

**Os trajes de Flávio de Carvalho: da criação contemporânea ao documento histórico,  
fonte para novas narrativas**

**KÁRITA GARCIA SOARES<sup>1\*</sup>**

**RITA MORAIS DE ANDRADE<sup>2\*\*</sup>**

**RESUMO**

O presente trabalho discute os trajes criados para a *Experiência nº 3* de Flávio de Carvalho (1899-1973) exibidos em 2012 na exposição realizada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil do Distrito Federal. Tendo por referência a metodologia proposta por Heloísa Capel (2014), a investigação parte da análise de uma fotografia do catálogo da mostra e se desdobra em questões relacionadas à origem e ao uso expositivo dos artefatos de interesse no intuito de apontar questões pertinentes aos estudos históricos de indumentária. Especialmente, verifica-se a possibilidade de ampliação das compreensões acerca da obra do artista estudado.

**Palavras-chave:** Flávio de Carvalho, Indumentária, Experiência nº 3

**INTRODUÇÃO**

Interessada em compreender o uso da indumentária no trabalho do artista brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973) iniciei em 2016 um levantamento preliminar de materiais bibliográficos acerca de sua obra e vida. Já no início da pesquisa, deparei-me com uma fotografia que considerei provocativa e que aqui destaco como ponto de partida de discussões sobre a presença da indumentária em coleções e acervos institucionais brasileiros e das possibilidades de novos desdobramentos sobre a obra do artista de interesse. Assim, o presente artigo decorre do exercício de análise de imagem com uso da orientação

<sup>1</sup> \* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Bolsista CAPES. [karitagsoares@gmail.com](mailto:karitagsoares@gmail.com)

<sup>2</sup> \*\* Orientadora, Profa. Dra., PPGACV- FAV/UFG. [ritaandrade@hotmail.com](mailto:ritaandrade@hotmail.com)

metodológica apresentada pela historiadora Heloísa Capel (2014), segundo a qual haveriam seis momentos subsequentes de trabalho: 1) observação inicial da imagem e escrita da percepção; 2) anotação de questões-problema; 3) investigação das questões-problema; 4) análise de elementos da produção da imagem; 5) análise de dados de circulação e recepção da imagem; 6) diálogos com outras obras.

Baseando-se no percurso proposto (CAPEL, 2014), o texto procura construir um panorama inicial de discussões acerca dos trajes criados por Flávio de Carvalho para a *Experiência nº 3* e sua atual inserção em espaços expositivos na condição de artefatos históricos. Destacam-se as problemáticas referentes à sobrevivência destes artefatos, bem como seus usos por instituições e espaços culturais, com destaque para a exposição realizada em 2012 pelo Centro Cultural do Banco do Brasil do Distrito Federal.

Por fim, já de antemão, ressalto o caráter exploratório do texto que apenas pretendeu introduzir questões a serem melhor discutidas e aprofundadas no desenvolvimento da tese a acontecer nos próximos anos.

### **O ponto de partida: a observação descritiva da imagem**



**Figura 1** – Reprodução da fotografia de manequins na exposição  
*Flávio de Carvalho: A revolução modernista no Brasil* - Fonte: CCBB-DF, 2012, p.20.

A Figura 1 corresponde à reprodução de uma fotografia que se encontra na página 20 do catálogo da exposição *Flávio de Carvalho: A revolução modernista no Brasil*, realizada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil do Distrito Federal, em 2012. A foto diz respeito ao registro da própria exposição que teve como curadora Luzia Portinari Greggio. Os artefatos em destaque, segundo legenda do próprio catálogo, se referem a camisas originais do *New Look*, criado e divulgado em 1956 para a *Experiência nº 3* de Flávio de Carvalho, e que atualmente pertencem ao escritório de arte de James Lisboa, localizado em São Paulo.

Iniciada a observação da fotografia, no primeiro plano vê-se dois manequins vestidos. Do lado esquerdo da imagem, há um manequim masculino de corpo inteiro (Manequim 1) trajando um conjunto de blusa e saia. A blusa tem modelagem de corte reto, gola careca alta e mangas amplas e curtas. De cor escura, possui listras na vertical oscilando entre transparente e não transparente, o que indica o uso de dois materiais de qualidades distintas. A blusa ou forro interno é de cor clara e opaca, o que confere um tom bege aos intervalos mais translúcidos. Há um tecido pregueado de cor clara na gola, uma espécie de rufo curto. A saia tem corte evasê, possui duas pregas e seu comprimento fica acima do joelho do manequim. Sua cor parece ser em tom verde claro. O manequim aparenta ser de plástico, é de cor clara e está posicionado em pé, sendo sua base de sustentação confeccionada de metal pintado e em formato quadrangular. Sua expressão é rígida, os braços estão paralelos entre si e os antebraços levemente levantados à frente do tronco. O joelho esquerdo está ligeiramente dobrado e à frente, o que provoca uma leve tensão na fenda da saia à direita e causa uma espécie de “bico” na fenda à esquerda. A cabeça do manequim parece ser de encaixe e está posicionada olhando para frente. O manequim possui cabelo liso em tom castanho, sendo possivelmente uma peruca. Os fios estão arrepiados e foram penteados em diferentes direções, cobrindo praticamente toda a testa e o olho esquerdo do manequim.

Ainda no primeiro plano, do lado direito da imagem, há outro manequim (Manequim 2) vestido com uma blusa de estrutura semelhante ao do Manequim 1. A blusa possui pregas na vertical em todo seu comprimento e nas mangas. De tonalidade amarelada ou bege, aparenta ser de tecido com leve brilho e está amassada na parte inferior do tronco. A gola é redonda e possui em toda sua extensão um tecido branco pregueado. Este segundo manequim constitui-se apenas do tronco, não possuindo cabeça, braços e membros inferiores. Sua sustentação é uma haste de metal branca arredondada, de altura regulável e com base do mesmo material, porém de laterais planas. Tal como o primeiro, o Manequim 2 também parece ser confeccionado de plástico e possui em sua superfície (no pescoço) um relevo em linha que o divide ao meio radialmente (frente e costas) possivelmente decorrente do seu método de fabricação.

Os manequins se encontram em um piso de revestimento vermelho que difere do chão cinza que segue até o plano de fundo, uma parede predominantemente vermelha, na qual se nota um texto escrito em branco e veiculado diretamente sobre a parede – provavelmente, textos explicativos da exposição – e quatro quadros emoldurados. A parte inferior da parede é branca e pela sombra projetada pode-se aferir que a superfície vermelha é proeminente. Ao lado de cada quadro, vê-se um retângulo branco, provavelmente nos quais se encontram as informações da obra que acompanha. O mesmo tipo de identificação é vista ao lado das bases dos manequins no primeiro plano.

A fotografia não foi realizada em posição frontal aos manequins. A câmera foi posicionada na diagonal à direita dos objetos de destaque registrados e a luz incidente aparenta advir do mesmo ângulo da câmera, estando o Manequim 2 mais iluminado do que o Manequim 1. O enquadramento da foto não contempla em sua totalidade ambos os manequins e o pé esquerdo do manequim 1 e a parte esquerda da base de sustentação do manequim 2 são cortados. Bem como a ponta da manga direita da roupa vestida no primeiro manequim.

### **As questões-problema**

Flávio de Carvalho foi um importante artista brasileiro que viveu grande parte de sua vida em São Paulo, onde realizou a maioria de suas produções e ações culturais, principalmente da década de 1930 aos anos de 1950. Vinculado ao movimento antropofágico no país, Carvalho investigou e veiculou suas ideias sobre arte, arquitetura, filosofia, religião, moda, urbanidade, dentre outras tantas temáticas, utilizando-se de espaços e suportes variados. Preocupado com a dimensão humana do mundo (CARVALHO, 1999), desenvolveu projetos provocativos e irreverentes, assumindo diversas frentes de trabalho. Dentre seu vasto repertório de criação artística e intelectual, tem-se pinturas, esculturas, desenhos, projetos arquitetônicos, textos na imprensa paulista, livros, peça de teatro, cenários, figurinos, projetos de curadoria, performances, dentre outros.

Frente a multiplicidade e a amplitude das atividades de Carvalho, o vestuário denota elemento importante. Já em 1931, o artista realizou uma de suas obras mais conhecidas, por ele denominada *Experiência nº2*. Nesta, caminhou em direção contrária a uma procissão de *corpus christi* utilizando um chapéu, atitude que provocou a ira de diversos participantes do evento. Com a intenção de investigar as reações e dinâmicas humanas relacionadas à fé cristã, naquela ocasião, Flávio adotou a vestimenta como um dos elementos primordiais de construção da relação de sua ação com os fiéis em procissão.

Ao verificar significativas investigações publicadas acerca do trabalho de Carvalho, pode-se afirmar que as *Experiências nº 2 e 3* são temas de fundamental importância no conjunto de obras e ações propostas pelo artista. Sendo assim, é de se esperar que uma exposição como a proposta do CCBB-DF em 2012 reúna materiais diversos sobre as performances do artista, dentre os quais estão as roupas utilizadas na terceira experiência.

Diante do contexto antevisto, e de volta à análise da imagem, pergunto-me se as duas camisas foram vestidas por Flávio em seu desfile na década de 1950 e de que modo foram utilizadas – sobrepostas ou separadamente? Ademais, recordo-me de que o traje da *Experiência nº 3* era composto ainda por uma meia, um chapéu e um sapato. Onde estariam estes demais elementos? Por que não estão ali? Além disso, se na legenda se assinala que apenas as camisas são originais, seria esta saia uma réplica? Por que estes artefatos são de interesse desta mostra?

Em tempo, também a partir da imagem, surgem indagações acerca da exposição a qual a foto se refere. O que pode ter orientado a escolha de expor estes objetos desta forma? O que pode ter orientado a opção por estes manequins? As escolhas de exposição revelam algo sobre o tratamento dado à indumentária em coleções museológicas ou arquivísticas?

### **Os trajes da exposição**

De acordo com o texto do catálogo da exposição do CCBB-DF (2012), as roupas utilizadas por Flávio de Carvalho na *Experiência nº 3* foram confeccionadas com a ajuda da figurinista do Balé IV Centenário, Maria Ferrara. Segundo consta, no dia da sua experiência por ruas do centro da cidade de São Paulo no ano de 1956, Flávio vestiu dois trajes. O primeiro, formado de “saiote verde e blusão amarelo”; o segundo, vestido somente após um café com Luiz Ernesto Kawall e um discurso sobre uma mesa no saguão do *Diário Associados*, composto de “saiote branco e blusa vermelha” (CCBB-DF, 2012). Sobre isso, Veronica Stigger (2014, p.46) afirma que

Os dois conjuntos exibidos na tarde de 18 de outubro se constituíam basicamente de saia curta, blusa, chapéu, meia arrastão e sandália de couro cru. Pelas fotografias (infelizmente, todas em preto-e-branco) e pelos relatos da época, constata-se que as duas blusas eram muito parecidas; o que mudava era a cor: uma era vermelha, a outra, amarela – esta provavelmente a única peça original que restou daquela experiência.

O pesquisador Flávio Lotufo (2006), interessado em elaborar uma compreensão de cunho historiográfico acerca da *Experiência nº 3*, corrobora com as informações acima assinaladas. Entretanto, salienta que “a blusa vermelha e a saia branca só aparecem citadas na obra de J.Toledo, ignorando-se suas existências ou paradeiros” (LOTUFO, 2006, p.34). Tais apontamentos coincidem com a divergência nas informações descritas acerca dos dois trajes usados no trabalho de Flávio de Carvalho e a imagem aqui em análise. Considerados os dados apresentados nos três materiais citados – CCBB-DF (2012), Stigger (2014) e Lotufo (2006) – reconhecemos na imagem a blusa vestida no Manequim 2 como, possivelmente, a blusa

amarela vestida no primeiro momento da performance. Porém o que dizer da blusa preta do Manequim 1?

Tal como no catálogo da exposição, Lotufo (2006) alega ser a blusa preta uma criação original de Flávio para a *Experiência nº 3*, equivalendo a uma das peças sobreviventes do trabalho do artista. Curiosamente, o pesquisador tem acesso a este artefato no acervo de Heloísa de Carvalho Crissiuma<sup>3</sup>, enquanto o catálogo apresenta a referência das três peças expostas como sendo da coleção de James Lisboa, o que pode indicar uma mudança da localização do acervo. Em todo caso, e sem a possibilidade de investigações mais aprofundadas no momento, permanecem ainda imprecisos a origem e o uso (ou não uso) da blusa preta.

Também sobre os trajes utilizados por Flávio de Carvalho – e os visíveis na imagem selecionada –, há que se destacar a saia. Conforme Lotufo (2006), foram originalmente confeccionadas três saias para a realização da experiência nos anos 1950, porém é desconhecido o paradeiro de todas elas. Assumindo que a saia analisada em seu trabalho é a mesma aparente na fotografia, tem-se na mostra de 2012 uma cópia – e não uma réplica – confeccionada no final da década de 1990 com o objetivo de compor a exposição realizada no CCBB do Rio de Janeiro em comemoração ao centenário do nascimento do artista.

Nos dias, 28 e 29 de junho de 2006, por e-mail, a senhora Denise Mattar, informou que a peça em questão foi confeccionada por uma costureira, especializada em figurinos para teatro, na cidade do Rio de Janeiro, por ocasião da exposição. As referências para execução da peça partiram de fotografias em branco e preto, da performance de Flávio de Carvalho e de depoimentos de membros da família. Os tecidos escolhidos foram similares aos das blusas. Segundo Mattar não houve pretensões de se confeccionar uma cópia fiel, mas uma visão correta do New Look. A conclusão deste trabalho é de que esse exemplar é apenas de caráter de registro, podendo ser considerado apenas como um figurino baseado no que poderia ter sido o original (LOTUFO, 2006, p.134).

Esta observação é confirmada no mesmo trabalho quando realizada a análise baseada em artefato e verificadas possíveis diferenças no que concerne ao tecido, ao acabamento e à modelagem da nova saia (LOTUFO, 2006).

<sup>3</sup> Falecida em 2006, Heloísa de Carvalho residia em Valinhos e era prima e herdeira de Flávio de Carvalho.

Em tempo, vale observar ainda a ausência dos acessórios que originalmente constituíam o *New Look* de Flávio de Carvalho. Em sua completude, o traje de verão compunha-se também por uma sandália de couro, um chapéu e uma meia arrastão. Conforme o texto do catálogo do CCBB-DF (2012) a meia teria sido um item emprestado pela atriz Maria Della Costa na ocasião do desfile de 1956. O chapéu, confeccionado em nylon (STIGGER, 2014), e a sandália de couro possuem paradeiro desconhecido.

A falta destes acessórios em imagens e pesquisas me fez refletir a respeito da sobrevivência e valorização dos artefatos em instituições e espaços relacionados à memória e história e de como esses espaços lidam com indumentária. Teriam sido preservadas apenas as blusas por uma questão de valoração destes artefatos em detrimento de outras peças do traje ou por mero acaso? Por que se confeccionar uma nova saia e não se produzir um novo chapéu ou sapato?

### **Análise de imagem e análise material**

A imagem aqui destacada como ponto de partida é, como já dito, o registro fotográfico de uma exposição que teve como temática o artista Flávio de Carvalho. Estão em evidência dois manequins vestidos em trajes, supostamente, de autoria do artista e que remetem à proposta do *New Look*, desfilado em 1956 pelas ruas do centro de São Paulo integrando a *Experiência n° 3*.

Não é possível saber quem realizou a foto, porém, na ficha técnica ao final do catálogo, tem-se listado os nomes dos responsáveis por todas as fotografias que aparecem na publicação. Também não é possível assinalar se o registro fotográfico foi realizado com o objetivo primordial de configurar uma das imagens do catálogo. Porém, em todo caso, a Figura 1 se refere a uma circunstância expositiva específica e, como tal, pode revelar aspectos relevantes acerca do modo como olhamos e tratamos a indumentária em museus e coleções reverberando, assim, em nossas compreensões históricas acerca dos contextos as quais se referem.



Neste sentido, o trabalho de Rita Andrade (2008), que discute a apresentação do vestido Boué Soeurs RG 7091 em formato de postal produzida pelo próprio Museu Paulista, pode fornecer uma base para se refletir potencialidades metodológicas no estudo de indumentária. Ao investigar o vestido lançando mão da análise material, Andrade (2008) revela características internas do artefato, e demonstra que a análise dos avessos, isto é, daquilo que não é visto ou mostrado a princípio pelo registro oficial do museu, pode explicitar questões fundamentais e conduzir as reflexões rumo a novas problemáticas, ocasionando compreensões mais amplas acerca da produção e uso das roupas.

No uso da investigação baseada em artefato, no mesmo caminho proposto por Andrade (2008), o pesquisador Lotufo (2006) desvela características fundamentais das blusas e da saia constatadas na Figura 1 não perceptíveis quando analisada apenas a imagem elencada como ponto de partida do presente trabalho.

Segundo o autor (LOTUFO, 2006), certamente as blusas estudadas foram executadas especificamente para a performance e proposta reflexiva de Flávio de Carvalho. Na análise da blusa amarela, nota-se a existência de dois pontos de ferrugem e “alguns amassamentos em sua barra, provavelmente devido à má conservação ao embalá-la anteriormente” (LOTUFO, 2006, p.126). Além disso, verifica-se que a gola pregueada presente em ambas as blusas são destacáveis e ligam-se à peça por botões. Em nenhuma das blusas há qualquer tipo de abertura que amplie o decote e facilite vestir a peça o que decorre, provavelmente, da elasticidade dos tecidos utilizados na confecção. Por outro lado, as duas roupas possuem aberturas na parte inferior das cavas das mangas, justificadas como funcionais na ventilação e transpiração do corpo. Finalmente, na blusa preta foram empregadas duas qualidades de tecidos e sua conservação está em melhores condições. O forro, tal como a gola, é separável, presumindo uma preocupação com a facilidade de lavagem da peça.

### **Coleções de indumentária e os trajés da exposição**

Em texto que abre o catálogo da exposição sobre Flávio de Carvalho, o CCBB-DF (2012, p.5) afirma que a mostra ratifica “seu compromisso de democratizar o acesso à cultura,

oferecendo ao público a oportunidade de conhecer obras deste importante artista brasileiro que são pertencentes, em sua maioria, a coleções particulares e inacessíveis”. Neste sentido, o Centro Cultural reitera o papel formativo que as diversas instituições culturais cumprem ao promoverem eventos de diversas naturezas.

Para Rita Andrade (2014, p.83) “Estimular a identificação das pessoas com histórias universais ou particulares através da mediação dos objetos como a indumentária, é uma entre algumas intenções curatoriais mais recentes”. Notadamente, propostas curatoriais pressupõem escolhas e atribuição de valores aos artefatos. O que, por sua vez, pressupõe a admissão de determinadas perspectivas acerca de dada questão. Sendo assim, pode-se assumir que a exposição do CCBB-DF, ao qual a imagem inicial se refere, constitui-se da eleição e organização de suportes materiais realizadas a partir de objetivos e conceitos reconhecidos e almejados por seus organizadores. Deste modo, a presença dos dois trajes de Flávio de Carvalho examinados na Figura 1 são significativos e podem revelar que os curadores da exposição os consideram relevantes na compreensão da obra do artista em discussão. Além disso, a forma na qual os trajes são expostos pode remeter a questões quanto ao modo como ao longo do tempo a indumentária é tratada em coleções e acervos no país.

De acordo com a pesquisadora inglesa, Lou Taylor (2004), ainda hoje encontramos barreiras no reconhecimento da importância cultural das roupas; dificuldade que se desdobra nos espaços que ocupam em museus e outras instituições, bem como na formulação de novas perspectivas acerca da História da Indumentária, se vista como uma área de pesquisa específica. Acerca do contexto nacional, Teresa C. T. de Paula (2011, p.53) afirma que “historicamente, ao menos no Brasil, os museus acompanharam as tendências do mercado de arte, ou seja: aquilo que tem mais valor financeiro-comercial, acaba ‘valendo mais’, também dentro do museu”. Assim, os núcleos principais das coleções se constituíram com ênfase em pinturas de cavalete, esculturas, acervos em papel e mobiliário, sendo menosprezadas outras tantas categorias de artefatos. Essa lógica instaurada no interior das instituições, reverberou nos laboratórios de conservação e, como bem demonstra a autora, na própria formação de profissionais especializados.

Ainda segundo Paula (2011), as coleções museológicas brasileiras com tecidos começaram a ser formadas, tal como em outras localidades internacionais, a partir da segunda metade do século XIX, porém, diferentemente do vivenciado no estrangeiro, raríssimos estudos dedicados à história de determinados museus brasileiros contemplaram os tecidos em suas análises. Levantadas as questões acerca da dificuldade de sobrevivência deste tipo de artefato no clima e ambiente nacional e da inferiorização dos tecidos por uma associação ao gênero feminino, há de se notar ainda que “no Brasil a tecelagem foi, historicamente, uma atividade de escravos e posteriormente dos homens libertos e mulheres pobres” (PAULA, 2011, p.55) sendo, portanto, uma produção marginalizada. Neste sentido, as práticas curatoriais com tecidos nos museus brasileiros foram formuladas e acabaram por negligenciar questões relativas aos tecidos e suas atividades produtivas.

Paula (2011) elenca cinco características de nosso contexto curatorial e constituinte de nossas principais coleções: a instabilidade na reunião de objetos e formação de coleções; o hiato resultante da superficialidade no processo de documentação dos artefatos têxteis nas coleções; a impermanência das coleções por falta de conservação; a indiferença na exposição; a ausência de critérios de coleta de artefatos para a constituição de coleções.

Os trajes de Flávio de Carvalho aqui estudados parecem-me integrar e colaborar para a realidade indicada por Paula (2011) quando se verifica, por exemplo, o paradeiro oculto da saia e dos acessórios que integravam o *New Look* em sua completude e os dados obscuros e aparentemente ignorados da existência de uma blusa vermelha. Além disso, pode-se refletir, questões a respeito da exposição dos trajes na mostra do CCBB-DF e verificar algumas problemáticas elencadas por Paula (2011) nos museus brasileiros.

De acordo com Michelle Benarush (2015, p.101), “as exposições de vestuário demandam um tipo de museografia especializada, denominada manequinagem, que ajusta os manequins às roupas”. Para a autora, “quando o corpo da roupa não é *encontrado*, a roupa deixa de comunicar informações importantes, como a intenção do criador e o próprio costume de sua época” (p.102). Assim, os suportes devem ser elaborados a partir do estudo ergonômico da peça a ser exposta, de modo que cada artefato demanda um suporte diferente.

Ao observar a imagem, é possível inferir que os manequins utilizados na exposição são pré-fabricados. Benarush (2015) aponta que este tipo de manequim é mais amplamente utilizado por representar menores custos e é comum terem suas formas modificadas por meio de enchimentos de feltro, algodão ou malha acrílica para melhor acomodação da roupa.

A priori, acredita-se que os manequins utilizados não foram totalmente adaptados de acordo com a necessidade dos trajes que os vestem. Principalmente na análise do Manequim 1, quando avaliados sua pose e seus detalhes e material de confecção, percebe-se grande semelhança com aqueles utilizados em comércio de roupas de varejo ou atacado (ver figura 2).



**Figura 2** – Manequins em loja de varejo

Fonte: <http://www.odiarionline.com.br/noticia/35690/GRUPO-JOIA-TRAZ-NOVIDADES-PARA--A-COLECAO-MASCULINA-DE-OUTONO->

Além disso, a autora (BENARUSH, 2015, p.103) assinala que frequentemente este tipo de manequim é “estilizado com acessórios, tais como chapéus, recriando assim uma composição completa”. No caso de nosso estudo, é possível indicar o cabelo do Manequim 1 como postição acrescentado na intenção de conferir um aspecto mais total à composição.

Sobre este aspecto é importante salientar o contraste conferido ao traje vestido nos manequins quando confrontado com as imagens de Flávio de Carvalho na década de 1950, tal como se verifica na Figura 3. No ano de sua performance, Flávio de Carvalho chegava aos seus 58 anos. Com 1,90 metros de altura, usava óculos e exibia cabelos grisalhos e certa calvice. A blusa de Carvalho parece não muito larga ao corpo e o comprimento da saia está a meio palmo acima do joelho.



Figura 3 - Flávio de Carvalho apresentando o *New Look* em 1956.

Fonte: <http://carolarbex.com.br/news/flavio-de-carvalho-a-experiencia-como-obra/>

Acredita-se que o Manequim 2 na Figura 1, refere-se a um manequim sem cabeça, vestindo a mesma blusa vista aqui na Figura 3. Por não possuir braços, membros inferiores ou cabeça, o destaque visual recai sobre a roupa em exposição, de modo que possíveis diferenças corporais entre o manequim e o artista não são realçadas. Entretanto, ao analisar o Manequim 1, os contrastes visuais tornam-se preponderantes. Principalmente em decorrência do penteado arrepiado e do desenho do rosto, o manequim transmite um aspecto muito jovial a nosso tempo, e se afasta da imagem senhoril vislumbrada nas imagens de Flávio. Além disso, a roupa no corpo do manequim parece mais larga e a saia um pouco mais comprida.

Ainda sobre a exposição, pela Figura 1 não é possível identificar outros possíveis materiais que se relacionem com a experiência performática lembrada pelos trajes. Porém,

outras imagens presentes no catálogo da mostra revelam informações a esse respeito. Na página 27, por exemplo, ao final do texto, tem-se a imagem abaixo, Figura 4. Nela, é possível perceber que os manequins estão posicionados em uma plataforma que, deixando-os em um nível mais alto em relação ao chão, acaba por delimitar o espaço destes itens na exposição, ao mesmo tempo que, por sua cor e material de confecção, mantém a unidade visual da mostra.



**Figura 4** – Fotografia da exposição.  
Fonte: CCBB-DF, 2012, p.27

Já na página 17 do catálogo, aparecem outras duas imagens que remetem à uma projeção audiovisual apresentada na mostra, o documentário “Flávio de Carvalho” de Alfredo Sternhein. Uma das imagens, exhibe o artista no traje de verão, o que sinaliza a oportunidade do público confrontar imagens e informações em suportes variados acerca dos trajes expostos.

### **Considerações finais**

As roupas criadas por Flávio de Carvalho na década de 1950 constituíram-se como elementos de uma proposta maior, na qual o artista refletia sobre arte e moda. De certa forma, pode-se admitir que os trajes foram criados na condição de *objetos* de arte que, conforme apresenta Ricardo Cristofaro (2013) se configuraram como um meio no qual artistas,

distanciando-se das linguagens artísticas tradicionais, veiculam suas pesquisas utilizando-se de novos materiais.

O mais correto, neste caso, seria admitir os objetos em práticas conceituais como *objetos neutralizados*, que persistem como uma pista, como ponto de passagem, como indicação, como testemunho de uma sequência de raciocínios e esquemas operatórios, como um meio para múltiplas aberturas que impulsionam o público a uma reflexão, e não como um fim (CRISTOFARO, 2013, p.155).

Assim compreendidos, os trajes são obra e, ao mesmo tempo, vestígios de uma proposta ampla, na qual o artista refletia sobre o homem e a moda. Na condição de vestígios, apresentam-se como fontes passíveis de análises diversas e proporcionam a elaboração de questões distintas acerca de suas origens, trânsitos e configuração.

Enquanto artefatos têxteis históricos, os trajes discutidos se relacionam a problemáticas atuais acerca da construção de um patrimônio material que possibilite novas compreensões de nossa cultura, história e patrimônio, apontando perspectivas descolonizadoras que valorizem as especificidades de nossa localidade.

Acredito, portanto, que olhar para os trajes e seus desdobramentos em mídias e espaços diversos podem revelar novas questões, capazes de alargar as reflexões também sobre as criações deste artista, Flávio de Carvalho.

## **Referências**

ANDRADE, Rita. Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ANDRADE, Rita M. Indumentária em museus brasileiros: uma questão pública? In: Merlo, Márcia (Org.) Memórias e museus. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. Por uma museologia do vestuário: patrimônio, memória, cultura. In: Merlo, Márcia (Org.) Memórias e museus. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

CAPEL, Heloísa Selma Fernandes. Como analisar uma imagem? Sugestões para o professor. Especialização em História e Cultura Afro-brasileira e africana, 2014.

CARVALHO, Celita Procopio de. Representante FAAP. In: MATTAR, Denise. Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 1999.

CRISTOFARO, Ricardo. A afirmação do objeto nas artes visuais. In: DOHMANN, Marcus (org.). A experiência material: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013, p.145-161.

GREGGIO, Luzia Portinari. Flávio de Carvalho: A revolução modernista no Brasil, Brasília: CCBB-DF, 2012.

LOTUFO, Flavio Roberto. Flávio de Carvalho e a Experiência nº 3. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2006.

MATTAR, Denise. Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB-RJ, 1999.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. A gestão de coleções têxteis nos museus brasileiros: perspectivas e desafios. Actas do I Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro. Universidade Católica Portuguesa, Porto. CITAR, 2011, p.52-62.

STIGGER, Veronica. Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade. Revista Celeuma, número 4, maio, p.44-56, 2014.

TAYLOR, Lou. The foundation stones - dress history publications from 1560 to 1900. In: \_\_\_\_\_. Establishing dress history. Manchester: Manchester University Press, 2004.