos convém refletir através das palavras de Danto, quando diz que “[...] o conceito de obra de arte tem a mesma função de expulsar da realidade os objetos aos quais é aplicado, independentemente de que o objeto em questão venha a ser, ademais, uma imitação” (DANTO, 2010, P. 54). Assim, podemos entender que a roupa de artista, quando legitimada pela arte, se desloca da qualidade de roupa enquanto objeto pertencente à realidade, e passa a habitar outro espaço: o espaço das obras de arte.

E se “um título é mais do que um nome ou uma etiqueta: é uma *direção* para a interpretação” (IDEM, 2010, p. 183), certamente nossa jornada foi enriquecida pelas possibilidades interpretativas do próprio título da obra: *A Costura do Invisível*. Costurar é juntar, embaraçar, prender, agregar, entrelaçar, tecer. Costurar é construir subjetividades. Nessa costura, o artista entrelaça possibilidades – os invisíveis – que só são inteiramente apreendidos por quem se compromete com a obra. O título expressa a obra, a escancara: “[...] uma obra expressa aquilo a que dá um sentido metafórico [...]”. (DANTO, 2010, p. 279). E a Costura é metáfora pura, proclamada já em seu primeiro contato com o mundo: o seu nome. Por aí ela inicia o diálogo.

O mais interessante é que o ato de costurar é um processo, que se desenrola compassadamente, e aos poucos vai formando o produto final. *A Costura do Invisível* é uma obra processual, costurada a cada uma de suas etapas: desde sua concepção até seu desfecho. Cada etapa é fundamental para compreender o todo. E cada etapa é também uma parte desse diálogo empreendido pelo artista. “É como se uma obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu” (IDEM, 2010, p. 241).

Como arte, podemos dizer que a *Costura do Invisível* cumpre seu papel. Como moda, o mesmo já não pode ser afirmado. Mesmo ela tendo sido aclamada como o desfile da década. Mas no final, não há problema algum em não ser moda. E também não haveria problema algum em não ser arte!

5 O NÓ DA COSTURA

Realizar a presente pesquisa foi incrivelmente gratificante. Adentramos em dois universos maravilhosos, em busca de cruzamentos que, por vezes se mostraram possíveis, por vezes impossíveis. Nossa principal motivação de partir para tal empreitada foi a curiosidade de compreender melhor aquilo que separa, ou não, a moda da arte. E mesmo, a arte da moda.

Percebemos, logo no início da jornada que, para dar conta de tal tarefa, seria necessário antes de tudo compreender as diferenças existentes entre, por exemplo, uma roupa de artista, um vestido artístico, uma wearable art e uma artwear. Ou entre um desfile e um desfile/performance. Precisávamos entender o que era cada um daqueles inúmeros termos que, até então, nos provocavam grande confusão. Fez-se necessário, assim, elaborar uma espécie de glossário, contendo todos os termos que guiariam nossa pesquisa.

Paralelamente a essa tarefa, começamos a perceber que era grande o número de artistas que haviam produzido obras-roupa. Isso nos levou quase que automaticamente a catalogá-los, para entender de que forma a arte se apropria da roupa, como objeto expressivo e como linguagem. E que tipos de diálogos a arte desenvolve com a roupa. Catalogamos 107 artistas, dentre eles alguns cuja poética se foca inteiramente na roupa. Isso nos mostrou que, de certa forma, o sistema da arte já legitimou esse tipo de linguagem. Certamente ainda existem inúmeros artistas que trabalham a roupa em suas poéticas, e seria impossível tentar listar todos eles. Acreditamos que os artistas listados são suficientes para nos mostrar a relevância desse tipo de objeto artístico, e a necessidade de se aprofundar os estudos a respeito.

No segundo capítulo, empreendemos uma análise interpretativa da obra *a Costura do Invisível*, de Jum Nakao. Foi um longo processo até finalizarmos essa etapa, que demandou inúmeras pesquisas paralelas a fim de nos auxiliar com as interpretações da obra. Muitos detalhes foram percebidos, muitos silêncios, muitas sutilezas. Uma riqueza incrível de detalhes se descortinou à nossa frente durante o processo de análise.

A Análise de Discurso (AD) foi uma escolha muito acertada. Ela nos possibilitou ler nas entrelinhas da obra, do artista. Ela nos permitiu viajar por universos antes não imaginados, adentrar nos pormenores da *Costura* e alinhar leituras não tão óbvias. Mas organizar as ideias antes desse processo também foi uma decisão importante, viabilizada pela Grelha de Análise. Compreender as diversas partes da obra, destrinchá-la, nos

mostrou novos caminhos possíveis a seguir. Enfim, cada elemento foi lido, relido, analisado e reanalisado, a fim de se chegar a uma interpretação que acreditamos condizer com a essência da obra.

Mas analisar e interpretar, por si só, não nos dariam a resposta desejada: se existem quais seriam as fronteiras entre arte e moda na referida obra. Assim, no terceiro capítulo passamos para uma análise embasada em teorias da estética e das artes visuais, confrontando-as com as pesquisas e análises que já haviam sido empreendidas anteriormente. Tal confronto nos permitiu refletir a respeito da relação moda-arte, da experiência estética possibilitada pela Costura, assim como, finalmente refletir a respeito das fronteiras entre a moda e a arte na obra em questão.

Após longo caminho percorrido, podemos constatar que alcançamos os objetivos propostos ao início das nossas pesquisas. Os universos da arte contemporânea e da moda foram explorados em função de nosso objeto de investigação, o que possibilitou vislumbrarmos fronteiras, cruzamentos e diálogos possíveis. Alcançamos uma compreensão do nosso objeto de estudo que certamente vai além dos limites desta pesquisa.

Como não encerramos todas as certezas em mãos, não podemos afirmar que moda é arte, ou que arte é moda. E isso já foi constatado ao longo de nossa dissertação. Não nos cumpre tal papel. O que podemos afirmar é que tanto a moda quanto a arte constituem sistemas autônomos, com regras próprias e características singulares. E podemos afirmar também que, muitas vezes, os dois sistemas se comunicam, se entrelaçam, dificultando o entendimento de determinadas obras ou artefatos. Essa questão é deveras complexa, especialmente se analisada à luz da arte contemporânea, por sua vez tão múltipla e cheia de possibilidades. Muitos outros estudos a respeito desse tema são ainda necessários, para que se inicie um delineamento mais preciso dele.

Contudo, podemos tirar algumas conclusões ao final dessa jornada. Partindo das proposições de Danto (2010), um objeto pode ser uma obra de arte e ter um duplo idêntico a ele, que não é arte. Assim, tratando das roupas de artista – um dos focos do nosso trabalho – podemos entender que a roupa pode se tornar um objeto de arte desde que legitimada pelo sistema da arte. Para tanto, provavelmente ela deverá ser produzida por um artista, carregando sua poética. Deve representar seu estilo, expressar algo e traduzir alguma metáfora (DANTO, 2010), proporcionando experiências estéticas aos espectadores.

Contudo, se determinada peça de roupa não é arte, ou seja, não foi legitimada com tal, então ela pertence ao mundo real: é um artefato.

E ainda podemos ir além: entendemos que uma peça de roupa pode ser arte ou moda, mas não as duas coisas ao mesmo tempo. Uma roupa com qualidades estéticas não precisa ser obrigatoriamente classificada como arte. Isso nos deixa claro que, apesar dos esforços empreendidos para tal fim, uma roupa maravilhosa de um estilista criativo pode ser ‘simplesmente’ uma peça de moda. Não há necessidade nenhuma de que tal peça seja arte, para garantir suas qualidades estéticas, sua beleza, sua perfeição construtiva. Ou mesmo para garantir os predicados de seu autor.

Talvez essa dualidade exista porque a moda insiste em buscar certo status, naturalmente conferido aos artistas. Talvez os entrecruzamentos ocorridos no início do século XX tenham contribuído para chegarmos a esse ponto. Enfim, vale ressaltar que a nosso ver existem diferenças, sim. Basta observarmos a constituição do sistema da moda, explicitado no tópico 1.1, e compararmos ao histórico sistema da arte. Certamente chegaremos à conclusão de que a arte, especialmente nos dias atuais, também participa de uma forma de comércio. E que ela já está aberta aos objetos do cotidiano. Mas ainda existe uma diferença de perspectiva muito contrastante entre os dois sistemas: a obsolescência programada, no caso da moda, e uma espécie de ‘eternização’ das obras, no sistema da arte. Mesmo quando as obras possuem características efêmeras e processuais. Eles não são iguais, e definitivamente, não existem para os mesmos fins.

O desfile que foi analisado neste trabalho foi denominado de desfile-performance. A moda naturalmente tem se apropriado da ideia de performance: nos desfiles, nos eventos, nos vídeos. É possível deslocar uma performance para dentro do universo da moda. É possível que esse universo se aproprie dessa ideia. Mas ainda assim, um desfile-performance continua sendo um desfile de moda, na medida em que puder apresentar roupas vestíveis e comercializáveis. Se ele apresentar produtos – considerando como produtos os objetos que participam do ciclo das novidades e obsolescências – então podemos tranquilamente classificá-lo como moda. Quando esse desfile não apresenta tais produtos, como no caso da Costura do Invisível, então vale abrir um espaço para reflexão.

Desloquemo-nos agora para o museu. O simples fato de introduzir a moda no museu, não a qualifica como arte. O museu de hoje é um espaço que conta histórias, que educa a mente e o olhar, que propõe, que transforma. Ele pode, sim, contar as muitas histórias da moda, e nos apresentar os muitos estilistas e designers que marcaram época.

Mas isso, por si só, ainda não qualifica a moda como arte. Instaura sim um diálogo, uma abertura, uma passagem.

A nosso ver, repetimos, a Costura do Invisível estabelece-se como arte, mas é, acima de tudo, uma obra de diálogo, uma obra fronteira. Existem fronteiras, fluidas, mas existem. A obra de Nakao é um diálogo com a moda, com sua estrutura, com suas memórias, com seu intrincado sistema. Ela traz conteúdo, conceitos, que podem ser lidos e interpretados. Ela anseia por interpretações, anseia por nos apresentar os conteúdos existenciais do artista. Ela nos motiva a explorar seu universo. E isso, uma coleção de moda não faz.

Era tempo de reflexão, de encontrar o silêncio, de parar e formular as perguntas certas para as nossas inquietudes. Descobrir que há inúmeros caminhos possíveis e que quanto mais se sabe mais se descobre que nada se sabe, que falta algo dentro da gente, que muito precisa ser questionado.

[...]

Constatávamos, assim, que o que importa num trabalho é sua capacidade transformadora, independentemente de formatos e regras. E que toda inovação tende a ser reprimida num primeiro momento, por ser um desvio em relação à normalidade, mas não há evolução que não seja desorganizadora, reorganizadora.

[...]

Precisamos desnudar a nossa alma para revelar a capacidade de sermos leves, sonhar com indizíveis, impossíveis, inexplicáveis, indefiníveis. E associar o traço visível à coisa invisível, criando volumes, texturas, cores, palavras, desenhos, aberturas e caminhos para um novo pensamento. Esta é a costura do invisível.

(JUM NAKAO, *A Costura do Invisível*, 2005)

6 REFERÊNCIAS

A COSTURA do Invisível. Direção geral: Kiko Araújo. Produção: Senac Nacional. Coordenação: Jum Nakao. São Paulo: Senac Nacional, 2005. 1DVD.

ABDALA, Lorena P.; MENDONÇA, Míriam da C. M. M. Práticas de Si: a moda como representação simbólica. In: **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Salvador: ANPAP, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/lorena_pompei_abdala.pdf>. Acesso em: 15 Abr. 2011.

ADVERSE, Angélica. **Moda: moderna medida do tempo**. O futurismo Italiano e a estética do efêmero. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

ALBERDI, Mercedes González. Washi: El papel japonês, génesis e supervivência. In: **Imafronte**: revista de historia del arte. N.16, 2002. Pags. 109-134. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1126551>>. Acesso em: 06 Jan. 2013.

ANDRADE, Pedro Duarte. Moda como arte. **REDIGE**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, apr. 2011. Disponível em: <<http://www.cetiqt.senai.br/ead/redige/index.php/redige/article/view/71/142>>. Acesso em: 06 Jun. 2011.

ARANTES, Priscila. Arte, Tempo e Memória. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP**. Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/058.pdf>>. Acesso em: 10 Jul. 2011.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Regina Silva. **O Vestido da Reforma**: design e interdisciplinaridade. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://tede.anhembi.br/tesedissimplificado/tde_arquivos/9/TDE-2009-09-14T191303Z-169/Publico/Regina%20Silva%20Barbosa.pdf>. Acesso em: 14 Jan. 2013.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CARVALHO, Flávio de. **A Moda e o Novo Homem**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

CASTILHO, Kátia. MARTINS, Marcelo M. **Discursos da Moda**: semiótica, design e corpo. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CELANT, Germano. **Cortar é Pensar**: arte & moda. In: CERÓN, Ileana Pradilla. REIS, Paulo. (org). Kant: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

Centenário da Imigração Japonesa no Brasil. **Conte sua história:** Jum Nakao. Disponível em: <<http://www.japao100.com.br/perfil/135/>>. Acesso em: 31 Out. 2011.

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

COSTA, Luiz Cláudio da. **Uma questão de Registro.** In: COSTA, Luiz Cláudio da (org). Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar Comum.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEWEY, John. **Arte Como Experiência:** São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646p.

FERVENZA, Hélio. **Registros Sobre Deslocamentos nos Registros da Arte.** In: COSTA, Luiz Cláudio da (org). Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GECZY, Adam; KARAMINAS, Vicky (Eds). **Fashion and Art.** London/New York: Berg, 2012.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, Compreender, Analisar as Imagens.** Lisboa: Edições 70, 2007.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2009.

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino:** uma experiência na televisão. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LEVENTON, Melissa. **Artwear:** fashion and anti-fashion. New York: Thames & Hudson Inc., 2005.

LEVENTON, Melissa (org). ALMENDARY, Livia (trad). **História Ilustrada do Vestuário:** um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Rottenroth. São Paulo: Publifolha, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

MARANGONI, Giorgio. **Evoluzione Storica e Stilistica Della Moda:** dal secolo Del barocco all'eclittismo degli stili. Milano: Edizioni S.M.C., 1989.

MENDONÇA, Miriam da Costa Manso Moreira. **O Reflexo no Espelho:** o vestuário e a moda como linguagem artística e simbólica. Goiânia: Editora UFG, 2006.

MESQUITA, Cristiane; PRECIOSA, Rosane. (Org) **Moda em Ziguezague – Interfaces e Expansões**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

MÜLLER, Florence. **Arte & Moda**. Coleção Universo da Moda. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2000.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

NAKAO, Jum. **A Costura do invisível**. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional; São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5ª. Ed. São Paulo: editora Ática, 2002.

ORLANDI, Eny. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999. 312p.

PIMENTEL PINTO, Júlio. Os Muitos Tempos da Memória. In: **Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo V.17 (1998) Jul./Dez. Trabalhos de Memória**. São Paulo: EDUC, 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria17.pdf>>. Acesso em: 02 Jan. 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais / Tomaz Tadeu da Silva (org.)**. Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

TARKOVSKYAEI, Andreei Arsensevich. **Esculpir o Tempo/Tarkovsky**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e Arte na Reinvenção do Corpo Feminino do Século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

APÊNDICE A – Levantamento de artistas que trabalharam com roupas

Artista	País	Período
Gustav Klimt	Áustria	1862 - 1918
Henry Van de Velde	Bélgica	1863 – 1957
Henri Matisse	França	1869 - 1954
Giácomo Balla	Itália	1871 - 1958
Elsa Von Freytag-Loringhoven	Alemanha	1874 - 1927
Constantin Brancusi	Romênia	1876 - 1957
Kasimir Malevich	Rússia	1879 - 1935
Sonia Delaunay	Ucrânia	1885 – 1979
Oskar Schlemmer	Alemanha	1888 - 1943
Giorgio de Chirico	Grécia	1888 - 1978
Liubov Popova	Rússia	1889 - 1924
Alexandre Rodchenko	Rússia	1891 - 1956
Fortunato Depero	Itália	1892 - 1960
Ernesto Michahelles (Thayaht)	Itália	1893 - 1959
Varvara Stepanova	Rússia	1894 - 1958
Lucio Fontana	Argentina	1899 - 1968
Flávio de Carvalho	Brasil	1899 - 1973
Salvador Dalí	Espanha	1904 - 1989
Arthur Bispo do Rosário	Brasil	1911 - 1989
Louise Bourgeois	Paris	1911 - 2010
Méret Oppenheim	Alemanha	1913 - 1985
Lygia Clark	Brasil	1920 - 1988
Joseph Beuys	Alemanha	1921 - 1986
Arnaldo Pomodoro	Itália	1926 -
Andy Warhol	Estados Unidos	1928 - 1987
Yayoi Kusama	Japão	1929 -
Nam June Paik	Coréia do Sul	1932 - 2006
Nelson Leirner	Brasil	1932 -
Lucio Del Pezzo	Itália	1933 -
Christo	Bulgária	1935 -
Hélio Oiticica	Brasil	1937 - 1980
Franz Erhard Walther	Alemanha	1939 -

Mimi Smith	Estados Unidos	1942 -
Stephen Willats	Inglaterra	1943 -
Martha Araújo	Brasil	1943 -
Gotscho	França	1945 -
Cinzia Ruggeri	Itália	1945 -
Judith Shea	Estados Unidos	1948 -
Cristina Chalmers	Estados Unidos	1948 -
Chico Dantas	Brasil	1950 -
Maribel Doménech	Espanha	1951 -
Tunga	Brasil	1952 -
Erwin Wurm	Áustria	1954 -
Robert Gober	Estados Unidos	1954 -
Jana Sterback	Canadá	1955 -
Keysook Geum	Coréia	1955 -
Cornelia Parker	Reino Unido	1956 -
Leonilson	Brasil	1957 - 1993
Karin Lambrecht	Brasil	1957 -
Maria Papadimitriou	Grécia	1957 -
Beverly Semmes	Estados Unidos	1958 -
Roslynd Piggott	Austrália	1958 -
Susie MacMurray	Inglaterra	1959 -
Helen Storey	Inglaterra	1959 -
Nick Cave	Estados Unidos	1959 -
Charles LeDray	Estados Unidos	1960 -
Grayson Perry	Inglaterra	1960 -
Tadej Pogacar	Eslovênia	1960 -
Marie-Ange Guilleminot	França	1960 -
Anda Klancic	Eslovênia	1960 -
Mella Jaarsma	Holanda	1960 -
Sylvie Fleury	Suíça	1961 -
Elida Tessler	Brasil	1961 -
Nazareth Pacheco	Brasil	1961 -
Meschac Gaba	Benin – África	1961 -
Mary Tuma	Estados Unidos	1961 -
Ray Beldner	Estados Unidos	1961 -

Yinka Shonibare	Inglaterra	1962 -
Susan Stockwell	Inglaterra	1962 -
Ghada Amer	Egito	1963 -
Oliver Herring	Alemanha	1964 -
Fabrice Langlade	França	1964 -
Valérie Belin	França	1964 -
Nicola Constantino	Argentina	1964 -
Ernesto Neto	Brasil	1964 -
Helen Hiebert	Estados Unidos	1965 -
Andrea Zittel	Estados Unidos	1965 -
Lucy Orta	Inglaterra	1966 -
Jum Nakao	Brasil	1966 -
Alicia Framis	Espanha	1967 -
Karen LaMonte	Estados Unidos	1967 -
Karin Arink	Holanda	1967 -
Javier Pérez	Espanha	1968 -
Ayrson Heráclito	Brasil	1968 -
Marepe	Brasil	1970 -
Laura Lima	Brasil	1971 -
Joana Vasconcelos	Portugal	1971 -
Janaina Tschäpe	Alemanha	1973 -
Aamu Song	Coréia	1974 -
Claudia Casarino	Paraguai	1974 -
Su Blackwell	Inglaterra	1975 -
Cristina Carvalho	Brasil	1978 -
Karen Le Roy Harris	Estados Unidos	1983 -
Li Xiaofeng	China	1985 -
Maureen Connor	Estados Unidos	? -
Giuseppe di Somma	Itália	? -
Sophie Lecomte	França	?
Vanessa Losada	Espanha	?
Viga Gordilho	Brasil	?
Ana Fraga	Brasil	?
Robin Lasser	Estados Unidos	?
Lucy McRae	Austrália	?

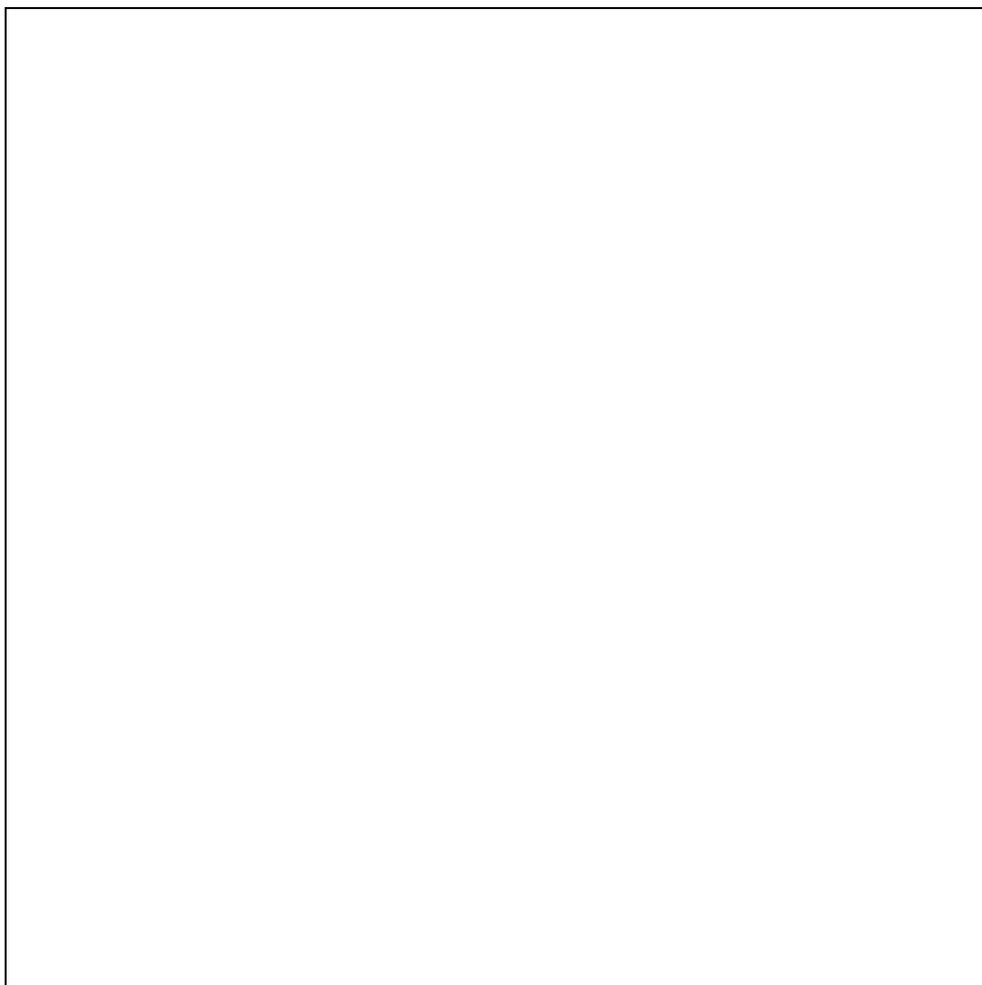
Kasey McMahon	Estados Unidos	?
Lee Renninger	Estados Unidos	?
Ashley V. Blalock	Estados Unidos	?
Diane Savona	Estados Unidos	?
Julia Ramsey	Estados Unidos	?
Total: 107 artistas		

Observações:

O presente levantamento foi realizado com o intuito de apoiar nossas discussões teóricas da dissertação. Para tanto, alguns critérios foram determinados, a fim de nos mantermos dentro do universo teórico do trabalho. Em primeiro lugar, foram consideradas apenas obras realizadas por artistas visuais, que envolvem a produção do objeto roupa em si. Obras de moda conceitual, ou realizadas como objetos de arte, mas por designers de moda ou estilistas, foram deixadas de fora. Precisávamos ter uma noção da abrangência do uso da roupa dentro do universo da arte.

Decidimos desconsiderar as obras que consistem exclusivamente em fotografias ou vídeos. Elas nos levariam a outro caminho e não contribuiriam para a nossa discussão. Com relação a figurinos e trajes de cena, achamos adequado e necessário considerar alguns figurinos do início do século XX, pois além de terem sido realizados por artistas, ajudaram a marcar o início dos diálogos entre a arte e a vestimenta. Com relação aos figurinos de performances, consideramos apenas aqueles em que, a nosso ver, a roupa é um dos objetos da ação, ou seja, aqueles em que a performance perderia seu sentido se os mesmos fossem excluídos da obra.

Obedecendo aos critérios estabelecidos, foram encontradas mais de 200 obras, realizadas pelos artistas acima listados. Alguns realizaram apenas uma obra relacionada ao vestuário. Outros, no entanto, mantêm suas poéticas praticamente focadas no vestir.

ANEXO 1 – DVD com o desfile “A Costura do Invisível” de Jum Nakao**Observação Importante:**

Este DVD possui uma cópia do desfile completo da obra A Costura do Invisível, de Jum Nakao. O trecho foi retirado do DVD oficial, que é vendido junto com o livro de mesmo nome, e não está disponível na Internet ou em outros meios de comunicação e divulgação. Para conferir o DVD oficial na íntegra, consultar:

A COSTURA do Invisível. Direção geral: Kiko Araújo. Produção: Senac Nacional.
Coordenação: Jum Nakao. São Paulo: Senac Nacional, 2005. 1DVD.

O objetivo desta cópia é unicamente o de auxiliar o processo de compreensão e avaliação da pesquisa, já que nos referimos inúmeras vezes ao desfile. Em momento algum tivemos a intenção de produzir material ilegal. Pedimos, por gentileza, sua discrição com os dados constantes neste DVD, evitando divulgá-los. Obrigada!