

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

**HELENA DE AZEVEDO DIEB**

*Anatomia do Corpo Cru: a iconoclastia na moda de Ronaldo Fraga*

João Pessoa  
2013

**HELENA DE AZEVEDO DIEB**

*Anatomia do Corpo Cru: a iconoclastia na moda de Ronaldo Fraga*

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Madalena de Fátima Zaccara Pekala.

João Pessoa  
2013

HELENA DE AZEVEDO DIEB

**ANATOMIA DO CORPO CRU: A iconoclastia na moda de  
Ronaldo Fraga**

Aprovada em 09/08/2013

**BANCA EXAMINADORA**

*Madalena Lou*

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Madalena de Fátima Zaccara Pekala - Orientadora (UFPE)

*Annelsina Tigueiro de Lima Gomes*

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Annelsina Tigueiro de Lima - Membro Titular Interno (UFPB)

*Mayrinne Meira Wanderley*

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Mayrinne Meira Wanderley - Membro Titular Externo (UNIPÊ)

## **AGRADECIMENTOS**

Profª Drª Madalena Zaccara, por apoiar o tema, pelo estímulo à pesquisa e pelas orientações.

Profªs Drª Angela Grando e Drª Mayrinne Wanderley pelas valiosas contribuições, na banca de qualificação, especialmente Profª Mayrinne, pela inestimável colaboração à minha entrada no PPGAV.

Profªs. Betânia e Renata, pelos caminhos apontados para a pesquisa.

Profªs. Pedrosa, Neta, Maria do Carmo Nino e José Rufino, por ampliar a minha compreensão às questões e possibilidades inúmeras da arte.

Profª. Lívia Marques, pela serenidade e apoio.

A Rosângela, pelas informações sempre precisas.

Gabriela Maroja, amiga e coordenadora por permitir meu afastamento das atividades extra-classe e aos queridos professores e amigos por entenderem.

Glória Dieb e Ildefonso Souto Maior, que me acompanharam diariamente, de todas as formas possíveis, nesses anos, com compreensão incondicional aos meus isolamentos e renúncias.

Adriano de León, Germana Maroja, Alberto Arruda, Margarete Nepomuceno, Larissa Uchoa, Sílvia Teles, Clícia Coelho, Tatiana Leal, Aline Basso, Denise Melo, Denise Dieb, Marília Dieb e Marcela Bown. Cada um deles colaborou, em formas e momentos muito especiais, antes e durante o percurso da pesquisa.

Ronaldo Fraga pelas entrevistas.

## RESUMO

Este trabalho fala de conexões entre moda e artes visuais. Não se trata da moda enquanto setor produtivo de bens de consumo e novas necessidades, e sim como um campo criativo de grande poder de comunicação, capacidade que o estilista Ronaldo Fraga, reconhece e se apropria com maestria para discutir, por meio de suas coleções, assuntos que atravessam a vida cotidiana da sociedade urbana contemporânea. Percebemos que os temas abordados pelo estilista, tanto quanto, suas práticas e atitudes tocam o eixo da arte, que se constituiu numa fusão entre arte e vida, nos anos 1960. Para investigar se, de fato, essas aproximações se confirmam, selecionamos a coleção *Corpo Cru*, por sinalizar uma abordagem sobre o corpo que partiu de questões suscitadas nestes referidos anos e que ainda reverberam nos dias atuais. Utilizamos o método de Análise do Discurso, para que imagens e falas pudessem verificar a legitimidade de nossa proposição.

Palavras-chave: Corpo. Moda. Arte. Ronaldo Fraga

## RESUMEN

Este trabajo habla de conexiones entre moda y artes visuales. No se trata de la moda como sector productivo de bienes de consumo y nuevas necesidades, y sí de la moda como un campo creativo de gran poder de comunicación, capacidad que el estilista Ronaldo Fraga, reconoce y se apropia con maestría para discutir, por medio de sus colecciones, asuntos que atraviesan la vida cotidiana de la sociedad urbana contemporánea. Notamos que los temas abordados por el estilista, así como sus prácticas y actitudes, tocan el eje del arte, que se constituyó en una fusión entre arte y vida, en los años sesenta. Para investigar si, de hecho, esas aproximaciones se confirman, seleccionamos la colección *Corpo Cru*, por señalar un abordaje sobre el cuerpo que partió de cuestiones suscitadas en estos referidos años y que aún repercuten hoy en día. Utilizamos el método de Análisis del Discurso, para que imágenes y conversaciones pudiesen verificar la legitimidad de nuestra proposición.

Palabras-clave: Cuerpo. Moda. Arte. Ronaldo Fraga

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>1. NOTAS SOBRE O ESTILISTA.....</b>	<b>18</b>
1.1. Breve apresentação.....	18
1.2. Temas recorrentes e práticas.....	20
1.3. Uma ênfase ao corpo.....	32
<b>2. O COMPLÔ DA MODA.....</b>	<b>38</b>
2.1. A ascensão do efêmero.....	38
2.2. Entre Frinéias e Barbies.....	46
<b>3. O CORPO PROVISÓRIO.....</b>	<b>61</b>
<b>CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>77</b>

## INTRODUÇÃO

Os debates referentes ao contexto mundial atual deslizam entre temas como efemeridade, multiculturalidade, fragmentação das identidades, sociedade em rede, consumo exacerbado, entre outros. Tais assuntos são onipresentes, incluindo as abordagens artísticas nas mais diversas linguagens. A moda se inclui no debate, quando no interior de suas atividades, é deflagrada uma expressividade que rompe com os padrões previsíveis que lhes são próprios. Falamos de Ronaldo Fraga<sup>1</sup>. Seu trabalho se constitui hoje de trinta e quatro coleções de moda apresentadas como narrativas visuais que versam sobre o indivíduo contemporâneo e seu cotidiano, atravessadas ora por nuances autobiográficas, ora por reflexões, denúncias e crítica social ou política de seu país.

Esses assuntos influenciando na criação no campo da moda já seriam suficientes para um estudo. Mas o que, justifica a presença do estilista nesta dissertação é a crítica que faz ao seu próprio campo de atuação – como o interesse excessivo por marcas, o luxo, a sensualidade explícita – e a forma como concretiza seus projetos. Em muitos momentos, eles são marcados pela presença - em estampas e cenários - de objetos ou de imagens provenientes do cotidiano, como bacias, palitos de fósforo, bolas de futebol, camas, barcos, fitas cassete, galinhas, mulas sem cabeça e uma infinidade de outros exemplos. Observamos também que o estilista dá ênfase ao corpo no momento do desfile, seja na parcimônia de sua exibição, observada na ausência de apelos aos atributos físicos dos modelos assim como nas roupas sem formas compressoras que exijam a sua perfeição, tanto quanto às apresentações por vezes performáticas, nesses momentos de lançamento de coleções.

Essas características nos ofereceram pistas em direção ao campo das artes visuais, precisamente a que passou a se desenvolver em meados do século

---

<sup>1</sup> Estilista brasileiro. Iniciou sua carreira nos primeiros anos da década de 1980 trabalhando em lojas de tecidos. Criou a marca Cenário, participou e ganhou concursos e prêmios, entre os quais, um curso de pós-graduação na *Parsons School*, de Nova-York. Em Londres – 1994 – complementou sua formação na *Central Saint Martins College of Art and Design*. Atua em programas de desenvolvimento propostos pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário, criando coleções de moda que utilizam técnicas artesanais da tradição das localidades assistidas e é titular do setor de Moda no Conselho Nacional de Políticas Culturais.

XX, e que se instituiu numa fusão entre arte e vida, eixo seguido por muitos artistas e movimentos da época.

Tivemos dificuldade na escolha. Não pela falta e sim pela quantidade de possibilidades existentes diante dessa perspectiva, que nos impelia a julgar cada trabalho mais significativo que outro. Investigamos, sem estabelecer critérios, e todas as coleções esbarravam, na identidade nacional, na memória, na crítica social. As conexões com a arte estavam em toda parte, seja da forma como já citamos, seja nas referências a artistas, pelos quais o estilista atravessou tempo e espaço para compartilhar autorias ou simplesmente fazer homenagens, muitos deles atuante nesse período assinalado.

Uma delas, no entanto, nos chamou fortemente a atenção. A Coleção *Corpo Cru*, desenvolvida para o inverno de 2002. O título já causou um impacto. A qualidade “Cru” dada ao corpo, que é peça fundamental da moda, considerando que tudo o que é produzido, tem o corpo como finalidade, alvo, nos provocou um incômodo. Não se ligava às próprias imagens do corpo, simulacros de perfeição, difundidas pela mídia. Da mesma forma, a imagem da carne crua preenchendo convite e estampas de tecidos corroborou nosso estranhamento ao nos dar noções discrepantes das premissas e repertórios do campo da moda, embora tão variáveis diante da diversidade de públicos, separados por categorias de mercado, ávidos pelo direito e poder de consumir.

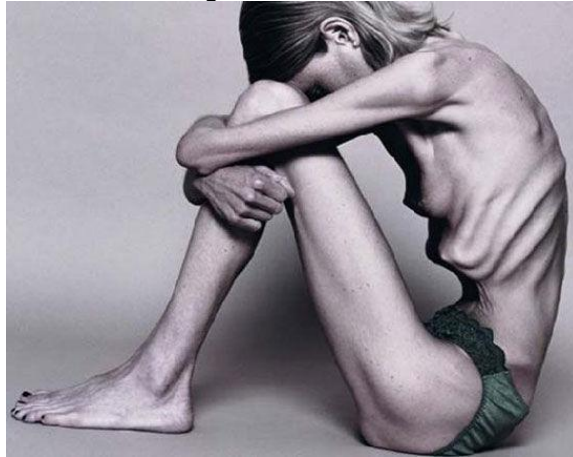
Afinal, quais os dizeres do estilista nesta coleção? Saber o que estava escrito naquelas imagens inesperadas, naquele campo específico, que revela de forma patente a essência dinâmica do sistema capitalista, tornou-se instigante. No *release*<sup>2</sup> dessa coleção o estilista disse que “o corpo cansou de ser subjugado pela roupa” – e por isso abandonou-a – nos fez entender como uma crítica ao obediente atendimento de um padrão de corpo requerido no discurso da publicidade, reproduzido e reforçado na vida social, esta sendo mediada eletronicamente, a ponto de ser renomeada de *rede*, termo que, segundo Bauman (2008, p.09), “está rapidamente substituindo “sociedade”, tanto no discurso das ciências sociais quanto na linguagem popular”.

---

<sup>2</sup> Release da coleção no site [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

Em função disso, o corpo tem agora um padrão dominante, em nome do qual se buscam “soluções” que vão da anorexia (Figura 1) às corriqueiras intervenções cirúrgicas feitas atualmente.

Figura 1: Anorexia



Fonte: <<http://www.slideshare.net/alimentacao/anorexia-1550945>>

À nossa curiosidade, frente a aspectos inerentes ao campo da moda, aliou-se o fato de que o corpo e a carne foram e continuam sendo explorados no campo artístico desde pinturas datadas do século XVII, como *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (Figura 2), que mostra um corpo sendo dissecado por um médico diante de uma atenta audiência, até a recente aparição da cantora *pop* americana Lady Gaga, em exibição pública durante a entrega do MTV Video Music Awards em 2010, portando um vestido confeccionado de carne (Figura 3).

Figura 2: Rembrandt, *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*. Óleo sobre tela, 1632.



Fonte: <<http://www.flickr.com/photos/24364447@N05/4122980336/>>

Figura 3: Lady Gaga durante entrega do MTV *Video Music Awards*. 2010.



Fonte: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/lady-gaga-de-biquini-de-carne-a-vestido-de-alface>>

As dissecações como a registrada por Rembrandt, passaram a ser permitidas, em paralelo as descobertas realizadas a cerca do funcionamento do corpo, processo este em que o mesmo deixou de ser entendido como uma unidade entre matéria e espírito, como “nos conta a tradição judaico-cristã que o corpo do homem viria do barro, moldado e animado pela própria Mão Divina”<sup>3</sup>. Sobre esses registros artísticos, Viviane Matesco (2009, p.29) diz que

A exatidão das estampas de anatomia testemunha os poderes do novo olhar, pois fornece visão insubstituível do trabalho científico [...]. O corpo como representação passa a ser assimilado a processos objetivos; longe do espectro da morte, edifica-se um saber.

Entre o cadáver de Dr. Tulp, ali servindo à análise científica, sem mencionar o “eu” que ocupou aquele corpo, e Lady Gaga, que usou um vestido de carne sobre seu corpo para dizer “eu não sou um pedaço de carne”, existem informações contraditórias. Enquanto a concepção de matéria é afirmada na pintura

<sup>3</sup> COELHO, Rômulo F. C.; SEVERIANO, M<sup>a</sup>. Fátima Viera. História dos usos, desusos e usura dos corpos no capitalismo. Revista do Departamento de psicologia – UFF, v.19 – n. 1, (2007, p.86). Disponível em: [http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/v19.1\\_cap\\_07\\_historia%20dos%20usos.pdf](http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/v19.1_cap_07_historia%20dos%20usos.pdf)

de Rembrandt, é negada em Gaga. Na verdade, o que cada ocorrência quer comunicar, são diferentes concepções sobre o corpo em diferentes momentos da história em que estão relacionadas às condições gerais do tempo em que se vive. O corpo e a carne nesses dois exemplos de campos distintos da arte são usados para comunicar traços desses tempos.

Muitas são as obras na história da arte que utilizam a carne em si ou sua representação. Mas, realçamos que a partir do momento ao qual estamos associando o estilista – os anos 1960 – o corpo e a carne passaram a ser explorados na arte, de formas catárticas. Foram usados para “solicitar a raiva, a compaixão e outras emoções que, presumidamente iriam romper a apatia e passividade da sociedade” (MATESCO, 2009, p.44), pois a carne em si, ou sua imagem, informam sobre si mesma as suas qualidades, o que de imediato sugere associações com o que é perecível, portanto finito, o que facilita o nosso entendimento quanto às reações instintivas do público, requeridas pelo artista.

Fruímos essa coleção como um desvio radical do campo da moda e uma aproximação ao campo das artes visuais atuais, nas abordagens recorrentes que tem essa matéria, de cambiantes conotações, como referência. Foram esses dados imprevistos que nos apontaram a escolha. *Corpo Cru* falou por si mesma e ao sinalizar possibilidades de conexão entre arte, moda e vida, tornou-se, na sua totalidade - roupas, cenário de desfile e elementos acessórios que a compõe - o principal elemento de investigação e análise.

Ao que tudo indica, o discurso do estilista tem uma finalidade no meio social. E, diante dessa variedade de fontes e espaços a analisar e interpretar, pois se trata de linguagens que atravessam a palavra e a imagem, e da natureza do assunto que aborda, percebe-se o discurso, seja verbal ou visual, com um propósito. A pesquisa se adequou ao método de Análise de discurso, pois tem como uma de suas características, conforme realça Rosalind Gill (Apud, BAUER; GASKELL, 2004, p.248) a

[...] preocupação com a “orientação da ação”, ou “orientação da função” do discurso. Isto é, os analistas de discurso vêem todo o discurso como prática social. A linguagem, então, não é vista como um mero epifenômeno, mas como uma prática em si mesma. As pessoas empregam o discurso para fazer coisas – para acusar, para pedir desculpas, para se apresentar de uma maneira aceitável, etc. Realçar isso é sublinhar o fato de que o discurso não ocorre em um vácuo social. Como atores sociais, nós estamos continuamente nos orientando pelo contexto interpretativo em que nos

encontramos e construímos nosso discurso para nos ajustarmos a esse contexto.

O que foi compreendido sobre este método é que tudo produz um discurso. Então, sejam falas ou imagens, tudo tem um discurso que nos levou ao pensamento do estilista. Tudo que ele próprio ou outros dizem sobre *Corpo Cru* está naturalmente associado ao momento histórico e às condições sociais em que estão inseridos.

Uma vez ultrapassando a fala, esse método possibilitou a análise da coleção, também através de fotografias, uma vez que as fotografias sejam de roupas, convite ou cenário, também falam, discursam. Foram examinadas em fontes diversas: livro, sites da marca e da imprensa especializada – por ser o meio próprio do contexto atual, espaços em que também circulam e são registradas, de modo massivo, as informações sobre esse campo e naturalmente sobre o estilista.

Utilizamos a pesquisa direta uma vez que o contato com o estilista foi possível. Realizamos duas entrevistas por e-mail. Na primeira perguntamos sobre características gerais do seu trabalho, pois ainda não havíamos selecionado a coleção. Na segunda entrevista, Ronaldo Fraga comentou especificamente sobre a coleção escolhida.

Na ocasião do lançamento de *Corpo Cru*, Ronaldo Fraga declarou à imprensa que, "Do que o mundo menos precisa hoje é de mais uma coleção, mais um desfile ou mais uma lista de tendências de moda"<sup>4</sup>. Com essa atitude iconoclasta entendemos que ele desarrumou, ao mesmo tempo em que propôs uma atualização de práticas e valores do campo em que atua, até então fundamentados naquilo que é transitório. O estilista deixou claro a que veio: refletir valores de uma sociedade que em pouco mais de um século, adotou, ao longo do desenvolvimento tecnológico e social, denominações dos artifícios sob as quais se tornou, com seu próprio consentimento, refém.

A força de seu trabalho está em trazer reflexão a sua área de atuação. A tensão criada na contradição expande as possibilidades de criação, e destarte pode corrigir ou redirecionar as motivações criativas em moda, originalmente centradas

---

<sup>4</sup> Ronaldo Fraga cria antidesfile na Fashion Week. Acesso em: 05.02.2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u21042.shtml>

nas questões das aparências, e por isso marginal entre os pensadores atuais. Esse demérito é criticado por Lipovetsky (2009, p.09):

A questão da moda não faz furor no mundo intelectual. O fenômeno precisa ser sublinhado: no momento mesmo em que a moda não cessa de acelerar sua legislação fugidia, de invadir novas esferas, de arrebatá-la em sua órbita todas as camadas sociais, todos os grupos de idade, deixa impassíveis aqueles que têm vocação de elucidar forças e o funcionamento das sociedades modernas. A moda é celebrada no museu, é relegada à antecâmara das preocupações intelectuais reais; está por toda parte na rua, na indústria e na mídia, e quase não aparece no questionamento teórico das cabeças pensantes. Esfera ontológica e socialmente inferior, não merece a investigação problemática; questão superficial, desencoraja a abordagem conceitual; a moda suscita o reflexo crítico antes do estudo objetivo.

Acreditamos que esse senso comum sobre a moda mostra sinais de superação ao observar a opção do estilista, em refletir sobre seu tempo:

Tudo pode virar moda. Tudo. Tudo que tente estabelecer um mínimo de diálogo com o tempo que a gente está vivendo. Tudo que registra o tempo. Acho que esse é o desafio da moda. [...] Meu maior prazer é criar um universo através da moda. E que através desse trabalho as pessoas consigam – não vou falar a ter uma relação mais feliz com elas mesmas – mas eu faço um convite a repensar uma série de coisas, repensar valores que estão escorrendo pelos dedos, repensar o mundo que vivemos agora, embora sejamos todos do século passado, temos o compromisso de dar o tom desse século, que ainda não deu, todo o mundo ainda está muito calcado no século passado, enfim, acho que é isso<sup>5</sup>.

Esta atuação contraditória aos valores do seu campo poderá alterar, positivamente, o entendimento do que pode vir a ser o papel de um estilista de moda na sociedade atual. Sendo assim, esse trabalho poderá fortalecer a imagem da moda diante da comunidade acadêmica, suavizando os eventuais vestígios de preconceitos ainda existentes atribuídos à noção cristalizada da moda como um sistema cíclico de imitações, como o foi no século XIX, em busca de distinção social pela burguesia e reconhece-la como uma importante área de estudo.

É relevante para a teoria das artes visuais, para quebrar barreiras que, institucionalmente, já vêm sendo dissolvidas pelo Ministério da Cultura (MinC), ao

---

<sup>5</sup> Ronaldo Fraga: ontem, hoje e sempre. Texto de Cael Horta. Disponível em: <http://ffw.com.br/ffwblog/ecostyle/ronaldo-fraga-ontem-hoje-e-sempre/>

incluir a Moda como segmento da Economia Criativa<sup>6</sup>, Secretaria que tem como objetivo “tornar a cultura um eixo estratégico nas políticas públicas de desenvolvimento do Estado brasileiro”. Por ser constitutiva da sociedade, é um campo criativo que abraça os códigos que a define. Por isso, alinhada às questões culturais, se coloca aberta a reflexões e diálogos. Expande-se e propõe conexões com a arte e outros campos do conhecimento.

Vários aspectos influenciaram a ideia desta dissertação que relaciona moda e artes visuais. O estímulo primordial foi a coincidência de interesses pessoal e profissional, nos campos da arte e da moda, respectivamente, que se uniram na experiência docente no Curso Superior de Tecnologia em *Design de Moda*<sup>7</sup>, em 2008. A aproximação com a moda, nos fez perceber que esse campo criativo articulava diversos saberes: da tecnologia à ciência; dos aspectos históricos aos econômicos e socioculturais, demonstrando existir uma interdisciplinaridade entre setores, também comuns ao campo da arte.

A quantidade de cursos sendo implantados no país fortaleceu a necessidade de uma sensibilização acerca dos conteúdos e critérios que deveriam pavimentar o processo de ensino e aprendizagem, com vistas a favorecer uma expressão livre das prescrições da moda e comprometida com aspectos que perpassam a vida cotidiana e merecem atenção.

Alinhada à perspectiva do *design* enquanto disciplina que entende a produção de bens materiais e seu posterior consumo, como constitutiva da cultura, a moda deveria se desenvolver, a partir de um olhar crítico e reflexivo sobre o contexto social e sobre suas próprias práticas, requisito este atendido com maestria pelo estilista Fraga.

Queremos deixar claro, no entanto, que embora as fronteiras que delimitam o campo da arte tenham se tornado porosas às interfaces com outros campos, com as experimentações das vanguardas do início do século XX, a pesquisa não teve a intenção de creditar o status de artista ao estilista. Sabemos

---

<sup>6</sup> A moda foi incluída na Política Cultural Nacional sob a chancela do Ministério da Cultura, como um dos segmentos Técnico-artísticos e de Patrimônio Cultural. Através da Portaria No - 2, de 23 de junho de 2010 convoca representantes do setor para o 1º Seminário de Moda a se realizar no período de 16 a 18 de setembro de 2010, na cidade de Salvador/BA, com objetivo de discutir as políticas setoriais da área e eleger os representantes do setor para formação do Colegiado de Moda, conforme o regimento interno do CNPC.

<sup>7</sup> Curso do UNIPÊ – Centro Universitário de João Pessoa / PB

que ele mesmo não se liga ao título. “Nossa!!! Nunca pensei nisso”<sup>8</sup>, assume um tom de surpresa ao responder nossa pergunta sobre uma possível identificação com o Dadá<sup>9</sup> – pelo caráter iconoclasta presente em seu trabalho – ou com algum outro movimento artístico. Qualquer definição nesse sentido é prescindível.

O que importou na dissertação que realizamos foi averiguar se a coleção trazia, de fato, uma crítica à sociedade de consumo e, principalmente, se os elementos corpo e carne foram problematizados na *Corpo Cru* de modo ressonante às questões das artes visuais na atualidade, considerando que muitas das questões abordadas por artistas hoje são reverberações de questões desenvolvidas na década de 1960.

O que também reforçou a nossa decisão de manter o estilista no campo em que ele se apresenta, é o fato de que mesmo com a interdisciplinaridade que caracteriza a arte a partir da abertura a outras linguagens, além das tradicionais pintura e escultura, e outras à disposição dos artistas, ainda vêm sendo discutidos os critérios que cancelam o selo “contemporânea”.

Como poderíamos então querer analisar o trabalho de Fraga na área da moda, diante do pano de fundo ainda em construção das artes visuais atuais? Ação, portanto, precária e inapropriada, sem, contudo desmerecer trabalhos que tenham esse intuito, pois sabemos que a roupa, embora aqui estejamos tomando para análise a coleção completa, pode trazer certas problematizações próprias do campo, pois como diz Roland Barthes (Apud Villaça – 2007, p.135)

Pode-se esperar do vestuário que ele constitua um excelente objeto poético. Primeiramente porque ele mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria – substância, forma, cor, taticidade, movimento apresentação, luminosidade; e depois porque em contato com o corpo e funcionando ao mesmo tempo como seu substituto e sua cobertura, é ele, certamente, objeto de um inventimento muito importante.

Além disso, à roupa pode ser considerada linguagem, pois conforme reflete Caldas (1999, p.39),

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada por e-mail com o estilista em junho de 2012

<sup>9</sup> “Dadá foi um fenômeno internacional e multidisciplinar, e significou tanto um estado mental ou modo de vida quanto um movimento. Para eles os horrores da guerra, em escala cada vez maior, provavam a falência e a hipocrisia de todos os valores estabelecidos. Eles se voltavam não só contra as instituições políticas e sociais, mas também contra o *stablishment* da arte, que, numa sociedade burguesa se alinhava ao desacreditado *status* quo sócio-político”(DEMPSEY, 2003, p.115).

A roupa – como qualquer outro ato de consumo – é um fato de comunicação. Ela fala do indivíduo, suas aspirações e o modo como ele se oculta ou se vê, mas informa, também, sobre o modo como ele se relaciona como o grupo e com o quadro sociocultural mais amplo nos quais se insere.

Enfim, investigamos neste estudo, se a coleção *Corpo Cru* se aproxima do campo da arte, não somente como temática, mas também em relação às questões e procedimentos próprios das artes visuais.

Para isso, primeiramente, foi organizada uma breve amostra de trabalho do estilista, a fim de apresentar, no conjunto total da obra, os aspectos que inicialmente nos chamaram atenção, e o trouxeram a este trabalho. No Capítulo I contamos com as palavras da autora Carol Garcia, que escreve sobre o estilista em livro de título homônimo, da coleção *Moda Brasileira*. Também consultamos o site da marca, assim como entrevistas diretas e as divulgadas na mídia.

No Capítulo II, retrocedemos no tempo para revisar como o corpo e a carne foram abstraídos do contexto social e envolvidos nas questões da arte, para enfim no capítulo III, analisar, sob esse pano de fundo, a coleção.

## 1. Notas sobre o estilista

### 1.1. Breve apresentação

Belo-horizontino das Minas Gerais, o estilista Ronaldo Fraga, apareceu no cenário da moda nacional no final da década de 1990 provocando certo estranhamento. Trouxe à passarela perucas de palha de aço, bolsas em forma de ovo frito, e uma galinha que dividiu espaço com as modelos. A coleção *Eu amo coração de galinha*<sup>10</sup> – coleção que contava a história de alguém que chega do interior para a cidade grande – continha tintas autobiográficas. O estilista contou<sup>11</sup> que tem uma crença no interior que diz: “quando se faz um círculo no chão em volta de uma galinha, ela não pula, ela fica presa!” Ele próprio, nascido e criado no interior de Minas, infância tão difícil quanto rica em afetos, histórias e referências, ultrapassou os limites impostos, quebrou paradigmas pessoais e do setor e sentiu que “ali, em meados de 96, era um momento de discussão, de tratar da famosa identidade, da individualidade, do conceito, do estilo, e fiz uma metáfora em cima disso”. Essa coleção foi a forma irreverente e inusitada de estreiar no fim da década de 1990, contando histórias que viriam, no decorrer do tempo e da obra, discutir a vida na moda.

No período que antecedeu sua estreia no Morumbi Fashion em São Paulo, estudou moda na *Parsons School*, de Nova York, na *Central Saint Martins College of Art and Design*, em Londres e fez viagens por outras regiões da Europa e Ásia. Esse distanciamento pode ter colaborado para um processo de criação independente que permitiu o seu desligamento dos arquétipos estabelecidos e das certezas do mercado da moda – observadas na tautologia da oferta de produtos sazonais em obediência às tendências globais, que se desdobram em releituras e cópias – optando por referências nativas, que falassem de riquezas ou de problemas a sinalizar o caminho de criação.

Ainda assim, não cria novos arquétipos de caráter popular tradicional ou regional. Sua escrita imagética é livre de qualquer estereótipo. O que embasa a sua

<sup>10</sup> Coleção inaugural do estilista lançada para o inverno de 1996.

<sup>11</sup> Texto de Luciana Obniski. Estilista critica a sociedade de consumo e dispara: “A moda brasileira pode muito mais”. Acesso em: 06 de março de 2012. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/revista/117/paginas-vermelhas/ronaldo-fraga.html#14>>.

criação são as questões inseridas nos debates que interessam ao Brasil e ao mundo contemporâneo. Perguntado, em nossa entrevista<sup>12</sup>, em qual momento ele percebera que o seu país poderia oferecer grandes temas para a sua criação, ele nos respondeu:

O que me aproximou da moda foi a potencialidade deste vetor como decodificador cultural. O período que morei fora do Brasil, 92 a 96, tive a oportunidade de analisar o meu país por outro ângulo. Observar as escolas belga e japonesa e pensar porque não poderíamos ter/construir o que eles construíram. Na volta para o Brasil tinha a certeza de que esse era o caminho que iria perseguir.

Considerando a diversidade cultural que caracteriza o Brasil, de dimensões continentais e origem mestiça, não é difícil imaginar o vasto repertório de temas a abordar. De sua primeira coleção *Eu amo coração de galinha* à mais recente – *F.U.T.E.B.O.L.*<sup>13</sup> – vem mostrando a história do cotidiano do Brasil, de ontem e de hoje, como quem registra o tempo, numa luta contra o processo de desbotamento da memória<sup>14</sup> ou de alienação presente, diante do ofuscante mundo do espetáculo pelo qual a estamos contaminados.

O país é feito de grandezas e estranhezas impossíveis de serem olhadas da margem. E se sente instigado a se colocar diante de situações da vida diária, e discuti-las com o público. Carol Garcia em “Por uma poética do lugar comum” (2007, p. 71) afirma que:

Compartilhando sentimentos coletivos, ele entende a moda como um ato político e se posiciona firmemente diante de fatos que afetam o Brasil contemporâneo. Aborda sem vacilo a desigualdade social e as disparidades decorrentes dela, a influência desmedida das mídias, o multiculturalismo e as chagas não cicatrizadas causadas por sucessivos desmandos governamentais.

O diálogo pode surgir, pois, como ele próprio diz, a moda é “o instrumento de comunicação mais poderoso dos nossos dias”<sup>15</sup>. Refletindo sobre essa premissa do estilista, levamos em conta dois aspectos. O Primeiro é o

---

<sup>12</sup> Entrevista com o estilista, realizada por e-mail em junho de 2012 (Anexo 1)

<sup>13</sup> Coleção INVERNO 2013

<sup>14</sup> Aqui entendido como lembranças de vivências que envolvem pessoas, lugares e acontecimentos em determinados momentos da história pessoal ou coletiva.

<sup>15</sup> Entrevista com o estilista, realizada por e-mail em junho de 2012 (Anexo 1)

interesse que a população, sem barreiras de idade, classe social e gênero, tem por moda, pela novidade, que na essência é imanente da cultura do consumo. Sobre esse interesse generalizado, Mônica Moura (apud PIRES, 2008, p.37), diz que:

A moda é uma importante área de produção e expressão da cultura contemporânea. Tanto apresenta reflexos e referências da sociedade quanto dos usos e costumes do cotidiano. A dinâmica da moda permite refletir, criar, participar, interagir e disseminar estes costumes. Portanto, o desenvolvimento e a expressão da moda ocorrem a partir das relações entre a criação, a cultura e a tecnologia, bem como dos aspectos históricos, sócio-políticos e econômicos.

O outro aspecto que corrobora o poder de comunicação da moda é que a sociedade hoje conta com uma infinidade de recursos tecnológicos para a sua efetivação. Como as determinações dos padrões da mídia se instituem, por que não ideias que tragam reflexão e a possibilidade de novos valores?

Suas coleções são, portanto, suas ferramentas, com as quais trabalha para a ressignificação do campo e quiçá da sociedade. Certamente a sua irreverência e bom humor inaugurais, não vieram na bagagem como descartáveis *souvenirs*. Passadas mais de uma década e meia, Ronaldo Fraga manteve esse mesmo tom nas críticas, denúncias e reflexões que se sente impelido a fazer, conforme foi possível observar ao visitar suas trinta e quatro coleções concebidas nesses anos, a disposição em seu site<sup>16</sup>.

## 1.2. Temas recorrentes e práticas

O conjunto das coleções de Fraga nos parece um inventário feito de narrativas da vida coletiva e cotidiana brasileira, tendo como pano de fundo um panorama em que se (des)equilibram riquezas – naturais e culturais – e estranhezas – sociais e políticas. Invariavelmente nos sentimos refletidos nesse amplo quadro que por vezes fragmenta nossa sensação de estar no mundo.

As coleções de Fraga parecem proporcionar um sentimento de posse que nos convida a conhecer e discernir sobre o “fundamental” que deve ser preservado,

---

<sup>16</sup> [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

e o “duvidoso” que solicita reflexão. Exemplos não faltam, no entanto recortamos alguns poucos, mas significativos momentos, que identificam seus interesses, valores e práticas.

A identidade nacional é um desses assuntos de interesse no atual panorama mundial globalizado, em que a sociedade – diante dos avanços das tecnologias de comunicação, principalmente a partir do fim do século XX – se vê mundialmente conectada. Como argumenta Anthony McGrew, (Apud Hall, 2011, p.67) a globalização envolve

Processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais conectado.

Hall (2011, p. 73) diz que, como argumentam alguns teóricos, a consequência desse compartilhamento de realidades e experiências, tem sido a de

[...] enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade cultural. Eles argumentam que existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional, e um reforçamento de outros laços e lealdades culturais. [...] As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas com direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes. Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identidades “globais” começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais. Alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural descrita por Keneth Thompson (1992), mas agora numa escala global – o que poderíamos chamar de pós-moderno global.

Entendemos que abordando esse assunto da identidade nacional, o estilista quer, longe de desconsiderar o inevitável convívio com outras referências e reter o processo da multiculturalidade provocada principalmente pelas mídias eletrônicas, tornar presente – de modo afetivo – as nossas referências próprias, o nosso lugar, aqui entendido da forma como descreve Giddens (Apud. Canton 2009, p.15) “como um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referencias no mundo”. Neste eixo, Fraga toma de empréstimo

emblemas nacionais, sejam artísticos, geográficos, políticos e outros para tornar denso o nosso sentimento de brasilidade.

Nessa perspectiva trouxe o Vale do Jequitinhonha das Minas Gerais, para a coleção *Costela de Adão*<sup>17</sup>, com suas figuras oníricas modeladas em barro e suas cores telúricas, para roupas, cenários e estampas. Cria *Turista Aprendiz*<sup>18</sup> e *Turista Aprendiz na Terra do Grão-Pará*<sup>19</sup>, atualizações – sob o olhar do estilista – das viagens feitas por Mário de Andrade<sup>20</sup>, no início do século XX às regiões Nordeste e Norte do Brasil e que resultou na publicação de um diário textual e imagético da cultura material das duas regiões. *Turista Aprendiz* que intitula o livro publicado, foi como o próprio Mário se denominou nessas viagens.

Na primeira coleção, o estilista fez um resgate das tipologias artesanais têxteis do Nordeste e revitalizou rendas e bordados em roupas que formavam um conjunto de comovedora beleza. No vídeo do desfile da mais recente coleção, numa alusão à outra e anterior viagem de Mário de Andrade a região Norte do Brasil, exibido pela GNT<sup>21</sup>, foi possível apreciar – ao som de música popular local – roupas, acessórios e cenários carregados da hiperbólica natureza da região: acessórios construídos de sementes nativas, vestidos construídos com fragmentos de madeiras nativas, formando um rico trabalho de marchetaria, flora e fauna em profusão, presentes também em estampas, como o guará voando aos bandos em paisagens de sonhos, certamente é uma resposta ressonante ao sentimento revelado na fala de Mário de Andrade, em carta a Luís da Câmara Cascudo, em julho de 1926: “Tem momentos em que tenho fome, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento” (LOPEZ, 2005, p. 138). Este sentimento parece ser ressonante aos do estilista nesses dias atuais.

*São Francisco*<sup>22</sup> vem afirmar a intenção apontada. Esta coleção surgiu da pesquisa que Ronaldo Fraga fez a bordo do histórico Benjamim Guimarães<sup>23</sup>. Fala do quadro sócio-cultural da população ribeirinha do rio São Francisco, tendo o problema ambiental como pano de fundo: poluição e o assoreamento agravado pelo projeto de transposição. As Figuras 4 e 5 ilustram a situação.

<sup>17</sup> Coleção VERÃO 2003/2004

<sup>18</sup> Coleção VERÃO 2010/2011

<sup>19</sup> Coleção VERÃO 2013

<sup>20</sup> “Poeta, ficcionista, teórico do Modernismo, cronista e crítico” (Telê Ancona Lopez. Artigo: Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. Anais do Museu Paulista)

<sup>21</sup> <http://gnt.globo.com/moda/desfiles/Desfile-Ronaldo-Fraga-no-SPFW--verao-2013-.shtml>

<sup>22</sup> Coleção INVERNO 2008

<sup>23</sup> Último barco a vapor em atividade no mundo.

Figuras 4 e 5: Vestidos da coleção *São Francisco*. SPFW, São Paulo/SP, 2008.



Fonte: <<http://saofranciscoronaldofraga.com.br/>>

Nelas vemos dois momentos do desfile. Duas modelos estão na passarela. Uma, porta um vestido com imagens de um casario colorido margeando o que se supõe ser a água do rio, azul e limpa. A outra modelo mostra o leito do rio vazio, representado pelo preto, em contraste gritante com a terra à mostra. No lugar do casario, um amontoado de garrafas plásticas vazias, deixando um rastro de abandono e descuido.

Elas desfilam entre bacias cheias de sal, sinal de desertificação, que substituiu a água, sinônimo de vida para a região. O cenário, provavelmente fez uma alusão às lavadeiras e o hábito de lavar as roupas em suas margens. Roupas e cenário juntos representam a situação do rio, gravemente ameaçado.

Tanto na coleção quanto na exposição<sup>24</sup> que derivou da pesquisa, o estilista convida o espectador a refletir sobre essa realidade, em vias de desintegração. Na exposição, os ambientes foram organizados no mesmo itinerário do barco, fazendo com que o visitante caminhe e conheça todo o rio, da nascente à foz. Dessa caminhada é possível visualizar as lendas, crenças, tradições, os modos de vida, alguns extintos como o do caixeiro viajante retratado no ambiente da Figura 6, rodeado de malas e uma cama suspensa. Ele viveu sem chão, sempre de passagem.

<sup>24</sup> A exposição *Rio São Francisco, um rio brasileiro*, que já percorreu as capitais Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.

Figura 6: Ambiente da exposição *São Francisco, O Chico e o caixeiro viajante*.



Fonte: <<http://saofranciscoronaldofraga.com.br/>>

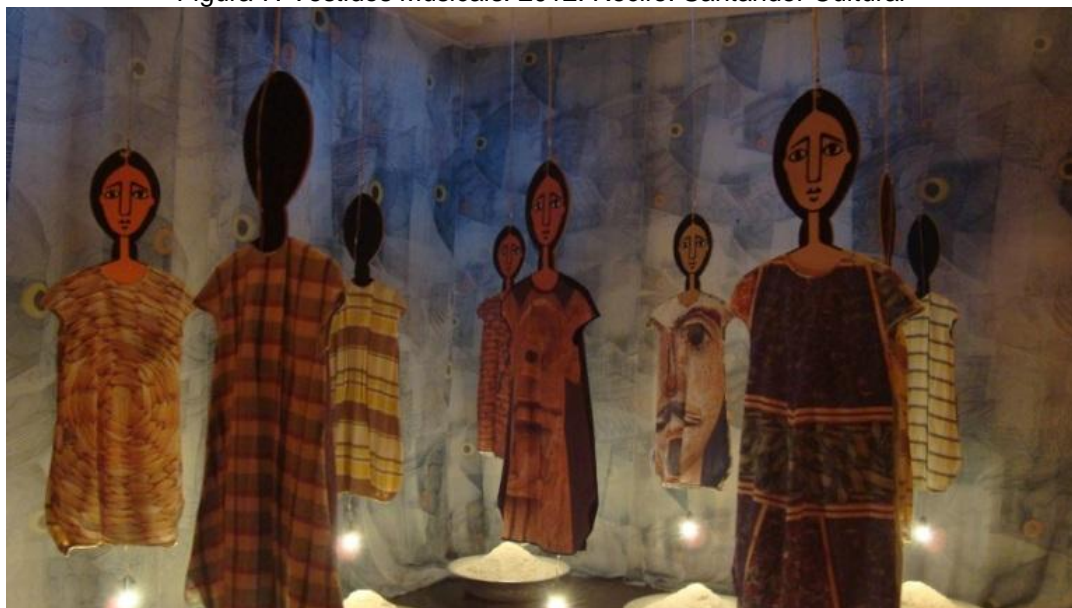
O rio São Francisco é um elemento de nossa identidade. É um assunto que não diz respeito apenas à população ribeirinha, mas a todos os brasileiros. De grande significado cultural, tem sido cenário de vivências por gerações, pleno de memórias<sup>25</sup> e de significados afetivos, inclusive para o estilista, o São Francisco é referência nacional, a julgar pela presença constante, como tema, em outros campos criativos: a literatura, o cinema e a música.

Campos esses que o estilista cria interfaces na sua criação. Assim como Mário de Andrade está presente nas coleções em que o estilista reedita o *Turista Aprendiz*, a cantora Maria Bethânia empresta a sua voz aos “vestidos musicais”, que se sensibilizam ao toque do visitante e declamam o poema “Águas e Mágoas do rio São Francisco” do poeta Carlos Drummond de Andrade, no ambiente “A Voz do Rio” (Figura 7).

---

<sup>25</sup>Aqui entendidas como lembranças de vivências que envolvem pessoas, lugares e acontecimentos em determinados momentos da história pessoal ou coletiva.

Figura 7: Vestidos Musicais. 2012. Recife. Santander Cultural



Fonte: Helena Dieb

Entre outras referências nacionais está *F.U.T.E.B.O.L.*, sua coleção mais recente, inspirada nos textos escritos por Nelson Rodrigues<sup>26</sup> sobre o futebol-arte, das décadas de 1930, 1940 e 1950. Sobre a qual diz<sup>27</sup>:

Me embriago aqui pelo futebol passional e romântico de 1930, 40 e 50. Pelo futebol de várzea e seus uniformes feitos à mão. Pelas cores fortes e listras gráficas. Por histórias particulares que ilustram um tempo em que o futebol no Brasil era sinônimo de paixão, arte e magia.

Seguindo um viés político, Ronaldo Fraga cria a coleção *Quem matou Zuzu Angel*<sup>28</sup>, para relembrar a história da estilista brasileira Zuleika Angel Jones, morta em 1976, no Rio de Janeiro, supostamente, pela ditadura militar no Brasil (1964-1979) a quem acusava da morte de seu filho Stuart Angel Jones, cinco anos antes, por lutar contra a repressão política e cultural no país.

Esta coleção traz uma iconografia própria. Não a mesma utilizada pela estilista à época – “crucifixos, tanques de guerra, pássaros engaiolados, sol atrás

<sup>26</sup> Jornalista, escritor, dramaturgo brasileiro.

<sup>27</sup> [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

<sup>28</sup> Coleção VERÃO 2001/02

das grades, jipes e quepes”<sup>29</sup>. E sim a que está descrita no release da coleção. A mesma história sob outra perspectiva.

Nuvens azuis e chuvas de sangue, cata-ventos verde-amarelos de propaganda do período militar, azulejos dos anos 1970, samambaias e andorinhas de alpendres. Nos tecidos o algodão colorido com pigmentos naturais, estampas de lençóis. Sensualidade velada em formas que sugerem um corpo imaginário. Na cenografia bonecos de pano em posição de tortura. (FRAGA. 2007, p. 32).

Os pássaros engaiolados do repertório de Zuzu, na coleção do estilista são livres, embora negros, simbolizando a liberdade que custou a dor do luto. Contrasta com a estampa verde amarela sugerindo os patrióticos cata-ventos militares (Figura 8).

Figura 8: Item do desfile da coleção *Quem matou Zuzu Angel*. 2001, SPFW



Fonte: <[http://quem.globo.com/edic/20010706/rep\\_fashion\\_desfiles.htm](http://quem.globo.com/edic/20010706/rep_fashion_desfiles.htm)>

Além das composições apropriadas desses elementos referenciais, a coleção *Quem matou Zuzu Angel?* Nos leva a pensar noutros pontos relevantes. O estilista se reporta a três referências históricas ao mesmo tempo: a primeira, em relação a esse momento específico da política brasileira. Em segundo, à história da

<sup>29</sup> <http://educacao.uol.com.br/biografias/zuzu-angel.jhtm>

moda, homenageando a estilista que usou a sua vida privada, inserida em um contexto político, revelando a capacidade desse setor de expressar críticas e denúncias.

Por fim, à história da arte, onde percebemos uma influência explícita da obra *Quem matou Herzog?* de Cildo Meireles<sup>30</sup>, produzida em 1975 e que consistia em várias notas de um Cruzeiro, carimbada com a pergunta que intitula a ação e se referia ao desaparecimento e morte do jornalista Vladimir Herzog. Aqui os limites entre influência e citação se tornam confusos. Mas fica claro que Zuzu Angel, no campo da moda e Cildo Meireles, no campo da arte, se apropriaram do sistema de consumo para colocar em circulação seus questionamentos.

De modo menos claro, ele cita a obra *Le Modele Rouge* de Magritte (Figura 9), em um sapato desta mesma coleção (Figura 10). Esta referência foi utilizada também pelo estilista Pierre Cardin<sup>31</sup> em 1986, com um “pé masculino moldado na melhor tradição das ambigüidades desenvolvidas pelo surrealismo”<sup>32</sup>. (Baudot - 2002, p. 74).

Figura 9: Magritte, Renne, *Le Moudede Rouge*, Óleo sobre tela, 1935



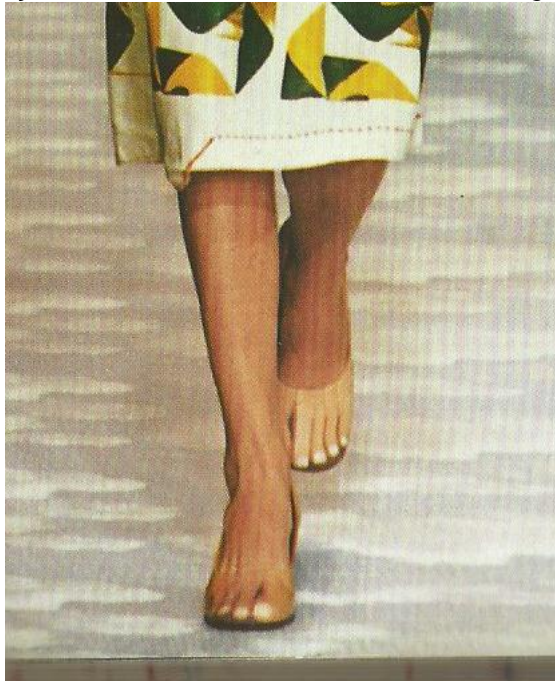
Fonte: Baudot (2002, p. 74)

<sup>30</sup> Artista brasileiro contemporâneo.

<sup>31</sup> Estilista francês contemporâneo.

<sup>32</sup> “moldeó un pie masculino en la mejor tradición de las ambigüedades desarrolladas por el surrealismo”.

Figura 10: Sapato da coleção VERÃO 2001/02 *Quem matou Zuzu Angel?* (Ampliação do detalhe)



Fonte: Fraga (2007, p.42)

Qual o sentido dessa citação? Acreditamos que a obra de Magritte, no trabalho de Ronaldo Fraga, não foi citada ao acaso. A ambiguidade em cobrir um pé com a sua própria imagem, pode ter sido uma metáfora utilizada pelo estilista para comentar o sentido obscuro por detrás do exercício do poder da ditadura, que banalizou a tortura sob a justificativa imperativo da “ordem” e do “progresso”.

A julgar pela seriedade dos temas, o estilista Ronaldo Fraga está, conforme percebeu Garcia (2007, p. 69), “preocupado em levar a estética da efemeridade à bancarrota”. Concordamos em termos com a autora. Refletir sobre a vida, trazer à moda, cultura, memória, política e crítica social, não torna a moda menos efêmera. Estratégia do capitalismo, a efemeridade é a matéria prima da moda. Moda e o consumo se nutrem um do outro. Essa dinâmica não tende a diminuir, pois sustenta o sistema capitalista.

O que ocorre é que com esse repertório de temas, práticas e atitudes o estilista desloca a atenção da roupa para os temas abordados, o que acaba por colocar em cheque a efemeridade de padrões e comportamentos editados por essa moda de coleção e de consumo, questionando as noções sacralizadas em relação aos paradigmas do setor.

Inclusive, uma outra frente em que milita é a da crítica social. Conforme diz Garcia (2007, p. 82) “Se fortalece, à medida que triunfa, sobre o preconceito de não corresponder à ideia de adequação vigente”. Para ela o estilista consegue “liquidificar fórmulas consagradas sob as bênçãos da imperfeição” e afirma ainda que “a proposta de Ronaldo é de uma atitude permeável e contaminadora que, porosa à troca com outros criadores e gente anônima, é menos polêmica e mais emocionante”. Emociona de forma irreverente, iconoclasta, ao dessacralizar os valores e regras próprios do campo em que atua.

O luxo é um dos conceitos que o estilista coloca em cheque. E está ainda como nos diz Garcia (2007, p. 77), “historicamente associada ao alto grau de refinamento obtido por meio de insumos valiosos ou pela escassez do produto”. Diz que no trabalho do estilista o luxo adquire outro significado.

Para o estilista, luxo implica a escolha dos elementos integrantes da composição de sentido, nem sempre caros ou suntuosos, mas associados a um modo de fazer caprichoso e reflexivo. Não há desprezo de elementos convencionalmente entendidos como luxuosos, e sim a elevação daquilo tido como simplório ao mesmo patamar.

Complementa Garcia (2007, p. 78) que o estilista

Não se acanha em abarcar ambiguidades presentes no alegórico e no cafona para compor seus *looks* mais preciosos: estejam elas no brilho do cetim ou na simplicidade da chita; no quase extinto tingimento natural ou nos apliques de pano de prato. Num universo sociocultural de tantas prescrições, o supremo luxo é construir, utilizar e defender a liberdade de criação.

Posiciona-se de forma irreverente a criticar a necessidade de distinção através da aparência, que ainda faz eco ao hábito burguês de fins de século XIX, de imitar a nobreza. Na coleção *O império do falso na bacia das almas*<sup>33</sup>, que fala sobre a cópia e dos adeptos dela no mundo globalizado, Garcia (2007, p. 78) relembra o gesto crítico e bem humorado do estilista em relação a uma bolsa da coleção, na qual estampou seu nome “Fraga” imitando um estilo de bolsa que havia se tornado

---

<sup>33</sup> Coleção lançada em 1997 na *Casa dos Criadores*, uma semana de moda alternativa ao Phytoervas (Fraga, 2007, p. 142).

uma “*it bag*”<sup>34</sup>, fazendo um trocadilho com uma certa marca de luxo, que detém a síntese de valores como “exclusividade, refinamento e personalização”. Garcia (2007, p. 79), interpreta essa apropriação e reprodução de modelo e logomarca pelo estilista:

Ao parodiar a réplica e a devoração das ideias alheias pelo mercado informal, o estilista desprestigia o conceito de luxo assumido pelas grifes preponderantes, visto que o alto preço e a escassez podem ser facilmente derrubados pela proliferação das cópias. Ao mesmo tempo, ao fazer pensar, indica que a uniformização não prioriza uma ou outra classe social, já que uma celebridade com a bolsa do momento pode estar tão uniformizada quanto um *office boy* com sua sacola de correspondências.

Nesta curta amostra apresentada, vimos que esse momento da apresentação da coleção ao público, encerra duas questões fundamentais. Uma é que cenários, roupas e elementos acessórios são invadidos por um universo de objetos e matérias considerados excêntricos às convenções das passarelas. Da galinha desnorreada de *Eu amo coração de galinha* às bolas de futebol da última coleção, estão objetos e imagens os mais variados.

Essa iconografia inusitada e inesperada, dissonante do campo da moda, provém da realidade do tema que está sendo discutido. Isoladamente, cada elemento tem seus significados e utilidades reconhecidos. No entanto, na passarela, eles poderiam causar estranhamento a algum espectador desatento, se não fosse comum no trabalho do estilista uma contextualização do espaço do desfile, com força suficiente para transportar o espectador para os “lugares” pretendidos por ele. Ordenados no espaço, esses elementos contribuem para mover o espectador, envolvendo-o sensorial e afetivamente. Como o ele próprio afirma:

Me desafio a criar um universo/contexto do objeto pesquisado com força o suficiente para transportar as pessoas para este lugar durante os oito minutos do desfile. A importância da música, luz, cenografia são tão importantes quanto à roupa. E o carinho e cuidado com o insuspeito faz parte da minha visão de mundo<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> O modelo de bolsa do momento.

<sup>35</sup> Entrevista com o estilista, realizada por e-mail em junho de 2012.

Esses objetos, imagens e outros elementos estruturais, refletem as “realidades” abordadas, funcionando como pontes de retorno a elas, para que seja possível, senti-las. São objetos do cotidiano, tal e qual os artistas dos anos 1960 os utilizavam na obra para refletir a realidade. Para os artistas desses anos, segundo Mario Pedrosa (1975, p. 85) “a realidade não se idealiza, a realidade não se interpreta, a realidade não tem transcendência, a realidade é o que ela é, a um palmo do nariz”. Assim também se expressa o estilista uma vez que quer se comunicar com seu público sobre assuntos da vida. Esse caminho é coerente quando diz que a moda “brasileira passa por um processo de reafirmação e busca de sobrevivência muito complexo. Está cada vez mais comercial e sem alma. [...] Está buscando novos formatos e justificativas para a própria existência”<sup>36</sup>.

Outro aspecto a ser realçado é a sistemática interface que faz com outros campos, ao trazer artistas, obras e outras linguagens que atravessam o tempo e espaço e participam desses eventos, exposições ou desfiles. Além das parcerias citadas anteriormente, trouxe Carlos Drummond para *Todo mundo e ninguém*<sup>37</sup>, do universo da dança nos deu *Pina Baunsch*<sup>38</sup>, na arquitetura inspirou-se em *Athos Bulcão*<sup>39</sup>, nas artes visuais, na artista Louise Bourgeois para mostrar a vida por um fio em *As células de Louise*<sup>40</sup>. O processo de criação do músico Tom Zé inspira a coleção *São Zé*<sup>41</sup> e ainda, na música e desses anos 1960, reverencia a cantora Nara Leão na coleção *Nara Leão*<sup>42</sup>.

Esse cruzamento de linguagens onde esses diversos suportes e técnicas imbricadas se hibridizam, além de ser segundo ele “uma das chances da moda sair desse lugar ensimesmado que normalmente é onde a moda circula”<sup>43</sup>, sugere outras interpretações que ultrapassam a do desfile. Percebe-se uma aproximação com a *performance*, forma de arte em que, segundo RoseLee Goldberg (2006, p.IX),

[...] seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas

<sup>36</sup> Entrevista com o estilista, realizada por e-mail em junho de 2012 (Anexo 1)

<sup>37</sup> Coleção INVERNO 2005

<sup>38</sup> Pina Baunsch. Coreógrafa contemporânea alemã.

<sup>39</sup> Artista que revestiu com rica iconografia as obras de Lúcio Costa e Oscar Niemayer, em Brasília e outras capitais do país.

<sup>40</sup> Inspirada no universo da artista contemporânea francesa Louise Bourgeois.

<sup>41</sup> Coleção VERÃO 2004/05

<sup>42</sup> Coleção VERÃO 2007/08

<sup>43</sup> Entrevista com o estilista, realizada por e-mail em junho de 2012 (Anexo 1)

mais diversas combinações. De fato nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução”.

Além da elasticidade inerente a sua definição, que nos possibilitou propor essa conexão, há também outro dado. A *performance* segundo a autora, é requerida quando artistas querem aproximar-se de seu público, (2006, p. IX). Sendo a comunicação, a troca de ideias com o público, o objetivo do estilista, o momento do desfile transcende o objetivo do mercado, espargindo-se no âmbito das ideias, sentimentos e reflexões, porque incita o espectador a ir além do que se espera dele em eventos dessa natureza.

Cada coleção é um trabalho complexo, no sentido de se constituir de cenografia, música, iluminação e roupas ou figurinos. Pode ser considerado *performance*, uma vez que não dura mais que 15 minutos e não mais se repetirá. Após o desfile a obra se fragmenta. A cenografia - uma instalação – é desmontada depois do tempo de exposição ou desfile. Roupas seguem vestindo corpos desconhecidos e propagarão o debate. A “conservação” da obra fica a cargo dos registros em vídeos, fotografias, catálogos e registros virtuais em sites e blogs, meios próprios de seu tempo.

O reconhecimento da importância de seu trabalho no seu campo de atuação, não se questiona, tanto quanto as interfaces realizadas e influências assimiladas da arte, especificamente a que opera uma fusão com a vida, aquela que “tornou-se contemporânea, falando-nos da nossa vida de todos os dias”, como nos diz Millet (1997, p.19). No entanto, outras aproximações mais categóricas foram observadas, relacionadas a problematizações trazidas ao campo da arte – também contidas nesse período ao qual estamos relacionando o estilista, e que refere-se ao corpo.

### **1.3. Uma ênfase ao corpo**

A crítica a esses padrões insubistentes, criados para o mercado se estende ao modelo de como deve ser o corpo. O estilista tem uma forma peculiar de perceber e abordar o corpo em seus trabalhos. A primeira diz respeito à relação

entre a roupa criada e o corpo que irá vesti-la. Garcia (2007, p. 79) diz que para Fraga o corpo não deve ser “sufocado ou escondido em nome de esculturas têxteis ou de modelagens constritoras, alheias à estrutura óssea e muscular”. A autora (2007, p.80) percebe que o estilista inverte o paradigma consolidado:

O corpo impõe-se para moldar a moda. Corpo e roupa, em diálogos francos e impertinentes, propõem um exercício de democracia que propicia a conjugação com valores hedonistas, os quais favorece o bem estar físico e emocional. Assim o criador defende a resistência ao padrão vigente, celebrando as curvas e saliências de uma sofisticada mestiçagem.

Mestiços que somos, fica claro que a roupa não pode funcionar como uma *cama de Procusto*<sup>44</sup>. O estilista defende a ideia de que a roupa é que deve se adaptar ao corpo e não o contrário. Coloca-se contra a necessidade de obedecer ao padrão longilíneo de corpo, sacralizado pela própria moda e as mídias circundantes, que induzem processos de reconfiguração de corpos com enxertos de próteses ou extrações de costelas e dentes.

Jurandir Freire da Costa (2005, p. 55) trata disso como sintomas corporais que vem ganhando importância na psicanálise, e se referem a “transtornos na percepção da imagem corporal” e como exemplo cita “Distúrbios alimentares, o fisiculturismo compulsivo, a compulsão por estética cirúrgica, as ansiedades de exposição, como a síndrome de pânico e as fobias sociais”.

A legitimação desse padrão no meio social caracteriza-se como um lamentável retrocesso, diante do avanço alcançado ainda no fim do século XIX, quando em sintonia com o tempo, Charles Frederic Worth<sup>45</sup> (1825-1895) destrona a crinolina<sup>46</sup> e Paul Poiret<sup>47</sup> (1879-1944), no início do século XX pensara ter banido o espartilho<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Na mitologia grega, Procasto era um bandido que impunha uma pena arbitrária a todos que cruzassem o seu caminho. Tendo que se submeter às medidas de sua cama, suas vítimas ou eram esticadas ou refiladas. Esse mito se refere à intolerância com as diferenças.

<sup>45</sup> O primeiro costureiro criador. Iniciou sua carreira em Londres e em 1858 abre sua própria Maison em Paris. “Conseguiu vestir pessoas que freqüentavam a corte, colocou suas criações em evidência e tornou-se uma grande referência da moda parisiense. Sua Moda era luxuosa, destinada às aristocratas e Worth mostrou-se um inovador fazendo desfiles que eram apresentados pelas *sosies*, as primeiras modelos de então.” (SABINO, 2007, P. 638).

<sup>46</sup> Armação que dava efeito rodado às saias, no final do século XIX. Segundo Sabino (2007, p. 204) era feita a partir de fios da crina do cavalo trançadas aos do algodão. Pesada e incômoda, foi substituída posteriormente por barbatanas de baleia e em seguida por fios de arame horizontais e concêntricos.

Também não se verga aos apelos sedutores da sensualidade e da beleza erotizada. Suas modelagens fluidas, às vezes desconstruídas, prescindem de um corpo perfeito, exacerbado de sensualidade. Gloria Kalil (Mulheres Fictícias, In: Fraga, 2007, p.9) diz que:

Não entram nesse universo a sexualidade explícita, as tendências fáceis da moda, os apelos comerciais, nenhuma gota de vulgaridade. Jamais, numa passarela deste cidadão belo-horizontino vão desfilarem um decote exagerado, microsaia vertiginosa, fendas provocantes.

Além da liberdade que defende para as formas do corpo em si, em relação aos padrões instituídos, há na expressão de Fraga uma ênfase no corpo, no momento do desfile. Os modelos parecem encenar na passarela. Em *Álbum de família*<sup>49</sup> – cujo título se associa à obra de Nelson Rodrigues que retrata “à vida como ela é” – o *release* fala que “a coleção evolui por todas as fases, até a decadência física e morte”. Nela vemos a passagem do tempo, com modelos que envelhecem na passarela, fato percebido por meio das roupas, cabelos grisalhos e acessórios que se adequam a cada fase da vida.

Na coleção *Festa no Céu*<sup>50</sup>, modelos desfilaram lentamente sobre uma passarela, feita de tela de aço, que conforme relatou Calligaris<sup>51</sup> “levemente elástica” o que a dotou de certa elasticidade, que impediu aquele andar típico usado nos desfiles. Representou para nós um terreno instável onde os modelos caminhavam hesitantes. Talvez para dar a noção de “andar nas nuvens”. No entanto outros fatores insinuaram outra interpretação: ao lado da passarela, outros modelos

---

<sup>47</sup> Costureiro francês que subverteu os usos do passado, impondo seu estilo na evolução do vestuário e que intervém em diferentes campos estéticos de sua época. Sabino (2007, p. 483) relata que ele “Nasceu em Paris e foi, entre os períodos da *Belle Époque* aos loucos Anos 20, um dos mais importantes e visionários estilistas franceses”.

<sup>48</sup> Tradução portuguesa para *corset* (francês). “É uma peça da indumentária íntima feminina originada do corpete do século XV, inicialmente uma peça firme e endurecida graças à costura ou colagem de dois pedaços de linho. O gosto pela cintura marcada no século XIX levou ao uso do espartilho, que era então, confeccionado com tecido e pedaços de barbatana de baleia que garantiam a sua sustentação. Fechado nas costas por entrecruzamento de cadarços ou fitas, dificultava a respiração das mulheres, que não se importavam com a tortura e chegavam a tomar goles de vinagre para a última puxada. Ainda assim, os espartilhos continuaram em moda e, mesmo com a advertência médica sobre os malefícios causados por seu uso, um outro modelo mais longo, descendo pelos quadris e projetando o busto para frente foi adotado pelo público feminino, para obtenção da famosa silhueta e S, característica da Belle Époque” (SABINO, 2007, p. 196)

<sup>49</sup> Coleção VERÃO 1996/1997

<sup>50</sup> Coleção INVERNO 2006

<sup>51</sup> Contardo Calligaris. As mulheres fictícias de Ronaldo Fraga. Acesso em: 13.03.2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2301200624.htm>>.

brincavam em piscinas de bolas de plástico; a fábula que inspirou a coleção e as expressões utilizadas pelo estilista como “sem lugar”, “senhas”, “tudo é igual aqui” e “o desejo de que a festa nunca termine” empregadas no *release* da coleção<sup>52</sup>, nos sugeriu um ar de inadequação que pode estar refletindo a sensação de não corresponder aos pré-requisitos exigidos à participação da “festa”.

A “festa” foi entendida por nós da forma como Lipovetsky (2007, p. 154) sintetizou as sociedades de consumo: “uma imensa acumulação dos signos de prazer e da felicidade” que segundo uma primeira tese, “assemelham-se a um sistema de estimulações sem fim das necessidades que tanto mais aprofunda a decepção e a frustração quanto mais ressoam os convites à felicidade ao alcance da mão”. Para ele a época “é marcada pela promoção do instante vivido, por uma cultura centrada no ludismo da carne, nas efervescências festivas, nas busca das sensações e dos êxtases de todo o tipo”. O que percebemos é uma reflexão sobre a nossa forma de estar no mundo, a urgência de vida e de felicidade, diante de desconfortos e limites impostos na vida real e a possibilidade certa da morte.

Nos chamou atenção também ao observarmos que ele se refere ao corpo, em muitos trabalhos, como imaginário. Na coleção *Quem matou Zuzu Angel?*, em que as modelos desfilam entre bonecos de pano pendurados sugerindo os corpos torturados no período da ditadura militar; Em *Células de Louise*<sup>53</sup>, “os modelos desfilaram roupas coladas na parte da frente do corpo, vestindo apenas uma malha cor da pele.” (2007, p.20). Sugerindo uma exposição desconcertante do corpo. A roupa não dá conta de cobri-lo, o que nos levou a intuir desamparo. Possivelmente se associa ao aspecto da sexualidade muito explorado na obra da artista, imanente de sua história de vida.

Por fim, na coleção *Corpo Cru*, selecionada para análise, também aparece como *imaginário*. É o momento em que “o corpo se cansa de ser subjugado pela roupa” e modelos reais são substituídos por estruturas que os representam. Não suficiente foi retirá-los de cena, o estilista expôs (in)escrupulosamente a materialidade do corpo, em estampas cujos motivos eram seios de borracha e carne crua, esta já se impondo no convite de lançamento da coleção (Figura 11) fato este que, se não nos provocou uma reação instintiva, pôde, no mínimo, provocar a nossa curiosidade.

---

<sup>52</sup> [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

<sup>53</sup> Coleção INVERNO 2000, inspirada no universo da artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010).

Figura 11 – Convite do Lançamento da coleção



Fonte: <<http://juliapetit.com.br/tag/vestido-de-carne/>>

A carne crua, posta em uma embalagem de supermercado, ao se ligar ao título da coleção *Corpo Cru* e ambos, se referindo a um desfile de moda, apontaram além da concepção da carne como alimento. Compreendemos que há a provocação de que ali está a matéria do corpo como mercadoria, disponível a uma espécie de autofagia, que permite experimentar-se, consumir-se a si próprio alimentando-se passivamente das deliberações e prescrições da moda, que hoje, superam as estruturas que outrora ampliavam o volume dos corpos como as crinolinas ou os tornava constritos como o espartilho. Hoje esses “moldes” não só conformam como invadem o próprio corpo e se hibridizam à matéria humana.

Relacionamos esse convite tanto em imagem quanto em discurso a vestimenta de Lady Gaga, que renuncia a sua porção “carne” e também a artista contemporânea canadense Jana Sterback que no final da década de 1980 veste sua obra intitulada *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (Figura 12).

Figura 12: Jana Sterback, *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*. 1987



FONTE: <<http://www.makefive.com/categories/entertainment/art/boldest-works-of-art-in-recent-history/meat-dress-jana-sterbak>>

As palavras *Vanitas* e *Anorectic* dirige nosso pensamento para dois caminhos. *Vanitas*<sup>54</sup>, termo que se associa, a um tipo particular de natureza morta, que inclui caveiras, elementos orgânicos com aspecto de deterioração e que estão ligadas à dolorosa e perturbadora consciência da mortalidade, da finitude da existência humana. O termo *Anorectic* está associado à distúrbios do apetite, comumente provocado pelo obsessão por magreza. O cruzamento dos dois termos em *Flesh Dress*, certamente se associa ao culto ao corpo, que se intensifica nesse momento da exibição da obra, antecedendo a repercussão que seria decorrente da entrada de uma legião de longilíneas modelos da moda, cujas medidas impossíveis foram definidas como padrão e disseminadas no meio social, através de sua recorrente visibilidade na publicidade, no cinema comercial e na televisão.

Este trabalho já aponta sinais de reflexão crítica no campo da arte, sobre padrões corporais, ditados em função da moda e do consumo e os desdobramentos associados a experiência vivida com o corpo que se tem, que culminou nessas intervenções “corretivas” realizadas hoje. Sendo assim, foi imprescindível retornar aos anos 1960 onde foi observado um recrudescimento do consumo, para assim entender a evolução do processo que engendrou o corpo na produção artística e verificar se as motivações e práticas do estilista são as mesmas dos artistas.

<sup>54</sup> “Referente à pintura vanité. Lembra ao homem sua finitude, a fugacidade do tempo que vem selar a morte e a inutilidade das riquezas do mundo” (MATESCO, 2009, p.32)

## 2. O complô da moda

### 2.1. A ascensão do efêmero

A arte contemporânea imana de uma natureza artificial,

Construída pelos humanos, feita de edifícios, interiores, carros e motos, sinais, cartazes, outdoors, jornais, revistas, filmes, transmissões de radio e TV. Em suma, bilhões de pessoas passaram a viver não mais em contato com a natureza, mais em ambientes saturados de mídias e signos (SANTAELLA. 2005, p. 39).

*O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes tão atraentes?*

(Figura 13), de Richard Hamilton<sup>55</sup> é para nós emblemática, pois presentifica tanto aspectos da vida social – como o consumo e a ênfase no corpo – quanto as reformulações cumpridas no campo da arte.

Figura 13: Richard Hamilton, *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes tão atraentes* - 1956



Fonte: <<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-14901992>>

<sup>55</sup> Artista britânico, considerado pioneiro da *pop art*. Crítico do consumismo e da política da época. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-14901992> e traduzido.

A obra mostra um ambiente entulhado de eletrodomésticos e objetos que ostentam os logotipos das grandes corporações americanas, assim como de meios de comunicação, como jornal, revista, telefone, a TV e o prédio da *Warner Theatre* visto pela vidraça. Vemos ainda um fisiculturista e uma figura feminina exuberando beleza, saúde e sensualidade. Ambos aparentam tão pouca naturalidade, quanto os produtos que os rodeiam. A figura masculina está segurando uma raquete, em que está escrito *POP*, uma alusão ao espírito que tomava conta dos artistas da época e que representou na sua essência, segundo Pedrosa (1975, p.85) “uma nova atitude dos artistas americanos em face da própria arte, em face da vida [...] estamos diante de uma capitulação aberta à objetividade imediata do cotidiano”.

Dessa forma, o ambiente descrito por Hamilton nesta colagem, resume essa espécie de *show room* de produtos industriais, como o cenário da vida diária. Sintoniza com, como diz Gilles Lypovetsky (2007, p.32) o que se chamou de “sociedade da abundância”, pertencente a um “novo ciclo histórico das economias de consumo” que se edificou ao longo das três décadas seguintes ao término da segunda Guerra Mundial e que se constituiu de “uma imensa mutação cuja radicalidade, instituidora de uma ruptura cultural, jamais será sublinhada o bastante”.

Essa fase, explica o autor, aperfeiçoou o processo de democratização da compra de bens duráveis, consumando-se o “milagre do consumo”, ao colocar “à disposição de todos, ou de quase todos, os produtos emblemáticos da sociedade de afluência: automóvel, televisão, aparelhos eletrodomésticos”. Essa fase fez aparecer

Um poder de compra discricionário em camadas sociais cada vez mais vastas, que podem encarar com confiança a melhoria permanente de seu meio de existência; ela difundiu o crédito e permitiu que a maioria se libertasse da urgência e da necessidade estrita. Pela primeira vez, as massas tem acesso a uma demanda material mais psicologizada e mais individualizada, a um modo de vida (bens duráveis, lazeres, férias, moda) antigamente associado às elites sociais. (LYPOVETSKY, 2007, p. 33)

A sociedade de consumo de massa, portanto, edifica-se

Como projeto de sociedade e objetivo supremo das sociedades ocidentais. Nasce uma nova sociedade, na qual o crescimento, a melhoria das condições de vida, os objetos-guias do consumo se tornam critérios por excelência do progresso (Lypovetsky, 2007, p. 34).

Se essas circunstâncias partiram dos Estados Unidos da América, é por ter sido, conforme refletiu Pedrosa (1975, p. 84-85),

O único país realmente moderno. Foi a sua a primeira sociedade civil a ser de todo integrada no contexto da produção em massa. A produção em massa trouxe um condicionamento novo àquela sociedade. Obrigou-a a alterar seus hábitos cotidianos, seu modo de viver, sua cozinha, seu comer, seu vestir, seu lazer, [...].

E por que não o seu pensar? Devemos ressaltar que essas demandas eram planejadas e organizadas pela mentalidade publicitária que segundo Jean Baudrillard (1975, p. 208) “transforma o objeto em acontecimento, construindo-o como tal por meio da eliminação de suas características objetivas. Edifica-o como *modelo* e como “*fait divers*” espetacular”. Criava assim apelos subjetivos de atração do consumidor, o que se pode ser entendido como necessidades artificiais.

Segundo Lypovetsky (2007, p.36), “a sociedade de consumo criou em grande escala a vontade crônica dos bens mercantis, o vírus da compra, a paixão pelo novo, um modo de vida centrado nos valores materialistas”. A cotidianidade estava pois

Impregnada de imaginário de felicidade consumidora, de sonhos de praia, de ludismo erótico, de modas ostensivamente jovens. Musica rock, quadrinhos, pin ups, liberação sexual, fun morality, design modernista: o período heroico do consumo rejuvenesceu, exaltou, suavizou os signos da cultura cotidiana. Através de mitologias adolescentes, liberatórias e despreocupadas com o futuro, produziu-se uma profunda mutação cultural. (LYPOVETSKY, 2007, p. 35).

O cotidiano da época foi massivamente pautado pelas determinações do consumo, prática elevada ao patamar de espetáculo, da forma como define Guy Debord (1997, p.30):

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura.

A publicidade teve o fundamental apoio dos meios de comunicação, principalmente, a televisão. Juntas colaboraram de modo vigoroso, na disseminação massiva, de produtos tanto quanto de estilos de vida e comportamentos e das relações que estes estabeleciam no imaginário da população. Isto provocou, com a insistente reprodutibilidade de imagens e suas mensagens subliminares - colocadas no mesmo patamar de notícias do mundo real - um condicionamento da sociedade às necessidades fabricadas, para que fosse efetuada, enfim, a presumida adesão às modas<sup>56</sup>. Lúcia Santaella (2005, p.9) explica que:

Processos comunicativos não são epifenômenos sociais. Ao contrário, a introdução de novos meios de comunicação conforma novos ambientes culturais, sendo capaz de alterar as interações sociais e a estrutura social em geral. Isto assim se dá especialmente porque os meios de comunicação são inseparáveis do nível de desenvolvimento das forças produtivas de uma dada sociedade, de modo que eles estão sempre inextricavelmente atados ao modo de produção econômico-político-social.

Mensagens infiltravam-se de modo igualitário, em todas as casas, no imaginário de cada indivíduo, de todas as classes sociais, idades, ideologias e gêneros. E juntas se encarregam de colocar em circulação (em todos os locais alcançados por essas tecnologias) não só mercadorias, mas a ideia de que a elas se alinhavam as noções de melhoria da própria vida, na noção de estar em compasso com a própria modernidade e com o status a que as mercadorias podiam conferir-lhes. A fala do artista Andy Warhol<sup>57</sup> (2008, p.118) depôs a favor desse nivelamento:

O que é incrível neste país é que a América começou essa tradição de que os consumidores mais ricos comprem essencialmente as mesmas coisas que os mais pobres. Você pode estar assistindo à televisão e ver uma Coca-Cola, e pode saber que o presidente bebe Coca-Cola, Lis Taylor bebe Coca e, veja só, você bebe Coca também. Uma Coca é uma Coca e nenhum dinheiro do mundo compra uma Coca melhor do que aquela que o mendigo da esquina está bebendo. Todas as Cocas são iguais e todas as cocas são boas. Lis Taylor sabe disso, o presidente sabe disso, e você sabe disso.

---

<sup>56</sup> Aqui nos referimos a produtos e interesses culturais

<sup>57</sup> Artista *pop* americano

Essa condição social também foi envolvida por um espírito de reconstrução e otimismo que se impôs em nível mundial, ao mesmo tempo em que o capitalismo ganhava força suficiente para moldar os interesses da população na sugestão de que as noções de sucesso e felicidade se atribuíam ao consumo de produtos industriais e aos lazeres. O desejo pelo novo, pela atualização constante, era uníssono.

Pedrosa (1975, p.89) refletiu nesses anos que “A produção em massa não poderia sobreviver numa sociedade que preferisse, como as sociedades de produção individual no passado, consumir a qualidade em lugar de consumir o novo”. Então para garantir o escoamento, a indústria com o apoio da publicidade, não somente articulou a relação entre produção e consumo como garantiu o seu estado de dependência mútua: requereu uma estratégia para envelhecer os produtos. A obsolescência planejada foi a forma de tornar “fora de moda” todas as coisas. A durabilidade seja concernente a qualidade material e funcional prevista na mercadoria ou através de sua aparência exterior – *styling* – datava a vida útil de produtos e garantia a vitaliciedade da produção e consumo.

Essa civilização materialista foi contestada. Lypovetsky (2007, p.157) nos fala que

A civilização materialista jamais deixou de ser objeto de incontáveis críticas emanadas das mais diversas famílias de pensamento. As correntes cristãs tradicionais acusaram-na de arruinar a fé e as obrigações religiosas. Os “republicanos”, a começar por Rousseau, reprovaram o luxo e as comodidades da vida, culpados de corromper os costumes e as virtudes cívicas. Os racionalistas criticaram a futilidade da moda, o supérfluo e o desperdício das sociedades de abundância. Os pensadores aristocráticos ou elitistas exprimem todo o desprezo que lhes inspira uma cultura “vulgar” que faz triunfar as mais mediócras paixões. Os teóricos marxistas, esses lançaram suas flechas contra o capitalismo da opulência, assimilando-o a um novo ópio das massas, a uma máquina econômica produtora de falsas necessidades, de passividade alienante e de solidão impotente.

Tanto o desperdício quanto a alienação a que sucumbira a sociedade, não passaram despercebidos aos artistas. Viver numa sociedade de descarte tão rápido quanto veloz era a substituição das coisas, mostrou a disparidade entre a festa, espetáculo do consumo - a qual a publicidade tinha transformado a vida cotidiana - e a finitude da vida. A noção de efemeridade domina as expressões artísticas que buscam uma via oposta à transformação da arte também em objeto.

Muitos movimentos que se impuseram no cenário artístico, recusaram os limites tradicionais impostos às artes visuais e utilizaram formas de arte que recorriam, conforme diz Millet (1997, p.16) a

todo tipo de materiais heteróclitos, objetos fabricados, matérias naturais e perecíveis, e até ao próprio corpo do artista. Todos os processos foram permitidos, incluindo os mais desconcertantes, os mais provocadores, os mais incompreensíveis.

Quanto ao público,

Este foi sacudido entre obras fazendo apelo às suas reações instintivas [...]; um público confrontado com obras invadindo o espaço, enquanto que era forçado a imaginar outras totalmente invisíveis... Os vanguardistas do início do século haviam já, é certo, abalado furiosamente as convenções [...], mas nesse decênio eufórico essas práticas generalizaram-se, gozando de uma área de liberdade, de que não tinham certamente beneficiado os pioneiros (MILLET, 1997, p.16)

Essas práticas caracterizam o processo de desmaterialização da arte que segundo Anne Cauquelin (2008, p.62)

É como Lippard<sup>58</sup> qualifica o movimento que leva artistas americanos dos anos 1960 a renunciar ao objeto de arte único, classificado por gênero autônomo e valendo por si mesmo, segundo a tradição modernista, e a se interessar por sua minimização, por seu relacionamento com outras atividades artísticas como a dança, o teatro, as performances, a música, tudo isso acompanhado por um gosto pelo comum, pelo cotidiano; em suma, a trabalhar para fazer desaparecer todas as formas de “grande arte”, de arte monumental, de identificação possível dos autores, dos gêneros e dos objetos enquanto arte em si.

Esse processo, já havia sido experimentado e proposto por Marcel Duchamp, cujas questões agora estavam sendo reeditadas. Em entrevista dada a Cabanne (2012, p.158) nesses anos 1960, referindo-se a recusa da noção do quadro, do espaço em duas dimensões, Duchamp responde:

---

<sup>58</sup> Lucy Lippard é crítica de arte e curadora, conhecida por seus muitos artigos e livros sobre arte contemporânea. Disponível em: [www.britannica.com/EBchecked/topic/.../Lucy-Lipp...](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/.../Lucy-Lipp...)

Considero esta uma boa solução para uma época como a nossa, em que não se pode mais continuar a fazer a pintura a óleo que, de quatrocentos ou quinhentos anos de existência, não tem nenhuma razão de permanecer no domínio da eternidade. Consequentemente, se você pode encontrar outras fórmulas para se exprimir, é preciso aproveitá-las. É o que se passa também em todas as artes.

A rendição dos artistas à realidade se deu por sentirem não poder mais ignorá-la. Criticam os expressionistas abstratos e suas motivações pessoais, o que nos faz também conjecturar que – ainda na obra de Hamilton – o tapete que está sob os objetos é uma alusão à obra de Pollock, cuja abstração naquele momento não fazia sentido. Os artistas do *pop art* a qual que se refere Pedrosa, assim como outros movimentos da época, embora se expressando com algumas diferenças conceituais voltaram os olhos e os sentidos para a realidade.

Os artistas tomam os objetos do cotidiano, do consumo de massa, e os isolam, os apresentam tal e qual são, ou os copiam, servilmente, para não haver dívidas que não querem “transfigurar” a realidade nem muito menos transcender a nada. [...]. Para o artista pop, um relógio é um relógio mesmo, uma salsicha, uma salsicha, um motorista no ônibus engessado uma produção exatíssima do verdadeiro, um porco um porco etc. [...] A realidade do imediato em que vivem é um pátio de prisão de muros altíssimos. Dela não se escapa. (Pedrosa, 1975, p. 85).

A existência efêmera das coisas vãs foi transferida a uma percepção do corpo como matéria perecível, do qual foi subtraída a pulsão natural. Este também tendo sido colocado nas vitrines do imaginário coletivo, diante do lugar que lhe foi dado na festa alienante do consumo, para Viviane Matesco (2009, p.8), o corpo foi usado “[...] seja como pincel, instrumento de libertação ou suporte de discurso, o corpo foi tratado como objeto, como algo externo e manipulável”.

A autora diz que uma outra forma para contrariar o *stablishment* social, era a via do “corpo expressivo, algumas vezes agressivamente ativista, usado pra solicitar a raiva, a compaixão e outras emoções que, presumidamente iriam romper a apatia e passividade da sociedade” (MATESCO, 2009, p.44).

Nessa linha, Matesco (2009) explica que o uso de materiais perecíveis como a carne, ossos, restos humanos, se associando ao corpo, refletia o desejo do artista de mover o espectador de sua alienação e se perceber diferente dos objetos. Provocavam, portanto as suas reações instintivas, capazes de relembra-los de sua

humanidade. Exemplos de abordagens desse tipo são as *Trouxas Ensanguentadas* (Figura 14) de Artur Barrio, obra que faz parte das “Situações”<sup>59</sup>, que em 1970 foi exposta na mostra *Do corpo à Terra* em Belo Horizonte. Esta obra se liga à violência da ditadura militar, a julgar pela data de sua produção.

Figura 14: Artur Barrio. *Trouxas Ensanguentadas*. 1970.



Fonte: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur\\_barrio/artur\\_barrio.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm)>

Entretanto Matesco (2009, p.50) esclarece que

Apesar da alusão a restos de corpos, [...] parte, sim, da reação das pessoas diante da morte, diante do inesperado, mas não se restringe ou se deixa enclausurar em mera exemplificação. Não é a analogia entre trouxas e corpos que dá sentido ao trabalho, mas o atravessamento da vida na morte, ou seja, a relação entre erotismo e morte; o que interessa é a detonação de sentido advinda da situação. Barrio lida com a transgressão do interdito da morte, uma vez que ela é redimensionada pela pulsão da vida. É o transtorno desse atravessamento que perturba a consciência ao se experimentar separada do mundo previsível e ordenado.

A autora (Matesco, 2009, p.50) ainda diz:

---

<sup>59</sup> Situações são trabalhos de grande impacto, realizados com materiais orgânicos, como lixo papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata (como as *Trouxas Ensanguentadas*), com os quais realiza intervenções no espaço urbano. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur\\_barrio/artur\\_barrio.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/artur_barrio.htm)>

A atenção dada aos cadáveres mostra que as condutas humanas em relação à morte são primitivas e implicam o sentimento de medo ou respeito que torna os restos humanos objetos diferentes de todos os outros: a interdição de sua aproximação os diferencia dos objetos comuns.

Outro exemplo é a performance *Meat Joy* (Figura 15) de Carolee Schneeman's em que podemos observar vários corpos misturados a salsichas, peixes e frangos crus, sobre um plástico preto, transparecendo êxtase.

Figura 15: Carolee Schneemann, *Meat Jo*, 1964. Judson Church, New York City. Performance: peixe cru, frango, salsichas, tinta, plástico, corda, papel reciclado<sup>60</sup>.



Fonte: <<http://www.flashcardmachine.com/europe-andamericaafter1945.html>>

O que se conclui, portanto é que esse era o espírito que tomava conta dos artistas: a contestação, a experimentação a irreverência, como uma forma de provocar e mover o espectador para a sua consciência.

## 2.2. Entre frinéias e barbies

Voltamos à obra de Hamilton para refletir sobre as figuras feminina e masculina, cuja falta de espontaneidade pressupõe uma reprodução de modelos. Se presentes na obra, junto aos objetos de consumo, demonstram que foram acolhidos

<sup>60</sup> Raw fish, chickens, sausages, wet paint, plastic, rope, paper scrap.

como tal, na vida social. Baudrillard (1975, p. 212) afirma nosso pensamento ao dizer que

Na panóplia do consumo, o mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos é o CORPO. A sua “redescoberta” [...] sob o signo da libertação física e sexual, a sua onipresença [...] na publicidade, na moda e na cultura de massa – o culto higiênico, dietético e terapêutico com que se rodeia, a obsessão pela juventude, elegância, virilidade/feminilidade, cuidados, regimes, práticas sacrificiais que com ele se conectam, o Mito do Prazer que o circunda – tudo hoje testemunha que o corpo se tornou objeto de salvação. Substituiu a alma, nesta função moral e ideológica. De acordo com as palavras da cantiga, temos só um corpo e é preciso salvá-lo – eis o que nos recorda incansavelmente a publicidade.

Para Baudrillard (1975, p. 213),

O estatuto do corpo é um fato de *cultura*. Ora, seja em que cultura for, o modo de organização da relação ao corpo reflete o modo de organização da relação às coisas e das relações sociais. Na sociedade capitalista o estatuto geral da propriedade privada aplica-se igualmente ao corpo, à prática social e à representação mental que dele se tem. Na ordem tradicional como, por exemplo, a camponesa, não há investimento narcisista nem percepção espetacular do próprio corpo, mas uma visão instrumental/mágico, induzida pelo processo de trabalho e pela relação à natureza. O que pretendemos mostrar é que as estruturas atuais de produção/consumo induzem no sujeito uma dupla prática, conexas com a representação desunida (mas profundamente solidária) do seu próprio corpo: o corpo como CAPITAL e como FEITIÇO (ou objeto de consumo). Em ambos os casos, é necessário que o corpo, longe de ser negado ou omitido, se *invista* (tanto no sentido econômico como na acepção psíquica do termo) com toda a determinação.

Denise Bernuzzi Sant’Anna, (Apud Soares. 2001, p.3), reforça a ideia desenvolvida, afirmando que o corpo “é sempre “biocultural”, tanto em seu nível genético, quanto em sua expressão oral e gestual”. Nesta referida sociedade, não poderia ser, portanto diferente. O corpo passa a ser percebido e tratado na sua materialidade, “como objeto de culto narcisista ou como elemento de tática e de ritual social” (Baudrillard, 1975, p.218). São fetiches, assim como os demais objetos do quadro, que também servem de objetos do desejo, de modelos, possivelmente associado ao que Baudrillard (1975, p. 219) denomina “Frineísmo e Atletismo”<sup>61</sup>. As formas ideais do corpo, correspondentes ao *styling* para os objetos, principalmente

---

<sup>61</sup> O autor refere-se a Frinéia e Athlos ambos símbolos de perfeição e beleza da antiga Grécia.

no caso da mulher, entram na mesma lógica dos objetos e pode definir-se, conforme diz Baudrillard (1975, p. 220)

Como a redução de todos os valores de uso do corpo (energético, gestual e sexual), ao único “valor de permuta” funcional que, na sua abstração, resume por si só a ideia de corpo glorioso e realizado, a ideia do desejo e do prazer – negando-os e esquecendo-os precisamente na sua realidade para se esgotar na permuta de sinais.

Assim, entendemos que o corpo transformado em fetiche, na homologia com outros produtos, reforça o discurso da publicidade, sendo ao mesmo tempo, objeto de consumo e consumidor e como afirma Baudrillard (1975, p. 227) se tornou

Um objeto parcial hipostasiado, um duplo privilegiado e investido como tal. Tornou-se, como a alma no seu tempo, o suporte privilegiado da objetivação – o mito diretor da ética do consumo. Percebe-se como o corpo se encontra estritamente vinculado às finalidades da produção enquanto suporte (econômico), como princípio de integração (psicológica) dirigida do indivíduo e à maneira de estratégia (política) de controle social.

Esses laços em torno do corpo feminino, especificamente, são criticados. Em 1975 o cineasta britânico Bryan Forbes lança *As Esposas de Stepford* baseado no romance *As possuídas*, de Ira Levin<sup>62</sup>, (1972). No filme, as mulheres de aparência impecável, ao exemplo de Frinéia, e comportamento robotizado, têm uma obsessão pelas questões ligadas à casa e ao marido, ao mesmo tempo em que estão alheias às conquistas feministas da época<sup>63</sup>. Em 2004, demonstrando que o assunto do qual surgiu *As esposas de Stepford*, continua vigente, surge o *remake*, de Frank Oz, que embora ainda macabro, vem renovado numa atualíssima comédia.

Os Autores Katia Castilho e Marcelo Martins ( 2005, p. 105) afirmam que

Desde os primórdios, os sinais, as marcas, as cicatrizes apresentam-se como um traço distintivo caracterizador de uma situação discursiva que significa: eles remontam a existência de seu portador por serem suportes sensíveis de uma voz que discursiviza a história do sujeito. Os diferentes

<sup>62</sup> Ira Levin é americano, escritor e roteirista de teatro e televisão. Disponível em: <http://www.pco.org.br/novidades-da-livraria/-as-possuidas--ira-levin/epp,y.html>.

<sup>63</sup> Postado em: 16 de maio de 2013 - Por: *Mayara Maluceli*  
Acesso: <http://pipocamoderna.com.br/bryan-forbes-1926-2013/249999>. Em 01 de junho de 2013

sentidos para a diversidade de significações com base em suas marcas variam de cultura para cultura, de época para época.

Os anos 1960, portanto marcaram os indivíduos por modelos de conduta tanto na questão das aparências como dos comportamentos. Esse momento correspondeu à segunda fase do capitalismo de consumo proposta por Lypovetsky, em seu livro *A Felicidade paradoxal*. A partir dos anos 1980 se inicia a terceira fase, onde se encontra o hiperconsumidor.

Pouco a pouco, desvanecem-se os antigos limites de tempo e de espaço que emolduravam o universo do consumo: eis-nos em um cosmo consumista contínuo dessincronizado e hiperindividualista, no qual mais nenhuma categoria de idade escapa às estratégias de segmentação do marketing, mas no qual cada um pode construir *à la carte* seu emprego de do tempo, remodelar sua aparência, moldar suas maneiras de viver.

O corpo nessas novas maneiras de viver encontra-se rodeado de tecnologias. As que nos interessa no momento e que tem implicações impactantes incidindo sobre o corpo, são as tecnologias de comunicação como a internet e as tecnologias médicas. A sociedade em rede promoveu, como diz Matesco (2009, p. 41) o “declínio da presença física e sua substituição por um corpo virtual”. Um corpo que cada vez menos é requerido entre as centenas de “amigos” nas redes sociais. Um corpo que parece estar sendo subaproveitado no seu sentido sensorial, mas que exhibe nessa mesma rede a sua onipresente imagem. Não precisamos mais do corpo? E se não, qual a necessidade de exhibir imagens dele em arranjos tão perfeitos, muitas vezes tendo sido editada, corrigida, a espera de comentários, fazendo com que a imagem permaneça por um mais tempo em circulação?

A sociedade atual está obcecada pela imagem, mas a sua publicação ou “postagem” não tem garantia de autenticidade. Problematiza-se, portanto o conceito de real ou irreal, conceito este que se aplica também, nas práticas que acontecem fora das redes, nas mesas de cirurgias estéticas corretivas, onde a natureza vem sendo obliterada, em nome dos padrões de corpo que essas mesmas redes consolidam, no discurso repetido de seus usuários.

O que se observa, no panorama cultural visível, portanto é que o despotismo do investimento ao corpo perfeito dos anos 1960 foram deixados como herança e adotado como regra na atualidade. A conduta quanto à aparência e

comportamento ainda é seguir padrões, principalmente no âmbito do feminino. Com as comunicações operando em rede, a consolidação dos padrões tanto circulam como se consolidam com mais velocidade e eficiência. Diante desse ponto de vista, Costa (2005, p. 77) nos diz:

O sujeito contemporâneo padece de um fascínio crônico pelas possibilidades de transformação física anunciadas pelas próteses genéticas, químicas, eletrônicas ou mecânicas. O corpo físico, em sua dimensão de esquema, volta a ser julgado como causa real da ferida narcísica, mostrando a compulsão do eu para causar o desejo do outro por si mesmo, mediante a idealização da própria imagem.

O que ocorre é que, assim como os objetos,

As imagens corporais ideais, difundidas pela vulgata científica da mídia ou pelos mentores do marketing e da publicidade, têm como premissa a obsolescência programada do corpo. O sujeito, qualquer que tenha sido a sua experiência corporal, deve estar pronto a querer possuir o corpo da moda (COSTA, 2005, p. 83).

Para Sant'Anna (Apud Soares. 2001, p.19) o corpo é tido como “a única posse e como território do exercício da liberdade individual”. Nessa situação, da perspectiva da transformação, ela explica que numa cultura

que reconhece as pessoas a partir daquilo que elas possuem e daquilo que elas conseguem acessar, ter um corpo e suas “senhas” de acesso, representa uma riqueza invejável (...).Uma das melhores provas de que “se tem totalmente o corpo que se é” talvez seja exibir uma aparência que coincide completamente com o que se deseja a cada momento. Nesse caso, qualquer distância entre o que se quer do corpo e o que ele é torna-se um grande problema, uma fonte de descontrole e de sofrimento.

Uma outra hipótese de Sant'Anna (Apud Soares. 2001, p.19/20) é a de que

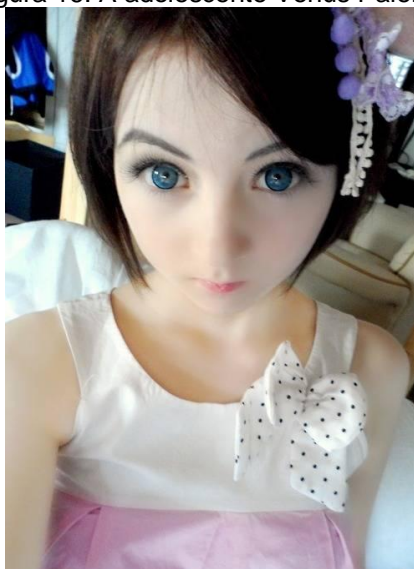
[...] é preciso acrescentar a tendência atual em considerar o corpo como aquilo que é mais próximo da identidade de um ser. [...] Na verdade, numa sociedade em que o corpo se tornou um ente tão importante quanto outrora fora a alma, é pela aparência física, sobretudo, que se comprova aquilo que cada um quer mostrar de sua subjetividade. E quando o trabalho de modificação da aparência pode apagar a realidade da idade das origens

sociais, torna-se difícil resistir às propostas da cosmética e das cirurgias plásticas. Mudar a cor da pele, o tamanho do nariz, o volume dos seios, etc., [...] representa uma promessa de adquirir uma presença no mundo, cada vez mais importante. E quando o corpo é considerado não mais a sede da alma, nem a morada da subjetividade mas, principalmente, a sua expressão mais autêntica e real, é somente por meio dele que se colocam em evidência as intenções e as forças de cada ser humano.

Quinhentos gramas de silicone no busto, a boca da Angelina Jolie, e uns molares e costelas a menos para afilar o contorno do rosto e do torso. De maquiagens a implantes ou extrações, o corpo vem sendo reconstruído num sistema *a la carte*, sob as fantasmagorias da mídia, com a total complacência das técnicas cosméticas e cirúrgicas.

As ocorrências surgem na dimensão de contágio e chegam a resultados extremos, como o da adolescente inglesa Venus Palermo (Figura 16) que tem mais de cinco milhões de pessoas que seguem suas orientações em tutoriais sobre como conseguir, por meio da maquiagem, uma aparência de *living doll*<sup>64</sup>. Nos tutoriais, as marcas vão aparecendo em paralelo ao passo a passo do *make up*.

Figura 16: A adolescente Venus Palermo



Fonte: <<http://stylekandi.com/niesa/17129/venus-palermo.html>>

Outro exemplo mais chocante é a Russa Valeria Lukyanova (Figura 17), que tem a aparência da boneca Barbie. Seu corpo revela a convivência complacente

---

<sup>64</sup> Segundo informações do site <http://colunas.revistagalileu.globo.com/buzz/tag/venus-palermo/>

do corpo natural com elementos inorgânicos. E fazendo referencia a um corpo literalmente recauchutado, renunciando ao corpo natural.

Figura 17: Valeria Lukyanova



Fonte: <[http://vk.com/photos4926666#/photo4926666\\_303780391?all=1](http://vk.com/photos4926666#/photo4926666_303780391?all=1)>

Ao se referir a necessidade dos indivíduos de liberar seus corpos de toda espécie de vínculo travado no passado, seja religioso, moral e também genéticos, Sant'Anna, Denise Bernuzzi (Apud Soares. 2001, p.17) diz que:

Evidentemente essa liberação não ocorre rapidamente e nem de modo completo. Mas é sobretudo no decorrer dos últimos cinquenta anos que a tentativa de tornar o corpo de cada um algo independente do patrimônio cultural e genético vem ganhando um número crescente de adeptos. Reconstruir o próprio corpo com a ajuda dos avanços tecnológicos e científicos – cosméticos, cirurgias, uso de próteses, ginástica, regimes etc – para ganhar mais saúde e juventude não deixa de ser uma promessa fascinante a diversas épocas da civilização, mas foi na atual que ela conseguiu conquistar um espaço inédito na mídia e uma banalização importante no cotidiano, tanto das grandes quanto das pequenas cidades. Tudo se passa como se, em nossos dias, as transformações do corpo estivessem mais na moda do que nunca, enquanto os limites do que é certo e errado, falso e verdadeiro, natural e artificial, tivessem sido completamente relativizados.

Nesse momento o artista parece não querer provocar o espectador e sim se colocar, disponibilizando seu próprio corpo, no centro das experiências vividas. Hoje o corpo do artista é a própria matéria prima utilizada para refletir as reformulações a que os corpos deliberadamente se submetem. Como diz Matesco (2009, p.42) “Os artistas têm explorado a capacidade de novas tecnologias para refazer os próprios corpos, que são com frequência tecnológicos, híbridos, irônicos e abertos à diferença”. O que é confirmado por Millet (2000, p. 101) ao citar Post Human (1992-1993), demonstrando que a tendência da arte eram experimentações com “próteses, a adição de silicone e a hibridação”. Reflete sobre o trabalho de Orlan (Millet, 2000, p. 101)

Com Orlan, as intervenções sobre o corpo já não são pontuais, mas sistemáticas, verdadeiras intervenções de cirurgia estética. Numerosas operações-performances foram necessárias para conformar o rosto da artista com diferentes modelos da história da arte, dar-lhe o queixo da Venus de Boticelli ou a testa da Mona Lisa. Este rosto patchwork é o exato inverso de um dos grandes mitos da arte, o do pintor Zeuxis, que realizou uma Vênus inspirando-se nos traços mais belos de cinco jovens. O real já não fornece modelos à representação, são as representações, as obras do imaginário, que se imprimem no real.

Nessas experimentações a que se submete Orlan<sup>65</sup>, seu corpo é a matéria prima sendo esculpida, “manufaturada”, por cirurgiões, que fazem às vezes do “artista”. Ao abstrair o próprio “fazer do artista” na obra, a performance ilustra, na contemporaneidade a questão da autoria que Duchamp problematizou no início do século passado. Retirando do artista toda a ação e instrumentos. A obra acontece na esfera da ideia. O momento do corpo em modificação de Orlan é o objeto artístico que ela oferece como arte. E sobre essa forma de arte que ela denomina *Carnal Art*, ela relata em seu *Manifesto of Carnal Art*<sup>66</sup>:

Carnal Art é no sentido clássico, um auto-retrato, mas realizado através das possibilidades da tecnologia. Oscila entre a desfiguração e reconfiguração. As inscrições na carne são características de nosso tempo. O corpo tornou-se um "modificado ready-made", não mais visto como o ideal outrora representado<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Artista contemporânea francesa

<sup>66</sup> Manifesto of Carnal Art. Disponível em: <http://www.orlan.eu/texts/>. Acesso em: 24 de junho de 2013

<sup>67</sup> Carnal Art is self-portraiture in the classical sense, but realised through the possibility of technology. It swings between defiguration and refiguration. Its inscription in the flesh is a function of our age. The body has become a “modified ready-made”, no longer seen as the ideal it once represented; the body is not anymore this ideal ready-made it was satisfying to sign.

Interessante a forma como a artista designa as intervenções. Como formas de representar hoje um corpo que se modifica, com “inscrições na carne” realizadas com as possibilidades da tecnologia, como sendo o reflexo de um tempo. Tempo este em que, literalmente, cada um pode fazer seus “auto-retratos”. A comparação feita entre o corpo reconfigurado e os *ready-mades* de Duchamp foi pertinente.

Mais na vida do que na arte. É como se cada indivíduo “modificado” pudesse ser autor de seu próprio *ready-made*, montando-o, equipando-o com elementos da indústria farmacêutica, potencializando-o com os recursos tecnológicos disponíveis.

Diferente da arte que se realizava nos anos 1960, em que o corpo e a carne requeriam a reação dos indivíduos e era utilizado às maneiras de Barrio ou Carolee Schneemann, o que Orlan explora e exprime, utilizando seu próprio corpo e carne como matéria em si, não é o resultado das intervenções cirúrgicas. O que interessa é “the process of surgery, the spectacle and discourse of the modified body which has become the place of a public debate”.

O corpo, para a artista se tornou o lugar do debate público. Como vemos na vida social, o corpo sucumbiu aos apelos das descobertas científicas. Mas a artista deixa claro que as intervenções a que se submete, a sua forma de comentar o tema, não são auto-mutilações. Ela explica que sua arte, “transforms the body into language, reversing the biblical idea of the word made flesh ; the flesh is made word”. Dessa forma, percebemos suas performances são representações de um corpo que fala, que se afirma em novas formas permitidas por “*local anaesthetics and multiple analgesics*”, em brados veementes “Vive la morphine!”; “*A bas la douleur!*” Contudo, embora pareça apologia às práticas da vida real, a artista esclarece, ainda no seu manifesto, que

*Carnal Art* não é contra a cirurgia estética, mas contra os padrões que a motivam, particularmente em relação ao corpo da mulher, mas também para o corpo masculino. *Carnal Art* deve ser feminista, é necessário. *Carnal Art* não está engajada apenas em cirurgia estética, mas também na evolução da medicina e da biologia que questionam o status do corpo diante de problemas éticos<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> *Carnal Art* is not against aesthetic surgery, but against the standards that pervade it, particularly, in relation to the female body, but also to the male body. *Carnal Art* must be feminist, it is necessary. *Carnal Art* is not only engages in aesthetic surgery, but also in developments in medicine and biology questioning the status of the body and posing ethical problems.

A arte de Orlan, portanto, se situa numa plataforma de questionamentos éticos que permeiam o desenvolvimento da medicina e da biologia em torno do corpo, principalmente feminino. Finaliza seu manifesto dizendo que “*Carnal Art opposes the conventions that exercise constraint on the human body and the work of art*”. Reside então no trabalho da artista uma crítica, não às intervenções, mas aos padrões que fomentam essas práticas invasivas, que mesmo sendo realizadas por vontade própria, partem de modelos restritivos e excludentes. Suas experimentações representam e criticam as motivações que resultam em modelos de corpos *patchworks*.

Exemplo dessas intervenções podem ser vistas na *performance Omniprésence* realizada em 1993, em ambiente hospitalar e registrada em uma série de fotografias, como a que está apresentada na Figura 18. *A segunda boca*. O sentido do título, encontra reflexo na vida (pela recorrência das práticas) e na arte, pela ubiquidade dos meios tecnológicos de comunicação sem fronteiras, que disponibiliza as imagens ao público. O imaginário imprimindo-se no real, no entanto nos lembra a materialidade do corpo sendo dissecado por Dr. Tulp<sup>69</sup>.

Figura 18: Orlan. *A segunda boca*. *Performance Omniprésence*, New York. 1993



Fonte: <http://www.prometeogallery.com/orlan/>

---

<sup>69</sup> Dr. Tulp, página 9.

Menos transgressora, no entanto tão desconcertante quanto a obra de Orlan, é a obra de Jenny Seville<sup>70</sup>, que se expressa em linguagens tradicionais como a pintura e a fotografia, e que trazemos aqui para criar um outro ponto de conexão com o assunto abordado pelo estilista. No trabalho da artista, percebemos que o corpo aparece sempre despido, parecendo exibir ou compartilhar ora o estranhamento, com a própria imagem - pois ali nas figuras sentimos como se houvesse uma personagem, talvez a própria presença da artista expressa na obra - ora o desconforto de sua própria matéria. Em grande parte das obras, essas imagens nos passam sensações de dor e abatimento que, talvez pelos exacerbados e surrados volumes do corpo, parecem transbordar o físico, invadir ou misturar-se a uma desarmonia psíquica e derramar-se de modo tenso e disforme sobre o espectador.

Pelo que observamos nas obras, vemos que essa suposta desarmonia, está ligada a temas como transexualidade como na obra *Passage* (2004-2005)<sup>71</sup> apresentada na Figura 19 e obesidade declarada em *Brended*, na Figura 20, que fazem parte de uma intimidade da qual não se pode disfarçar.

Figura 19: Jenny Seville, *Passage*. Óleo sobre tela, 2004-2005



Fonte: <[http://www.saatchigallery.com/artists/jenny\\_saville.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/jenny_saville.htm)>

<sup>70</sup> Artista contemporânea Inglesa.

<sup>71</sup> Disponível em <http://losvalientesduermensolos.blogspot.com.br/2011/09/jenny-saville.html>. Acesso em: 25 de junho de 2013.

Figura 20: Jenny Saville, *Branded*. Óleo sobre tela. 1992



Fonte: <<http://elgolemjull.blogspot.com.br/2010/06/su-verdad-es-el-desnudo.html>>

Entretanto observamos que outras de suas obras bisbilhotam corpos em momentos anteriores e posteriores à cirurgias estéticas, como declaram as obras *Plan* (Figuras 21), que exhibe a topologia de um corpo feminino; a obra *Knead* (Figura 22) que mostra um rosto amarrotado, ainda com uma sonda, como que houvesse saído de uma cirurgia que sugere explícitas incisões nas pálpebras e o tríptico *Strategy* (Figura 23), simulando o registro da primeira etapa do apelo publicitário do “antes e depois”, bastante explorado na promoção de produtos e práticas, cosméticas e cirúrgicas, associadas as possibilidades de melhorias da aparência.

Figura 21: Jenny Saville. *Plan*. Óleo sobre tela, 1993



Fonte: <[http://www.saatchigallery.com/aipe/jenny\\_saville.htm](http://www.saatchigallery.com/aipe/jenny_saville.htm)>

Figura 22: Jenny Saville. *Knead*, Óleo sobre tela, 1994



Fonte: <[http://www.saatchigallery.com/aipe/jenny\\_saville.htm](http://www.saatchigallery.com/aipe/jenny_saville.htm)>

Figura 23: Jenny Saville. *Strategy (South Face/Front Face/North Face)*. Óleo sobre tela, 1993-94



Fonte: <[http://www.saatchigallery.com/aipe/jenny\\_saville.htm](http://www.saatchigallery.com/aipe/jenny_saville.htm)>

No texto *Su verdade es el desnudo*<sup>72</sup> Daniel Atienza Lopez diz que as figuras de Seville “están estáticas, carecen de movimiento pero este factor no les quita agresividad, es un realismo que grita en silencio”.

Essas imagens grotescas, Íntimas, falam de momentos que habitam as questões dos desacordos entre corpo e identidade, tão presentes na contemporaneidade, e a reivindicação dos modelos estéticos legitimados pela moda dos quais, o corpo natural torna-se refém. No mesmo texto *Lopez nos fala que* “La autora inglesa, recuperando la materia prima intelectual, quizás intente recordarnos que, bajo la realidad de las modas, las marcas y los estilos de vida, sólo nos queda eso; la carne”.

Em relação a essas abordagens do corpo entre os anos 1960 e hoje, Denise Bernuzzi Sant’Anna (Apud Soares. 2001, p./21) observa algumas digressões:

Em diversas experiências artísticas contemporâneas, a beleza é retirada da proximidade com o monstruoso mas, de todo modo, há uma diferença fundamental entre duas épocas: nas décadas de 1960 e 1970, tratava-se, muito mais de trabalhar um corpo considerado refúgio da verdade, da autenticidade. Mais tarde, entre 1980 e 1990, a intenção não é tanto a de liberar esta suposta autenticidade, mas de tratar o corpo como algo que pode ser reconfigurado, porque ele já é um ser artificial. Stelarc, por exemplo, trata o corpo não mais como um objeto do desejo, mas como um objeto à disposição da reconfiguração segundo seus propósitos pessoais, dispensando performances que exigem chocar o público. Seu terceiro braço e os implantes de objetos tecnológicos dentro do seu corpo fazem do seu

<sup>72</sup> Disponível em: <<http://elgolemjull.blogspot.com.br/2010/06/su-verdad-es-el-desnudo.html>> Acesso em: 20-06-2013.

organismo um espaço vazio, que,(...) é totalmente disponível a reformas, construção de “divisórias”, inserção de outros elementos materiais. Da denúncia do corpo alienado migra-se para a revelação de um corpo obsoleto. Turbiná-lo, aumentar seus níveis performáticos, adaptá-lo ao uso das novas tecnologias é, desse modo, proporcional ao sonho comum na década de 1960 de retirá-lo da alienação, tornando-o mais verdadeiro e livre.

Assim como o corpo objeto foi contestado nos anos 1960, no que se refere à crítica aos padrões, Denise Bernuzzi Sant’Anna (Apud Soares. 2001, p./20) nos diz que

[...] existe uma considerável contestação à homogeneização das aparências, ao imperativo do “seja sempre jovem” e à intensa exploração comercial dos organismos. Nesse campo insere-se os artistas que utilizam seus corpos para denunciar coações corporais, sexuais e identitárias. EM certos casos, passa-se do corpo da pintura para o corpo do próprio artista. Noutros, pretende-se apagar as diferenças entre corpo orgânico e corpo artístico. Os artistas Michel Journiac, Hermann Nitsch, Gina Pane evocam a vulnerabilidade e a finitude do corpo em seus trabalhos, num jogo de atração e repulsão. Outros exemplos estão nas transformações que a francesa Orlan realiza em seu corpo e naquelas de Fakir Musafar empreendidas desde a década de 1950. Elas tendem a reinventar um corpo transindividual e a afirmar uma arte pós-humana.

Vimos que o contexto geral dos anos 1960 em relação aos anos 1980 são diferentes, a julgar pelos avanços da ciência e tecnologia. Se a vida muda suas práticas, a arte reflete da forma como Millet aqui nos mostra (2000, p.103):

Eis uma chave que explica o estado da arte contemporânea e os debates que ela suscita. A modernidade atribuiu-se a missão salvadora de transformar o mundo, ou, pelo menos, quis respeitar uma ética, a de revelar a realidade das obras. O resultado é uma decadência, desde as mais altas esferas da idealização até as contingências do mundo real. Orlan tem o mérito , ao assumir essa queda de forma quase messiânica, isto é, na sua própria pele, de nos fazer ganhar violentamente consciência disso.

### 3. O Corpo provisório

Apresentamos enfim a análise da coleção Corpo Cru com base em uma grelha de análise inserida no método de Análise de Discurso, proposta por Gervereau (2007, p. 45), em que imagens são descritas, o seu contexto é evocado e a interpretação, por fim, é possível ser feita.

No entanto, conforme diz o autor (Gervereau 2007, p. 45) “não é obrigado de modo nenhum a aplicá-la inteiramente. Pode legitimamente “personalizar” a sua análise, mas deve então explicitar aquilo que retém e que omite.” Não omitimos nada, optamos por seguir a grelha, mas de modo narrativo, partindo do *release* da coleção<sup>73</sup>, pois ali já continha pontos que, a partir dos quais, nos foi permitiu desenrolar as linhas que urdiram o sentido da coleção.

Realçamos que o método de Análise do Discurso compreende que em tudo, sejam falas ou imagens existe mensagem e a intenção da mesma. Dessa forma, considerando que a coleção de Fraga está associada ao momento histórico e às condições sociais em que está inserida, em alguns momentos pudemos desenvolver nossa livre interpretação, criar relações entre os elementos das roupas e cenários com ocorrências e aspectos existentes tanto na arte como no meio social, embora não tenham sido necessariamente mencionados pelo estilista.

Ao falarmos em *coleção*, já declaramos não haver um objeto de análise, um suporte e uma única técnica a serem descritos. Suportes se acumulam, com suas qualidades técnicas e estilísticas, se desenvolvendo no espaço estruturado de modo a criar a atmosfera pretendida pelo estilista. Nos referimos ao momento do desfile ao qual estão contemplados desde o convite da coleção – este já apresentado no item 1.3 “Uma ênfase ao corpo” do primeiro capítulo – às roupas e o cenário com seus elementos constitutivos. Devemos enfatizar portanto que a análise não se fará a partir de objetos isolados e sim de imagens fotográficas que os conectam, de falas do próprio estilista sobre seu trabalho assim como comentários de outros agentes que puderam colaborar no fornecimento de informações úteis a nossa interpretação.

Dessa forma a opção pela narrativa fez com que as etapas se mesclassem. Chamamos atenção para a etapa *evocação do contexto* que vem

---

<sup>73</sup> Disponível em [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

sendo investigado desde o segundo capítulo, no qual mostramos as obras que viriam a ser referenciais para a análise, e as questões a elas atribuídas. Mesmo assim, vez por outra, neste capítulo, algumas obras ainda são citadas, a complementar a conexão entre a descrição e interpretação. Assim, desmembramos o *release*, e intercalamos os discursos atravessados entre imagens e falas, referentes ao momento em que *Corpo Cru* foi lançada ao público.

*Corpo Cru* foi a coleção criada por Ronaldo Fraga e lançada no SPFW (São Paulo Fashion Week) em São Paulo em 2002. A identificação do estilista como seu criador é inquestionável. A cada registro e menção a *Corpo Cru*, seja no site da marca do estilista, no livro *Ronaldo Fraga - Coleção Moda Brasileira*, assim como em matérias e entrevistas divulgadas nas mídias especializadas, a autoria atribuída ao estilista, se reafirma, embora existam parceiros que colaboraram no desenvolvimento de suas ideias no que se refere aos resultados visuais, táteis e estruturais, tanto das roupas como do cenário que as comporta.

O que buscamos analisar é se de fato a mensagem do estilista se dirige à sociedade, especificamente na questão dessas intervenções no corpo e se a forma como se expressa “conversa” com Orlan e Seville. Corpo e carne tiveram para o estilista as mesmas motivações em alguns pontos explorados no campo da arte? E ainda: há uma questão que tenha se perpetuado em todo esse intervalo dito contemporâneo que se estende dos anos 1960 aos dias atuais? Como o corpo e carne se plasmaram nas áreas sem contorno, comuns aos campos da arte e da moda? Gervereau (2007, p.45) nos diz que “descrever é já compreender”. Iniciamos, portanto, pela descrição feita pelo próprio estilista:

O que o mundo de hoje menos precisa é de mais uma coleção, mais um desfile ou mais uma lista de tendências de moda. Acreditando nisso, agarro-me cada vez mais àquela vertente da moda \_ que é a que me dá mais tesão – que surge quando ela cumpre o papel de espelho e documenta a cara do tempo por onde passa. Só assim essa religião, mídia ou sei lá o quê, vai justificando sua existência e poder<sup>74</sup>.

Esse ponto é o de partida, para perceber que Fraga quer romper paradigmas, quebrar o conceito de moda, buscando – ao aliar-se às questões da vida – justificar a “existência e poder”, de sua criação e do campo em que atua. Essa

---

<sup>74</sup> [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

fala foi dada a imprensa e difundida na mídia, na ocasião do lançamento da coleção. Muito contraditória, por ter surgido no campo da moda, cujo funcionamento não pode prescindir de renovação constante da produção e do consumo, fez com que esse desfile fosse recebido pela mídia como “manifesto e antidesfile”<sup>75</sup>. O estilista se explica ao dizer que

Uma crise com essa, que vem para cobrar a função das coisas, balança os alicerces de qualquer relação. Ainda mais uma relação tão conflituosa como a do corpo com a roupa<sup>76</sup>.

Aqui o estilista provavelmente se referiu a busca pelo corpo perfeito que assegura a sensação de atualização com a modernidade que esse corpo oferece, e que nos salva do isolamento, da baixa autoestima e dos registros no corpo da passagem do tempo. O próprio termo “conflito” já pressupõe choque e tensão com medidas e formas reais incompatíveis, insatisfatórias e causadoras de distúrbios referentes à imagem corporal, perante com os ditames da moda, e que deixam, por assim dizer o corpo em carne viva.

Essa coleção fala disso: do dia em que o corpo cansou de tudo e foi deixando no ar o dilema de qual modelo construir quando o corpo não existe, ou que corpo perseguir, quando o modelo não existe. Aqui a roupa vira o corpo cru, em modelagens que recriam volumes através de pences, nervuras, cones, que tentam desenhar um corpo do qual, a olhos frios, não se vêem formas<sup>77</sup>.

Esse trecho atravessa camadas de informações. Não só toca, mas esmiúça o cerne da questão. Pensamos que o dilema do corpo está entre negar o próprio corpo natural e aderir ao corpo instituído pela moda. Se nesta coleção a roupa virou o corpo cru, a sugestão nos deu a noção de um corpo provisório, remodelável. O corpo está a espera – disposto a qualquer intervenção - da nova configuração.

A Figura 24 mostra um vestido desestruturado. Ou uma estrutura instável e inconstante. As fendas colocadas no sentido horizontal, vão fazer com que o

---

<sup>75</sup> Ronaldo Fraga cria antidesfile na Fashion Week. Acesso em: 05.02.2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u21042.shtml>.

<sup>76</sup> [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

<sup>77</sup> [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

“caimento” desses planos de tecido seja imprevisto, estando à mercê do movimento do usuário. Eles vão abrir aleatoriamente e expor o vermelho - que podemos afirmar, baseados na discussão presente, corresponder a carne nos cortes e frestas incididos sobre a pele a espera do novo feitiço, e também fechar, esconder, mostrando a disponibilidade de corpo para os devires da moda.

Figura 24: Ronaldo Fraga. Vestido da coleção *Corpo Cru*, 2002



Fonte: <<http://fw.com.br/desfiles/popup-desfile/3570/colecao-completa/page/35>>

O *release* ainda nos diz que

Nos novos tempos, a superficialidade virou pecado e o invisível passa a ser a moeda de negociação do valor do corpo e da roupa. [...] Roupas com cara de ajustadas ao novo dono saboreiam a ilusão de poder viver mais que o corpo que as sustenta. [...] Tecidos fazem as vezes de pele, vasos sanguíneos, peitos de borracha e até carne crua. [...] O falso couro com memória, [...] faz o papel de pele enrugada e marcada pelo tempo<sup>78</sup>.

Se a roupa faz as vezes de pele, ele aparece na Figura 25, estampado com imagens de carne crua aos pedaços.

<sup>78</sup> [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

Figura 25: Vestido da coleção *Corpo Cru*. 2002



Fonte: <[http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01\\_ronaldofraga.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01_ronaldofraga.htm)>

Tendo sido o corpo em o objeto transformado, foi caindo de moda, no mesmo ritmo em que vão surgindo, no mercado do corpo, elementos inorgânicos como o silicone que vão a ele aderir na nova repaginação/ reconstrução das formas corporais. No vestido da Figura 26, traduzimos essa profusão de peitos de borracha da estampa do tecido como próteses de silicone, disponíveis em vários volumes como se observa na Figura 27, sugerindo as muitas soluções a se ajustarem em qualquer modelo de corpo desejado.

Figura 26: Vestido da coleção Corpo Cru



Fonte: <<http://virginiamorettiaccessorios.blogspot.com.br/2011/02/spfw-31-01.html>>

Figura 27: Próteses de silicone



Fonte: <<http://www.ndonline.com.br/joinville/noticias/26120-anvisa-suspende-venda-de-proteses-de-silicone-no-brasil.html>. Retirado em 08/05/13>

Já os círculos grudados no tecido com textura de pele, da Figura 28, os entendemos como bolhas de gordura, que se fixam ao corpo como as da figura de *Strategy*<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> *Strategy*, Jenny Saville (p. 51).

Figura 28: Vestido da coleção *Corpo Cru*



Fonte: Fraga (2007, p.42)

Em relação aos elementos que preenchem ou performatizam o espaço do desfile, o *release* no diz que

A cenografia reproduz um grande e velho carrossel de cabides. No seu vai e volta, sugerem que a escolha da roupa venha a ser um jogo bem divertido, por mais doído que seja. A trilha sonora foi composta com músicas de carrossel e tangos que dão vontade de levantar e dançar. A cartela de cores, aliás, vem toda em morango, chocolate, rosa-seco, marinho, negros e brancos<sup>80</sup>.

Na figura 29 vemos bolas coloridas entremeando o carrossel de cabides, em músicas (também) de carrossel, as que dão “vontade de levantar e dançar”.

<sup>80</sup> [www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

Figura 29: Cenário do desfile



Fonte: < <http://modaspot.abril.com.br/desfiles/desfiles-spfw/spfw-verao-2012/os-cenarios-mais-marcantes-em-15-anos-de-spfw#1> >

Essa ingênua e divertida atmosfera contraria, no entanto, outros elementos e aspectos do cenário. Não há modelos desfilando. No lugar do vazio, estão suportes de madeira em forma aproximada a do corpo, embora sem face, membros e autonomia. Desfilaram como fantasmas, à vista da plateia, pendurados ao carrossel, uma estrutura com roldanas que os colocavam em movimento (Figura 30). Parece que o corpo ao partir deixou no lugar uma ideia a ele transferida, do mesmo como suporte. O que reforça essa noção são os cabides estampados no vestido exibido, acompanhando o movimento previsível do carrossel.

Figura 30: Vestido da coleção *Corpo Cru*

Fonte: <http://ffw.com.br/desfiles/popup-desfile/3570/colecao-completa/page/36>

As estruturas que ocuparam o lugar do corpo fazem os vestidos parecerem murchos, disformes e sem alma, a assinalar a ausência das modelos. O carrossel de cabides que pendura e faz circular diante da plateia uma fileira de corpos imaginários - termo que o estilista usou frequentemente em suas coleções para designá-los - cria uma atmosfera de “açougue”. Primeiro por que se parece com um corredor de um frigorífico como na Figura 31.

Figura 31: instalações de frigorífico



Fonte: <<http://ruralcentro.uol.com.br/noticias/pecuaria-nos-estados-unidos-e-no-brasil-quais-as-diferencas-61768>>

Segundo, por que o termo é recorrentemente utilizado em suas e outras falas: “galocha de açougue”, “carrossel de açougue”<sup>81</sup>; “um avental branco de açougueiro”<sup>82</sup> que foi distribuído como brinde. O convite, já apresentado no capítulo 2, pressupõe, da mesma forma o manejo daquele pedaço de carne. Além disso os próprios elementos do cenário vêm corroborar o clima, como podemos observar na Figura 32, abaixo.

Figura 32: Elementos do cenário do desfile



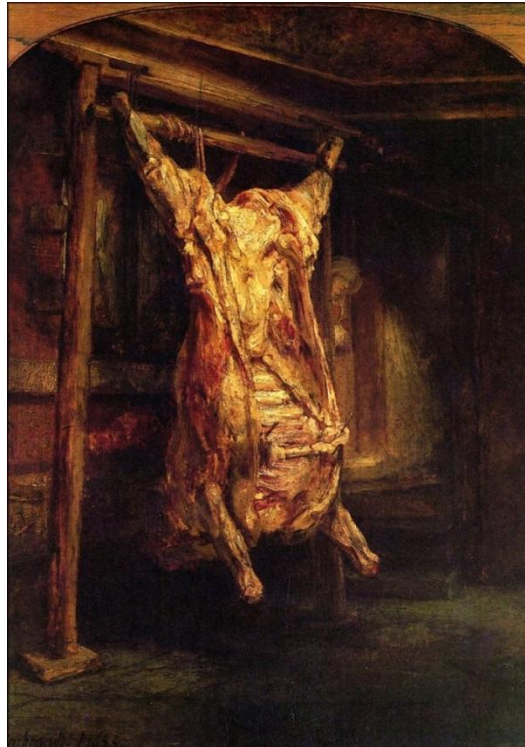
Fonte: <[http://www2.uol.com.br/modabrasil/acontece2/ronaldo\\_fraga\\_unid/index.htm](http://www2.uol.com.br/modabrasil/acontece2/ronaldo_fraga_unid/index.htm)>

<sup>81</sup> Fraga, 2007, p. 40

<sup>82</sup> Texto de Claudia Garcia. Acesso em: 05.02.2013. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01\\_ronaldofraga.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01_ronaldofraga.htm).

Essa imagem, que embora tenha feito parte do cenário de lançamento da coleção Corpo Cru, se refere à exposição “Com que corpo eu vou”<sup>83</sup>. Apresenta simulações de partes do corpo com aparência de escarpeladas, penduradas por ganchos. Fizemos conexões a outras obras que entre si, também têm muito em comum. Podemos ver uma nítida semelhança entre as obras de Rembrandt (Figura 33), Soutine (Figura 34) e Jeny Seville (Figura 35).

Figura 33: Rembrandt, O boi Abatido. Óleo sobre tela, 1655



Fonte: <[museudasartes.com.br](http://museudasartes.com.br)>

---

<sup>83</sup> Com que corpo eu vou, exposição no Espaço Unid, Rio de Janeiro.

Figura 34: Chaim Soutine, *Carcass of Beef*, 1925



Fonte: <<http://www.artenarede.com.br/asp/verpincelada.asp?codigo=1>>

Figura 35: Jenny Saville, *Torso*, Óleo sobre tela, 2004



Fonte: <<http://utopieselective.wordpress.com/2013/03/26/drunk-on-vapors/>>

Esse cenário performatizado é uma metáfora do campo da moda e de suas premissas, no sentido estrito do termo: das trocas de tendências, das

prescrições que regem a manufatura dos corpos atuais, transformando-os em matéria manipulável e consumível. As roupas que para o estilista são o corpo cru mostram o corpo em permanente estado provisório, nas fendas, nas desestruturas, nos transposições de cortes e dobras imprevistos e na imagem carne viva.

Reflete assim o lado da moda não publicado nas mídias, aquele que acontece nos momentos anteriores ao da forçosa escolha de um novo corpo, quando possível, e não só da roupa. Uma escolha motivada por insatisfação, sentimento de inadequação ou apenas uma necessidade de potencializar atributos capazes de transformar-se em senhas de aceitação no meio social. Relativiza a obediência a padrões corporais e a dor e o prazer em ajustar-se aos mesmos.

A forma como se aproximou do espectador, para mostrar ambiguidades existentes no mundo da moda, foi construindo um cenário performatizado pelo lúdico (música de carrossel, bolas, cores que lembram morango e chocolate e a leveza do branco) e o macabro (Tango, ganchos, carne, vazio e a cor preta), a julgar pelos elementos de qualidades sinestésicas que suscitam vida, diversão, dor e morte. O que fica na mensagem do estilista é que a eugenia festejada na moda tem sangrentos bastidores.

## CONSIDERAÇÕES

O corpo de fato entrou no sistema de consumo como um objeto glorificado. E o seu *stylist* muda a cada lufada da moda sempre condizente com os ideais de juventude, beleza e felicidade. Para corresponder a ela, nos reconstruímos. O corpo virou matéria, experimento, oferece-se e rende-se ao imaginário da publicidade. Essas mezinhas intervenções cirúrgicas, são repercussões ou continuidades da ênfase dada ao corpo nos anos 1960, e que a partir dos anos 1980 esse culto ao corpo recrudescer, e chegou aos nossos dias acompanhado de tecnologias que permitem a reconstrução da imagem corporal.

Quando questionado em nossa entrevista<sup>84</sup>, sobre a quem se atribuía a retirada dos modelos reais do desfile, o estilista responde: “principalmente a falta de fala e poder de um corpo subjugado pela força da roupa/moda”. A partir disso e diante da análise a partir de pistas explícitas ou não, nas imagens e falas, afirmamos sem receio que há intenção do estilista em criticar essas práticas.

Observamos que com *Corpo Cru*, o estilista dá voz ao corpo assim como Orlan em *Omniprésence* ao dizer que “a carne se fez palavra”. As obras *Branded*, *Plan*, *Knead* e *Strategy* de Jenny Seville, com os volumes de gordura, as sondas e linhas pré-cirúrgicas sobre a pele também tem o seu discurso.

A arte de Orlan e Seville espelham a vida nesse assunto, demonstrando que a fusão entre arte e vida, instaurada nos anos 1960, ainda reverbera. A moda se insere nessa fusão com o debate crítico trazido por *Corpo Cru*, confluindo com as obras citadas dessas artistas. Afirmamos também que corpo e carne foram problematizados na *Corpo Cru* de modo ressonante às questões das artes visuais atuais. Ronaldo Fraga, Orlan e Seville deram voz ao corpo, para falar de dor, prazer, próprios do descompasso entre o corpo e a moda, embora cada um se expresse de formas diferentes: usando a própria carne como em Orlan; voltando ao espaço do quadro como Seville; em cortes, dobras, costuras e estampas sobre tecidos, com Ronaldo Fraga.

A iconoclastia presente nas atitudes do estilista ao trazer para ao campo da moda reflexões críticas sobre práticas recorrentes, fomentadas pelo próprio meio em que atua, como o luxo e mais especificamente, os padrões do corpo, discutidos

---

<sup>84</sup> Entrevista realizada por e-mail em 03 de junho de 2013.

na sua coleção, dessacralizando valores e prescrições do setor, também aproxima o estilista dos princípios da arte, nesses anos.

Fraga com a *Corpo Cru*, dá um novo viço à moda, utilizando-a como meio de comunicação, colocando em circulação, além de roupas, seus questionamentos, suas críticas, assim como Cildo Meireles se apropriou das notas de um cruzeiro - para infiltrar-se no circuito do consumo com a sua pergunta/denúncia “Quem matou Herzorg?”.

Acreditamos que talvez de modo inconsciente, o estilista agregou ao seu trabalho, um conceito que se tornou predominante na arte contemporânea: o vazio. Segundo Anne Cauquelin, “o lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo, mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído” (2008, p. 37).

Vemos no gesto e nas atitudes do estilista uma forma de recusa aos padrões do meio que também se assemelha ao da arte, no desejo de apagar as formas da arte tradicional. Com a sua irreverência e crítica, faz apagar as marcas, os símbolos da moda legitimada no meio social. É nessa perspectiva que entendemos a retirada do corpo dos modelos de cena do desfile.

Apesar de haver outros corpos ali, da plateia viva, do inanimado cenário, com os simulacros de corpo o estilista buscou formas de representar o vazio. A ausência do corpo das modelos foi simbólica. Mas, concreto é o esgotamento do corpo, aqui está a crítica do estilista, em relação às tantas fôrmas e formas que o oprimem.

Além da evidente retirada do corpo o vazio se impõe também na passividade do corpo, no momento dessas intervenções. Esse corpo passivo é observado, tanto nos vestidos murchos de Ronaldo, com cortes e fendas mostrando a carne viva, quanto na *Segunda boca* de Orlan em *Omniprésence*, e em *Knead* de Seville. Não será a mesma passividade que o cadáver sendo dissecado em *Dr. Tulp*? Intervenções não representam a morte do corpo, no entanto denuncia a complacência de um corpo que já não tem desejos que não sejam construídos sobre o imaginário.

Embora consideremos que os objetivos foram cumpridos e nossas suposições verificadas, o método de análise de discurso pressupõe outras interpretações. O que faz com que a nossa análise não tenha um caráter definitivo. Além disso, devemos levar em conta que a cada dia o corpo está no centro das

interfaces entre tecnologia, ciência, arte e design. Se hoje as técnicas médicas permitem tais incisões e reconfigurações corporais, amanhã, estará igualmente em função dos devires desses campos.

Nos perguntamos até qual ponto a moda e o consumo nos fará chegar? Não sabemos, mas temos a certeza que os avanços nesse sentido irão repercutir nas expressões artísticas. Portanto outros estudos de arte e moda que venham abordar as relações entre corpo e contexto cultural, serão sempre inovadores e acontecerão *ad infinitum*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

### 1. Livros e Artigos

BAUDOT, François. **Moda do Século**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Tradução de Artur Mourão. Coimbra: Edições 70, 1975.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Tradução: Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2012

CALDAS, Dario. **Universo da moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 1999

CANTON, Kátia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (Coleção temas da arte contemporânea).

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005. (Coleção Moda e Comunicação).

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Todas as Artes).

COELHO, Rômulo F. C.; SEVERIANO, M<sup>a</sup>. Fátima Viera. História dos usos, desusos e usura dos corpos no capitalismo. Revista do Departamento de psicologia – UFF, v.19 – n. 1, (2007, p.86). Disponível em: [http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/v19.1\\_cap\\_07\\_historia%20dos%20usos.pdf](http://www.uff.br/ichf/publicacoes/revista-psi-artigos/v19.1_cap_07_historia%20dos%20usos.pdf)

COSTA, Cacilda Teixeira da; RIBEIRO, José Augusto. **Aproximações do espírito pop: 1963-1968**. São Paulo: MAM, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FRAGA, Ronaldo. **Ronaldo Fraga**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. (Moda Brasileira). QUEIROZ, João Rodolfo; BOTELHO, Reinaldo (Org.).

GARCIA, Carol. Por uma Poética do lugar-comum. *In.*: **Ronaldo Fraga**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 69-86.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender e analisar as imagens**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2007.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPEZ, Telê Ancona. **Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13.n.2.p. 135-164. jul.-dez. 2005. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_pdf&pid=S0101-47142005000200005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0101-47142005000200005&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em 23.05.2013

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Tradução Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997 (Coleção Biblioteca Básica de Ciência e Cultura)

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção debates, 106)

PIRES, Dorotéia Baduy (Org). **Design de moda: olhares diversos**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008

SABINO, Marco. **Dicionário da moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação).

SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e História**. Campinas: Autores Associados, 2001. (Coleção Educação Contemporânea).

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol: (de A a B e de volta a A)**. Tradução: José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008

## 2. Sites

[www.ronaldofraga.com.br](http://www.ronaldofraga.com.br)

[www.orlan.eu/texts/](http://www.orlan.eu/texts/)

## 3. Fontes Primárias

Entrevista realizada com o estilista Ronaldo Fraga: 06 de junho de 2012, por e-mail.

Entrevista realizada com o estilista Ronaldo Frada; 03 de junho de 2013, por e-mail.

## 4. Textos da internet

Ronaldo Fraga cria antidesfile na Fashion Week. Acesso em: 05.02.2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u21042.shtml>.

Ronaldo Fraga. Texto de Claudia Garcia. Acesso em: 05.02.2013. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01\\_ronaldofraga.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01_ronaldofraga.htm).

Ronaldo Fraga: ontem, hoje e sempre. Texto de Cael Horta. Disponível em: <http://ffw.com.br/ffwblog/ecostyle/ronaldo-fraga-ontem-hoje-e-sempre/>

Contardo Caliigaris. As mulheres fictícias de Ronaldo Fraga. Acesso em: 13.03.2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2301200624.htm>.