UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ALINE BARBOSA DA CRUZ PRUDENTE

O CORPO SURREAL NA MODA: AS CRIAÇÕES CONJUNTAS DE ELSA SCHIAPARELLI E SALVADOR DALI

THE SURREAL BODY IN FASHION: THE JOINT CREATIONS OF ELSA SCHIAPARELLI AND SALVADOR DALI

CAMPINAS
2018

ALINE BARBOSA DA CRUZ PRUDENTE

O CORPO SURREAL NA MODA: AS CRIAÇÕES CONJUNTAS DE ELSA SCHIAPARELLI E SALVADOR DALI

THE SURREAL BODY IN FASHION: THE JOINT CREATIONS OF ELSA SCHIAPARELLI AND SALVADOR DALI

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts.

ORIENTADORA: MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ALINE BARBOSA DA CRUZ PRUDENTE E ORIENTADA PELA PROFª. DRª. MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

CAMPINAS
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0776-0390

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Prudente, Aline Barbosa da Cruz, 1990-
P951c O corpo surreal na moda : as criações conjuntas de Elsa Schiaparelli e Salvador Dali / Aline Barbosa da Cruz Prudente. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dali, Salvador, 1904-1989. 2. Schiaparelli, Elsa, 1890 - 1973. 3. Moda e arte. 4. Moda - Paris (França) - História - Séc. XX. 5. Surrealismo. I. Couto, Maria de Fátima Morethy, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The surreal body in fashion : the joint creations of Elsa Schiaparelli and Salvador Dali
Palavras-chave em inglês:
Dali, Salvador, 1904-1989
Schiaparelli, Elsa, 1890 - 1973
Fashion and art
Fashion - Paris (France) - History - 20th century
Surrealism
Área de concentração: Artes Visuais
Titulação: Mestra em Artes Visuais
Banca examinadora:
Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]
Patrícia Sant'Anna
Maria Alice Ximenes Cruz
Data de defesa: 26-01-2018
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ALINE BARBOSA DA CRUZ PRUDENTE

ORIENTADORA: MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

MEMBROS:

1. PROF (A). DR (A). MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO
2. PROF (A). DR (A). PATRICIA SANT'ANNA
3. PROF (A). DR (A). MARIA ALICE XIMENES CRUZ

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluno(a).

DATA DA DEFESA: 26.01.2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou esta pesquisa em seu último ano, possibilitando uma maior dedicação. Também sou imensamente grata a todos os professores e funcionários da UNICAMP que ajudaram de alguma forma, em especial minha orientadora Maria de Fátima, pelo seu apoio e inspiração no amadurecimento dos meus conhecimentos e por abrir um espaço no Instituto de Artes para uma pesquisa que envolve moda. E também à banca de qualificação e de defesa, Patrícia Sant'Anna, Luciana Valio e Maria Alice Ximenes Cruz, pelos concelhos, que ajudaram imensamente no aprimoramento deste trabalho.

Sou imensamente grata aos meus pais, irmãs, namorado e amigos pelo apoio e paciência.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o corpo no surrealismo a partir da moda, baseando-se em duas vestimentas criadas pela parceria entre a estilista Elsa Schiaparelli e o artista Salvador Dali para a Coleção *Circus* de 1938: *Tears Dress* e *Skeleton Dress*. Ambas mostram um corpo feminino transmutado e fragmentado, criando uma beleza convulsiva ao usar a técnica de *tromp-l'oeil* e trazendo contradições entre interior e exterior, ocultação e revelação, real e imaginado. Para este estudo, foram utilizadas diversas obras do campo da arte e da moda para elucidar o contexto que essas vestimentas foram feitas, seus detalhes técnicos, além de autobiografias para compreender questões poéticas que influenciaram na criação dos vestidos.

Palavras Chave: Moda e Arte; Moda – Paris (França) – História – Séc. XX; Surrealismo; Elsa Schiaparelli 1890-1973; Salvador Dali 1904-1989.

ABSTRACT

This research aims to analyze the body in surrealism in the perspective of fashion, based on two dresses created in partnership by the stylist Elsa Schiaparelli and the artist Salvador Dali for the Circus Collection of 1938: Tears Dress and Skeleton Dress. Both dresses show a transmuted and fragmented female body, creating a 'convulsive beauty' by using the tromp-l'oeil technique and bringing contradictions between interior and exterior, concealment and revelation, real and imagined. For this study were used various works of the field of arts and fashion to elucidate the context in which these garments were made, their technical details, and autobiographies to understand poetic issues that influenced the creation of the dresses.

Key words: Fashion and Art; Fashion – Paris (France) – History – Cen. XX; Surrealism; Elsa Schiaparelli 1890-1973; Salvador Dali 1904-1989.

Sumário

1. Introdução 9

2. O Surrealismo 17
2.1 Fatos históricos e conceitos 17
2.2 O Corpo no Surrealismo 24
2.3 Exposição Internacional Surrealista 32

3. Arte e Moda: O Surrealismo e Schiaparelli 39
3.1. Schiaparelli por Schiaparelli 39
3.2 Os estilistas dos anos 1920 e 1930 46
3.3 Criações e Inovações 54
3.4 Schiaparelli e o Surrealismo 61

4. Coleção *Circus* 74
4.1 Descrição da coleção 74
4.2 Tears Dress 80
4.3 Skeleton Dress 90

5. Considerações Finais 96

6. Referências Bibliográficas 99

1. Introdução

Em 1916 Guillaume Apollinarie (1880 – 1918) publica o livro *O Poeta Assassinado* no qual a personagem Tristouse descreve a moda de Paris para Paponat como

> [...] insólita e trivial [...], simples e cheia de fantasia. Todas as matérias dos diversos reinos da natureza podem entrar na composição de um vestido de mulher. Vi um feito de rolhas de cortiça, encantador, e por certo valendo mais do que esses bonitos modelos para noite, de pano cru, furor de todas as estreias. Há mesmo um grande costureiro que medita o lançamento de saias-e-casacos feitos de capas de livros velhos encadernados em pele de bezerro. Interessantíssimos. Não haverá mulher de letras que não queira um [...] e tive ocasião de ver um adorável saco de mão inteiramente feito daqueles olhos de vidro que encontramos nos oculistas. Não só chapéus as plumas passaram a decorar, mas sapatos e luvas; no próximo ano até nas sombrinhas havemos de vê-las. Fazem-se sapatos de vidro de Veneza e chapéus de cristal de Baccarat. Nem falo já dos vestidos esquisitamente manchados de tinta. Na primavera, a moda vai incluir muitos vestidos de tripa de boi, formas agradáveis, leveza e distinção. As nossas aviadoras não vão querer usar outra coisa. Para ir às compras haverá o chapéu balão de criança, formado por vinte balões, de muito luxuoso efeito e por vezes com divertidíssimos estampidos. Conchas de mexilhão só em botinhas. E repare como vai sendo hábito as pessoas vestirem-se de animais vivos. Uma senhora encontrei eu que trazia vinte pássaros no chapéu: canários, pintassilgos, pintarroxos, todos com a pata presa a seu fio, numa grande chilreada e a bater asas. Na última festa de Neutilly havia uma embaixatriz com um penteado feito de trinta cobras. [...] As cascas de noz dão lindos adornos, sobretudo entremeadas com avelãs. O vestido bordado a grão de café, a dentes verdadeiros ou de alho, a cebolas e a cachos de uva também vão ser muito usados para visitas. A moda vai ficando cada vez mais prática e não desperdiça nada; a tudo confere nobreza. Vai fazendo com as matérias aquilo que os românticos fizeram com as palavras. (APOLLINAIRE, 1983, p. 83-85)

Apollinaire traz nesta obra a imagem de roupas feitas com materiais improváveis dizendo que seriam a última moda em Paris. Apesar destes conceitos para a moda terem sido pensados como ficção, vinte anos mais tarde uma estilista os torna realidade. Assim, além de esclarecer as possibilidades excêntricas, revolucionárias e surrealistas da moda, Apollinaire premedita o que será a moda surrealista (BENJAMIN, 2007, p. 106).

A estilista em questão é Elsa Schiaparelli (1890 – 1973), que trabalha com diversos adornos inusitados em suas vestimentas, como botões em formato de cavalos, colares de insetos e chapéu em forma de sapato. Nascida em Roma na

Itália, Schiaparelli entra para a alta costura no final dos anos 1920, tendo como seu primeiro sucesso um suéter com estampa de laço. Segundo Gilles Lipovetsky (2015), o termo alta-costura[1] nasce com Charles Frédéric Worth, que inaugura em Paris, em 1858, a primeira casa dessa linhagem. A partir deste momento, é o costureiro quem faz as criações e não mais o cliente. Desta forma, não é mais a capacidade técnica que diferencia os costureiros, mas a inspiração, a singularidade, a originalidade. Ainda segundo Lipovetsky,

> Um costureiro-criador – que, tal qual um artista, ostenta desdém pelo dinheiro e pelo comércio, frequenta poetas e pintores – cria seus modelos inspirando-se em novas correntes da arte moderna: Patou se inspira em Braque e Picasso, Schiaparelli nos surrealistas. (LIPOVETSKY, 2015, p. 149)

Como o autor aponta, Schiaparelli faz criações inspiradas no surrealismo, porém a estilista não trabalha com o surrealismo apenas como referência imagética, mas participa informalmente do movimento, criando em conjunto com artistas e influenciando-os. Entre esses artistas está Salvador Dali (1904 – 1989), foco desta pesquisa. Juntos eles criaram diversas vestimentas e acessórios, destes, os que mais desafiam a moda e o mercado são o *Tears Dress* e o *Skeleton Dress*, objetos dessa pesquisa, que fizeram parte da Coleção *Circus*.

Houve também outros casos de parcerias entre estilistas e artistas como Coco Chanel (1883 - 1971), que trabalhou com Man Ray (1890 – 1976), além de Madeleine Vionnet (1876 - 1975), que trabalhou com Oscar Domínguez (1906 – 1957) e também com Man Ray. Segundo Lewis Kachur (2003, p. 8), importante autor sobre exposições surrealistas, os estilistas acompanhavam os surrealistas de perto, indo às sua vernissages, que eram divulgadas em revistas de alta costura. A partir do que viam nas exposições, adaptavam alguns aspectos para seus próprios usos. Para Kachur e vários outros autores, Schiaparelli parece ter sido a estilista que estava em maior sintonia com o surrealismo, tendo lançado suas primeiras coleções com temas, como circo, astrologia e música, ao mesmo tempo que os surrealistas estavam transformando suas exposições em shows internacionais.

[1] Lipovetsky descreve que após a primeira *Maison* de Worth, " [...] contam-se vinte casas em 1900, 72 em 1925 e 29 em 1937. Em 1910, a alta-costura se constitui como profissão autônoma, com regras estritas estabelecidas pela Câmara sindical da costura: as casas devem fazer costura sob medida, devem empregar pelo menos vinte assalariadas nos ateliês, apresentar duas vezes por ano (coleção primavera-verão e outono-inverno) pelo menos 75 peças vestidas por modelos e oferecer essas mesmas coleções pelo menos 45 vezes por ano à clientela particular." (LIPOVETSKY, 2015, p. 149-150)

Ao contrário de outros estilistas, Schiaparelli não se preocupa em respeitar os padrões da moda de seu tempo. Apesar de seguir algumas das linhas da silhueta características da época, como o tamanho das saias e a marcação da cintura, a estilista subverte a moda com novos materiais, cores e uma silhueta com ombros volumosos. Suas criações foram incomuns para o seu tempo e buscavam inspirar as mulheres a se vestirem de forma inovadora. Para Ana Claudia de Oliveira (2008),

> Schiaparelli veste-se com o que cria para as demais mulheres que, como ela, estão construindo o seu lugar no mundo. Ela enfatiza a necessidade de ousar vestir o diferente, o inédito, o surpreendente, o incômodo, o inabitual, de modo que o discurso da roupa, do adereço, do penteado, evidenciem os mecanismos de construção da beleza ditados pela moda. No combate, a elucidação faz surgir uma outra mulher." (OLIVEIRA, 2008, p. 688-689)

Schiaparelli veste o extraordinário e o inédito, trazendo materiais e formas inusitadas e transmutando o corpo feminino, mesmo que superficialmente, através de estampas e acessórios, como aponta Mairi Mackenzie (2010), "Schiaparelli não mostrou sua tendência para o surreal nas silhuetas, mas nos detalhes" (MACKENZIE, 2010, p. 78). As historiadoras Valerie Mendes e Amy de La Haye (2003) acrescentam que "foram os chapéus que ofereceram à estilista uma oportunidade de explorar novas formas" (MENDES; HAYE, 2003, p. 94), como veremos no decorrer deste trabalho.

Para trabalhar com a transmutação do corpo em suas vestimentas, a estilista usa a técnica *trompe-l'oeil*, literalmente "engana olho". Ao contrário da arte, a metamorfose do corpo na moda é limitada uma vez que se trabalha com um corpo vivo. Ainda assim, isto é algo explorado por Schiaparelli, em especial nas criações feitas em conjunto com Salvador Dali, o que vai se refletir na forma que a mulher dos anos 1930 se veste e se coloca no mundo. Para Ghislaine Wood (2007b, p. 65) esta relação entre a estilista e o artista alteraria a maneira em que a moda e o surrealismo foram percebidos. Para Dilys Blum (2003), uma das mais importantes biógrafas de Schiaparelli, a relação dos dois fará com que um vestido não seja mais apenas um vestido.

A metamorfose e a transmutação do corpo é uma característica do trabalho dos surrealistas e será analisada por diferentes autores, entre eles como Eliane Moraes (2002) e Yves Michaud (2009). Este último ainda levanta outras formas de

representação do corpo no modernismo, que são o corpo mecanizado e o corpo da beleza.

Além da criação em conjunto entre artistas e estilistas, a relação do surrealismo com a moda é assim descrita por Mackenzie:

> Com inclinação para o escapismo e a fantasia, o Surrealismo e a moda compartilhavam uma afinidade natural. Os artistas surrealistas eram fascinados com a parafernália ligada à indústria da moda (manequins, em particular) e usavam o vestuário para representar o limiar entre consciência e inconsciência. Por sua vez, a indústria da moda logo adotou o conceito-chave da arte surrealista: o deslocamento, ou seja, a colocação de um objeto estranho e chocante, particularmente nas práticas do vitrinismo, da fotografia e da publicidade, no final da década de 1930. (MACKENZIE, 2010, p. 78)

A admiração dos artistas surrealistas pelos objetos ligados à moda, em especial o manequim, aparece nos trabalhos de alguns artistas como o de Hans Bellmer (1902 – 1975), com suas bonecas articuláveis, mas também aparecem em um *environment* na importante Exposição Internacional Surrealista de 1938, os quais serão analisados neste trabalho.

Sueli Garcia (2011) define que “para o Surrealismo, assim como para a moda, o manequim simbolizava a mulher como objeto, construída e manipulada, violando as fronteiras do que era vivo e do que não era” (*Idem*, p. 4). Logo, a relação da arte surrealista com a moda acontece principalmente pelo corpo e por sua representação, sendo uma destas formas através do manequim.

Richard Martin (1988, p. 49), em seu livro *Fashion and Surrealism*, afirma que os surrealistas buscavam um análogo ao corpo humano, o que foi encontrado em manequins e vestidos, assim como na estatuária clássica. Esses corpos-simulacros ofereciam possibilidades para as belas artes e também para a moda para representar a figura humana e demonstrar a transmutação da forma encontrada na natureza em arte. Man Ray trabalha a questão do manequim, da estatuária clássica e da moda em uma fotografia com Schiaparelli como modelo (Figura 1). Nesta foto vemos a cabeça da estilista como se estivesse decapitada e justaposta à um tronco de gesso sem os braços. A estilista também usa uma peruca feita por Antoine Mirrors reafirmando a aparência de estatua clássica. A obra ainda brinca com o fato de que Schiaparelli é uma estilista e tem seu corpo confundido com um de seus objetos de trabalho, o manequim.



Figura 1 – Fotografia de Man Ray com Schiaparelli (Fonte: DUROZOI, 2002,p. 243)

Esta foto foi publicada na Revista *Minotaure* nº 3-4 em 1933, assim como as fotos de três chapéus da estilista para ilustrar um artigo de Tristan Tzara (1896 – 1963), que será discutido mais adiante neste trabalho. Todas essas imagens são creditadas ao fotografo Man Ray, mas em nenhum momento a revista cita o nome de Schiaparelli.

Tal omissão é perpetuada até mesmo por grandes obras sobre a história do surrealismo como *History of the Surrealist Movement* de Gerard Durozoi (2002), que além de mostrar as imagens citadas anteriormente sem fazer referência a Schiaparelli, fala sobre os diversos meios criação dos surrealistas, como literatura, filosofia e cinema, mas não fala da moda. Rosalind Krauss, importante pesquisadora da fotografia surrealista, mais uma vez publica as fotos dos chapéus sem apontar a criadora[2], além de deixar de fora de suas análises as fotografias de moda de Man Ray, como se estas não fizessem parte de sua obra.

Nem mesmo obras que visaram desmarginalizar as mulheres artistas surrealistas, como *Women Artists and the Surrealist Movement* de Whitney Chadwick (1991) ou a Revista *Obliques*, em seu número dedicado ao tema *La*

[2] Segundo a pesquisadora Victoria Pass (2011), os chapéus só foram creditados a Schiaparelli em 2003 no catálogo da exposição *Shocking!: The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli* escrito por Dilys Blum.

Femme Surréaliste (1977), falam de Schiaparelli. Muito provavelmente neste caso a omissão da estilista da história do surrealismo se deva ao fato da moda não ser considerada por muito autores como arte.

Tal separação entre arte e moda acontece pelo caráter comercial e efêmero da moda, fazendo que esta não seja considerada um meio artístico, social e cultural de valor. No entanto, não podemos ignorar que a arte também tem um caráter comercial: obras de artistas consagrados são vendidas por milhões.

Além disso, vários artistas trabalharam com moda, em especial no início do século XX, quando diferentes movimentos de vanguarda contestavam a arte tradicional acadêmica. Diversos artistas nesta época criaram propostas de vestimentas, como os futuristas italianos, os secessionistas vienenses e os construtivistas russos, além, é claro, dos surrealistas. Estes artistas buscavam na moda, que é algo muito mais ligado ao dia a dia, uma forma de ampliar a divulgação de suas ideias.

Radu Stern (2004), autor do livro *Against Fashion*, que analisa as diversas vestimentas criadas por artistas entre o final do século XIX e começo do século XX, afirma que “para muitos artistas [...] criar roupas era algo muito importante para ser deixado apenas para os estilistas” (*Idem*, p. 3, tradução nossa). Os artistas entram para esse campo com a intenção de ir além da arte “pura” e agir diretamente na vida cotidiana. Por suas proposições rejeitarem a moda “oficial” e sua lógica de mercado, o autor chama essas obras de “antimoda”.

No caso do surrealismo, a relação entre arte e moda acontece principalmente entre 1936 e 1938, quando os surrealistas “abraçaram disciplinas relacionadas à moda sugerindo a possibilidade de que o surrealismo vislumbrasse os fenômenos da moda como uma experiência da arte em que a arte possuía os atributos da moda” (MARTIN, 1988, p. 50, tradução nossa).

Veremos que as intenções de Schiaparelli e Dali ao criarem algumas peças para a coleção *Circus* são bem próximas dos conceitos de antimoda de Stern, mas talvez pelo fato de ambos serem figuras populares e a coleção em si seguir a lógica do mercado em geral, o autor não incluiu o *Tears Dress* e o *Skeleton Dress* como parte de sua análise.

Nos dias de hoje a moda tem sido cada vez mais aceita no contexto da arte, tendo dividido espaço em museus, tanto de forma temporária como de forma permanente, como é o caso do Victoria and Albert Museum, que possui exemplares

de ambos os vestidos analisados por esta pesquisa. Houve também diversas exposições temporárias que trouxeram as criações de Schiaparelli para dentro dos museus, entre elas *Fashion and Surrealism* (Fashion Institute of Technology, 1987), *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli* (Philadelphia Museum, 2003), *Surreal Things: Surrealism and Design* (Victoria and Albert Museum, 2007), *Schiaparelli & Prada: Impossible Conversations* (The Metropolitan Museum, 2012) e, mais recentemente, a exposição *Daring Fashion* (The Dali Museum, 2017)[3] que analisa a obra de Schiaparelli e sua relação com Dali.

Com exceção desta última exposição, as anteriores não abordavam a relação de Schiaparelli com Dali, o que foi um passo dado por essa pesquisa, passo este que, coincidentemente, também estava sendo dado por um grande museu. Até então essa relação era analisada por algumas pesquisas desenvolvidas em universidades americanas e inglesas, como as das autoras Sabine Stent (2011), Victoria Pass (2011), Gwen Arriaga (2013) e Marylaura Papalas (2015).

Diferentemente das investigações destas pesquisadoras, o foco deste estudo é a metamorfose do corpo na obra de Schiaparelli, levando em conta a relação de sua obra com a arte[4]. Ao nos aprofundarmos em questões da criação surrealista, usando como base o corpo vivo, buscamos entender como o desejo de transmutação se dá sobre o corpo na arte e na moda. Outro objetivo em escrever esta dissertação se deu pelo interesse em dar destaque à produção feminina na história da arte, em especial a produção de uma mulher do campo da moda. Há vários estudos com este cunho desde o final do século XX, porém não encontramos nenhum estudo aprofundado sobre Schiaparelli e o surrealismo na língua portuguesa.

Nos estudos usados como base para esta pesquisa, nenhum autor comenta ter visto as vestimentas de Schiaparelli pessoalmente e não chegam a dar muitos detalhes técnicos. Embora também não tenha sido possível ver os objetos desta pesquisa fisicamente, tentamos descrever as vestimentas da forma mais técnica[5] possível a partir de suas fichas catalográficas para auxiliar este estudo.

Este trabalho foi dividido em três capítulos: o primeiro contextualiza o surrealismo, seus conceitos e métodos de criação, além de apresentar e analisar

[3] Em exibição entre 18 de outubro de 2017 e 14 de janeiro de 2018.
[4] Pelo fato de minha formação inicial ser em artes visuais e esta pesquisa ser desenvolvida dentro de um Instituto de Artes, lugar que geralmente não tem esse tipo de abertura por razões citadas anteriormente.
[5] Tal interesse de investigar detalhes técnicos das vestimentas também partiu de minha segunda formação - e atual área de trabalho – o figurino e a costura.

obras deste movimento que representam o corpo. Neste contexto é incluída a Exposição Internacional Surrealista de 1938, que teve uma pequena participação de Schiaparelli. O segundo capítulo fala de Schiaparelli, suas ideias relatadas em sua autobiografia, suas inovações no campo da moda e as diversas obras feitas em parceria com artistas. E por fim, o terceiro capítulo analisa a coleção *Circus* e os objetos desta pesquisa, o *Tears Dress* e o *Skeleton Dress*.

Como o tema deste trabalho é transversal, englobando moda e arte, a bibliografia é vasta, incluindo tanto obras com temática relacionada às artes, em especial da história do surrealismo, quanto à moda. Utilizamos também as autobiografias[6] de Dali e Schiaparelli, além de informações bibliográficas do site desta última, como documentos complementares ao debate mas não como testemunhos fidedignos, que não podem ser contestados.

[6] Apesar de autobiografias terem uma grande limitação por apresentar o ponto de vista do artista, achamos pertinente o seu uso, principalmente o relato da estilista sobre o artista e vice e versa; além da descrição das obras que analisamos. Encontramos algumas divergências quanto ao discurso de Schiaparelli em relação a fotos e outras fontes, o que assinalamos no decorrer desta pesquisa.

2. O Surrealismo

"A mulher espectral vai ser a mulher desmontável"[7]

2.1 Fatos históricos e conceitos

O surrealismo nasceu como um movimento literário e alguns autores consideram seu início a partir da publicação do primeiro manifesto surrealista em 1924 por André Breton (1896 – 1966), já outros consideram seu marco original a publicação da revista antiliterária *Littérature* fundada pelos poetas Louis Aragon (1897 – 1982), Philippe Soupault (1897 – 1990), além do próprio Breton. Nesta revista era declarada uma revolta contra a estética, em nome da liberdade total de inspiração e o culto ao escritor Apollinaire.

O movimento foi fundado pelo médico psiquiatra e poeta André Breton, que estudou as teorias de Sigmund Freud (1856 – 1939) e trabalhou em um hospital psiquiátrico durante a guerra, ocasião na qual conheceu o estudante de medicina e poeta, Aragon. Isto o influenciou na formulação das teorias surrealistas e o levou a criar um grupo para discussões e atividades coletivas que incluíam jogos e sessões de sono, que aconteciam no *Bureau* de Pesquisas surrealistas, na *Rue de Grenelle*, nº 15 em Paris (NADEAU, 1985, p.53). O grupo surrealista atuante na França não foi fixo, principalmente por causa de brigas e desentendimentos entre seus integrantes, em especial com Breton, que era o "papa" do surrealismo, e portanto, o líder do grupo.

Em 1924, o primeiro *Manifesto do Surrealismo*[8] é publicado, no qual são expressas críticas à razão e à realidade e o enaltecimento do sonho e das teorias de Freud. No manifesto há a seguinte definição do movimento:

> SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.
> ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele,

[7] Salvador Dali, "As Novas Cores do *Sex-appeal* espectral" in **Sim ou a paranoia:** método critico-paranoico e outros textos, 1974, p. 48.
[8] Posteriormente foram publicados mais dois manifestos surrealistas, além de outros textos que também discutem as ideias do movimento.

> na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. (BRETON, 2001, p. 40)

A partir deste trecho, vemos que apesar de inicialmente o movimento ser apenas literário, era previsto que os seus conceitos fossem usados em outras áreas, já que o automatismo psíquico deveria ser usado na forma escrita ou de "qualquer outra maneira". Com o passar dos anos, artistas visuais foram se integrando ao grupo e contribuindo com os manifestos e outros textos [9] publicados pelos surrealistas. Vários destes artistas vieram do dadaísmo[10], como Marcel Duchamp (1887 – 1968), Francis Picabia (1879 – 1953), Max Ernst (1891 – 1976), Man Ray e Jean Arp (1986 – 1966), em razão de o surrealismo ter em comum a negação da ordem social, porém este se difere do movimento precedente ao enfatizar a expressão do inconsciente, explorando sonhos e associações de ideias aparentemente gratuitas.

Os artistas defendem que o surrealismo não é apenas um movimento artístico, mas uma atitude, uma forma de ver o mundo, talvez por isso existam grupos surrealistas até hoje, como desejava Breton no fim de sua vida em uma entrevista: "o surrealismo existia antes e mim e tenho esperança de que me sobreviva" (ALEXANDRIAN, 1973, p. 11).

O surrealismo, pregando a criação sem o controle da razão, defende que o artista deixe que a obra se auto-organize de modo não lógico para que sua estrutura se aproxime do próprio inconsciente[11]. É sem o controle da razão e através do automatismo que o artista terá maior criatividade e será autêntico. Para isso, os surrealistas buscam criar partindo de um desejo interior, do inconsciente, que poderia se manifestar por meio de desejos, sonhos, loucura, alucinações, delírios e até mesmo ao acaso. A partir dessa ideia, vários procedimentos de criação foram

---

[9] Entre os textos mais importantes, além do primeiro manifesto e das revistas surrealistas, estão: *Segundo Manifesto do Surrealismo, Peixe Solúvel, Carta as Videntes, Posição Política do Surrealismo, Prolegômenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não* e *Do Surrealismo em suas Obras Vivas*. Estes textos foram publicados em uma única obra traduzidos para o português pela editora Nau em 2001.

[10] "O dadaísmo foi um contramovimento [...]; insurgiu-se contra todos os academismos e, ao mesmo tempo, contra todas as escolas de vanguarda, que pretendiam libertar a arte das suas contingências. Fez explodir um estado de raiva, numa série de exibições insultantes e burlescas. "O início do Dada não foi o início de uma arte, mas de um desprezo". Declarava Tristan Tzara. [...] O dadaísmo nasceu em plena guerra, num país neutro, com uma declaração impetuosa dos direitos da fantasia" (ALEXANDRIAN, 1973, p. 32).

[11] O inconsciente é o oposto do consciente/vigília, e seria acessado através do automatismo e do sonho.

definidos pelos surrealistas, como a escrita automática[12], o acaso objetivo[13] e o jogo *cadavre exquis*[14] (cadáver esquisito). Como Breton declara no *Segundo Manifesto do Surrealismo* de 1930, que "o ato surrealista mais simples consiste em sair à rua empunhando revólveres a atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão" (BRETON, 2001, p. 155).

Robert J. Belton (1995, p. 6) declara que o automatismo era previsto na psicologia e no espiritismo mediúnico, enquanto que o acaso objetivo não era acaso, mas uma necessidade inconsciente, um determinismo psicológico. Como exemplo, o autor cita as obras de Max Ernst em *frottage* e colagem, que combinaram aspectos da imagem automática e do encontro casual fortuito.

Breton declara que os produtos da atividade psíquica, trazidos pelos sonhos, automatismo e outros jogos,

> [...] apresentam ao mesmo tempo a vantagem de serem os únicos a fornecer elementos de apreciação de grande estilo a uma crítica que, no domínio artístico, se mostra estranhamente desamparada; de permitirem uma reclassificação geral dos valores líricos; e de proporem uma chave que, capaz de abrir ilimitadamente essa caixa de muitos fundos que é o homem, o dissuade de dar meia-volta, por razões de simples auto-preservação, ao chocar-se na sombra com as portas aparentemente fechados do "além", da realidade, da razão, do gênio e do amor. (BRETON, 2001, p. 194)

Essa busca pela criação através do inconsciente, definida por Breton como uma chave que é capaz de abrir uma caixa com muitos fundos foi fundamentada principalmente nas ideias e teorias de Sigmund Freud, em especial de sua obra *Interpretação dos Sonhos* (1899). Robert Radford (1997, p. 120) resume a obra de Freud dizendo que o autor afirma que os sonhos nunca são inocentes ou triviais, mesmo quando parecem apenas refletir experiências imediatas do dia. A partir de uma análise, esses sonhos podem revelar seu significado, normalmente relacionado

---

[12] Brotchie descreve esta técnica como a técnica surrealista mais direta: "Sente-se em uma mesa com uma caneta e papel, coloque-se em um estado de espírito "receptivo" e comece a escrever. Continue escrevendo sem pensar no que está aparecendo abaixo da sua caneta. Escreva o mais rápido possível, se, por algum motivo, o fluxo para, deixe um espaço e comece imediatamente novamente, anotando a primeira letra da próxima frase. Escolha essa letra aleatoriamente antes de começar, por exemplo, um 't', e comece sempre esta nova frase com um 't'" (BROTCHIE, 1991, p. 17).

[13] O acaso objetivo seria o encontro, ao acaso, de alguma coisa que não estava procurando naquele momento. "O acaso objetivo obedeceria, assim, às mesmas leis que presidem à organização dos sonhos, colocando igualmente o sujeito em comunicação misteriosa com o mundo" (MORAES, 2002, p. 43).

[14] Jogo que existe tanto através da escrita, quanto através do desenho, em que os participantes desenham ou escrevem algo numa folha de papel, dobram e passam para a próxima pessoa, deixam apenas um pequeno traço como pista, no caso do desenho, ou um acordo de ordem de palavras, no caso da escrita. O jogo ganhou este nome pelo surgimento da frase "*le cadavre exquis boira le vin nouveau*" ("O cadáver esquisito beberá o vinho novo", tradução nossa).

a anseios e desejos que não conseguimos suprir durante a vigília, geralmente por vergonha por serem de natureza sexual e envolverem o masoquismo e a humilhação. Ao reprimir esses desejos, eles reaparecem em sonhos de forma distorcida ou "deslocada".

Oliveira (2008) define o sonho como “[...] a manifestação do ocultado, do recalcado, filtrado da cultura em que o sujeito se insere” (*Idem*, p. 658). A criação de imagens a partir dos sonhos é uma ”[...] projeção para fora do sujeito, para a esfera do público, de estados de alma ou estados passionais da esfera privada” (*Idem*, p. 657). Ainda para a autora, as obras surrealistas são como percursos narrativos mostrados ao espectador ainda enquanto estão acontecendo: “[...] o destinatário acompanha e experimenta as combinações das dimensões modalizantes do sujeito da narratividade, o que o move a viver os efeitos de liberação que um alguém, vivificado na tela, na colagem, no filme, na roupa, experimenta” (*Idem*, p. 657).

O sonho, como também os jogos surrealistas, é uma forma de buscar o que Breton chama de *maravilhoso.* No *Segundo Manifesto do Surrealismo*, Breton declara: “digamo-lo claramente e de uma vez por todas: o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo” (BRETON, 2001, p.28). O autor ainda complementa que “o maravilhoso varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral do que só nos chegam pormenores: as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo apto a mexer com a sensibilidade humana por algum tempo” (*Idem*, p. 30). Vemos aqui o manequim, objeto que adoração surrealista e que será abordado neste trabalho, como uma manifestação do maravilho.

Como o autor atesta, o maravilho é o belo, o que mais tarde recebe o nome de beleza convulsiva. Hal Foster (1997), em sua obra sobre a beleza convulsiva, afirma que tal termo, primeiramente anunciado em *Nadja (1928)*, é um dos dois cognatos do maravilhoso. O outro é o acaso objetivo, discutido anteriormente, desenvolvido na obra *Les Vases Communicants* (1932), e ambos os termos são refinados em *L’amour Fou* (1937).

Em *Nadja*, Breton (1987, p. 167) define que “a beleza será convulsiva ou não será”. Mais tarde, o autor desenvolve melhor sua ideia descrevendo que “a beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explosante-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza” (BRETON, 2006, p. 25).

Robert Hughes (1991) define o conceito como “uma beleza de estranheza nascida de encontros inesperados de palavras, sons, imagens, coisas, pessoas” (*Idem*, p. 221, tradução nossa). A beleza convulsiva, portanto, é criada pela união de contradições: real e imaginário, dentro e fora, ocultar e revelar. Foster (1997) cita Aragon que afirma que "realidade é a aparente ausência de contradição, então o maravilhoso é a erupção da contradição no real” (*La Révolution surréaliste* 3, 15 de Abril, 1925, p. 30 *Apud* FOSTER, 1997, p. 20, tradução nossa)

A frase que melhor ilustra tal conceito é escrita por Comte de Lautreámont: “[...] belo como [...] o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação!” (LAUTREÁMONT, 2015, p. 240). A frase trabalha com uma imagem improvável de objetos cotidianos, criando uma imagem poética e demonstrando o uso do pensamento analógico, muito utilizados na criação literária surrealista.

Foster (1997) ainda afirma que a beleza convulsiva causa o efeito do estranho[15] de Freud por trazer a confusão entre o animado e o inanimado. Segundo Freud (1925), o estranho é assustador e "provém de algo familiar que foi reprimido" (*Idem*, p. 20), e esse sentimento pode vir de algo da infância ou até mesmo de um instinto primitivo. Neste sentido, isso pode significar não só o complexo de castração, mas também os complexos de infância reprimida, a fantasia do útero, entre outros.

Outro aspecto importante da beleza convulsiva é o choque, que para Foster é uma rota alternativa para o inconsciente, por atingir o espectador de forma visceral. É o choque que torna a beleza convulsiva de fato convulsiva.

É na busca de contradições e do choque que o surrealismo se espalha em diversas áreas fora das linguagens tradicionais da arte, transcendendo a tela e o papel e partindo para o objeto, o cinema, a arquitetura, a joalheria, a moda e para o espaço. Um dos artistas que mais explorou novas áreas foi Salvador Dali, o qual, além de ter colaborado com Elsa Schiaparelli no campo da moda, também trabalhou com Walt Disney (1901 – 1966) em uma animação[16] e com Luis Buñuel (1900 – 1983) em dois filmes[17]. Fez ainda diversas joias, objetos, desenhos, gravuras e pinturas.

[15] Do alemão “*Unheimlich*” e do inglês “*uncanny”*.
[16] A animação *Destino* foi idealizada em 1945, mas foi finalizada e lançada apenas em 2003.
[17] *Um Cão Andaluz* (1929) e *A Idade do Ouro* (1930).

O artista é também conhecido por ter inventado um método específico de criação, o método crítico paranoico, com o qual ele tenta simular o estado de paranoia, de forma que ao olhar algum objeto se enxergue outro. Brotchie (1991) conclui que tal método visa tirar todo o valor dado à realidade imediata, "já que tudo pode representar ou significar qualquer coisa" (*Idem*, p. 70, tradução nossa). Tal ideia teria surgido para o artista ao ver a imagem da figura 2, que forma um rosto ao ser vista rotacionada para a direita.



Figura 2 – Imagem de autor desconhecido (Fonte: BROTCHIE, 1991, p. 71)

Dali também possui uma extensa produção de pinturas. Falaremos mais adiante de outras obras, mas uma que tem vários pontos em comum com a obra de Schiaparelli é a pintura *Girafa em Chamas* (Figura 3). O quadro apresenta três figuras em uma paisagem crepuscular. A figura em primeiro plano tem formas femininas com gavetas que saem de seu tórax e de sua perna esquerda. Ela não possui rosto definido e parece usar um vestido que não possui gola, se confundindo com a própria pele da personagem. A figura ao fundo à direita também tem formas femininas, mas com galhos secos saindo de sua cabeça com resquícios do que poderiam ser folhas ou flores. Ela segura em sua mão um retalho vermelho que parece ser de carne. Ambas as figuras possuem formas compridas e moles que saem de seus corpos e são sustentadas por bengalas. Mais ao fundo do lado esquerdo há uma girafa em chamas, que prende a atenção por ser um foco de cor laranja que contrasta com o tom azulado geral do quadro.

Veremos no decorrer deste trabalho que diversos elementos deste quadro aparecem também na obra e na história de Schiaparelli: o corpo confundido com o vestido, o corpo com gavetas, os galhos que nascem na cabeça e o rasgo de carne.



Figura 3 – *Girafa em chamas* de Salvador Dali, 1937. (Fonte: BAXTER-WRIGHT, 2012, p. 81)

Sobre a relação de Dali com a moda, Radford (1997, p. 170) descreve que o artista sempre foi atraído por ela, pois encontrou nela uma forma de trabalhar com o erotismo e seu deslocamento nos seus detalhes exóticos e no styling. Apesar de ser muito amigo de outra estilista, Coco Chanel, Dali encontra em Schiaparelli uma colaboradora para trazer seus conceitos para a realidade. O artista e a estilista trabalharam em conjunto tanto no campo da moda, em especial em algumas peças da coleção *Circus*, como também na arte, como veremos mais adiante na Exposição Internacional Surrealista de 1938.

2.2 O Corpo no Surrealismo

A beleza convulsiva não é a única forma em que o corpo representado na arte aparece no início do século XX. Yves Michaud (2009), afirma que existem três grandes registros que parecem organizar o imaginário do corpo na arte neste período: o corpo mecanizado[18], o corpo desfigurado e o corpo da beleza, sendo este último relacionado ao cinema[19]e a beleza convulsiva, citada anteriormente.

O autor define que, ao contrário do corpo mecanizado, o corpo desfigurado mostra uma visão mais crítica, que expressa os horrores da Primeira Guerra, mostrando "corpos desmembrados, desarticulados, mutilados, e rostos desfigurados e massacrados" (MICHAUD, 2009, p. 549). As técnicas que representam esse corpo são principalmente as colagens dadaístas, as pinturas de guerra, obras dos artistas alemães da nova subjetividade e dos artistas surrealistas de forma metaforizada e estetizada, como Dali, Brauner, Bellmer e Masson.

Ainda sobre esse corpo desfigurado, Eliane Moraes (2002) comenta,

> Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração e uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só poderia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. (MORAES, 2002, p. 59)

Existem diversas publicações textuais da época que aludem à fragmentação do corpo. Dentre estas destacamos uma publicação anônima da revista surrealista *Documents* de 1929, intitulada "Homem", que descreve a composição química do corpo humano:

---

[18] O corpo mecanizado reflete principalmente a cultura da racionalização do trabalho, que começou no final do século XIX, e a política de organização das massas. Apesar das violências ocorridas durante a Primeira Guerra Mundial, essa visão otimista do corpo foi bem forte durante os anos 1930, como se não tivesse ocorrido nenhum questionamento dos acontecimentos da época. Trabalhos artísticos como o Ballet Triádico de Oscar Schlemmer mostram uma obsessão de um corpo mecanizado feito para a performance, numa visão otimista e de celebração. Esta análise sobre o corpo não se relaciona com o surrealismo e com trabalho de Schiaparelli. SEGRE (2008) defende esta ideia dizendo que o surrealismo tinha uma "[...] critica radical ao sistema de valores vigente manifestou-se em todas as dimensões da vida social [...]. [Esta] oposição não se fazia somente em relação à academia ou ao historicismo, mas também em relação aos movimentos de vanguarda que propunham a exaltação da máquina e do corpo "biomecânico" como fundamentos de nova linguagem" (*Idem*, p. 545).

[19] Sobre o cinema, Michaud escreve: "A beleza vai estar presente [...] com uma difusão imensa no imaginário das massas, através da cultura e das artes populares, do sonho hollywoodiano, da arte dos ilustradores produtores de pin-up, das fotografias das estrelas, através do aporte multiforme e multiplicador da publicidade para os produtores de beleza, da maquiagem e da moda e, de modo geral, de tudo aquilo em que se espelha um mundo de sonho" (MICHAUD, 2009, p. 554).

> [...] A gordura de um corpo humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete. Encontram-se no seu organismo quantidades suficientes de ferro para fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para 2.200 palitos de fósforo. O magnésio forneceria matéria para se tirar uma fotografia. Ainda um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diversas matérias-primas, avaliadas na moeda corrente, representam uma soma em torno de 25 francos. (Revista *Documents* n.4, Paris : Jean Michel Place, 1991, edição fac-similar. O artigo remete ao *Journal des Débats*, 13 ago. 1929, como sua fonte. *Apud* MORAES, 2002, p. 125)

Neste trecho vemos a decomposição do corpo como se fosse possível desconstrui-lo e reconstruí-lo a partir de elementos químicos, desconsiderando qualquer traço de emoção ou personalidade deste corpo.

Wood (2007b, p. 6) defende que o corpo era um lugar para experimentos surrealistas e um condutor para a transmissão de ideias. Acima de tudo, o corpo unia as esferas do psicológico e do físico, permitindo a exploração da sexualidade como um aspecto da modernidade. Um dos trabalhos que mais tem valor nesse sentido, além da Rua dos Manequins da Exposição Internacional Surrealista de 1938, que será analisada adiante, são as bonecas de Hans Bellmer.

O artista constrói duas versões da boneca, ambas com partes desmontáveis e intercambiáveis. As bonecas não foram exibidas, mas foram usadas para fazer diversas fotografias, o que é uma forma de exibição típica da fotografia de moda. Existem mais de 100 fotografias da segunda boneca, por ela ter mais peças e, portanto, mais possibilidades de composição. Entre estas, talvez a mais provocativa é a forma com uma junta esférica no lugar do abdômen, com dois pares de pernas, e sem cabeça (Figura 4).



Figura 4 – *La Poupée* (A Boneca), 1935. (Fonte: LICHTENSTEIN, 2001, p. 107)

Bonecas sempre foram um objeto de inspiração para o artista alemão, o qual advém de um país com uma longa tradição de fabricação de bonecas. Bill Brown (2006, p. 205) também afirma que a exaltação modernista do manequim começou depois da publicação das fotografias de Eugène Atget de vitrines de lojas da *Avenue des Gobelins* na revista *La Révolution Surréaliste* em 1926. Ainda durante a década de 1930, foram as fotografias das bonecas de Bellmer, que inspiraram os artistas surrealistas a fazer a Rua dos Manequins durante a Exposição Internacional Surrealista em 1938.

Tanto as bonecas quanto os manequins da Exposição de 1938 são considerados objetos surrealistas. Estes são divididos em diversas categorias, tais como "objeto encontrado", "objeto natural", "*readymade*", "*assemblage*", "objeto incorporado", "objeto fantasma", “seres-objetos”, entre outros.

Objetos surrealistas são, em sua maioria, criados a partir de sonhos do artista. O primeiro objeto foi sonhado por Breton:

> [...] uma destas noites, durante o meu sono, numa feira ao ar livre ao lado de Saint-Malo, peguei um livro bastante curioso. A lombada desse livro era constituída por um gnomo de madeira, cuja barba branca, cortada à maneira dos assírios, descia-lhe até os pés. A espessura da estatueta era normal e, no entanto, em nada impedia que se virassem as páginas do livro, que eram feitas de lã preta e

> grossa. Dera-me pressa em adquiri-lo e, ao despertar, lamentei não achá-lo junto a mim. (BRETON, 2001, p. 333)

Depois deste sonho, Breton produziu este objeto e a partir de então esta começou a ser uma prática surrealista. Dali foi um dos artistas que mais escreveu sobre os objetos e suas categorias, destas, uma das mais famosa é o Objeto de Função Simbólica, o qual ele define como “objetos, que se prestam a um mínimo de funcionamento mecânico, estão baseados nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocados pela realização de atos inconscientes” (DALI, 1974, p. 149). Pala ilustrar esse conceito, Dali construiu um objeto (Figura 5) constituído por um sapato feminino vermelho, com um copo de leite dentro, um mecanismo com torrões de açúcar e uma substância que se parece com excremento.



Figura 5 – Objeto de Funcionamento Simbólico, Salvador Dali, 1931. (Fonte: BELTON, 1995, p. 260)

O artista descreve o movimento do objeto:

> O mecanismo consiste em mergulhar um pedaço de açúcar sobre o qual foi pintada a imagem de um sapato a fim de observar a desagregação do açúcar e, por consequência, da imagem do sapato, no leite. Vários acessórios (pelos do púbis colados a um pedaço de açúcar, pequeno foto erótica) completam o objeto que acompanha uma caixa de açúcar de reserva e uma colher especial que serve para agitar os grãos de chumbo no interior do sapato. (DALI, 1974, p. 153)

Ao mexer o açúcar dissolvido no leite, o espectador reproduz o ato da foto, pela semelhança do gesto com o abaixamento do cubo. Para Belton (1995, p. 261) a obra traz os conceitos de fetichismo, coprofilia e a penetração e dissolução do ato sexual, além da renovação do falo, pelo fato do objeto ser acompanhado por uma caixa de cubos de açúcar sobressalentes.

Outra categoria de objeto criado por Dali são os “seres-objetos”, descrito na revista *Minotaure* como corpos estranhos do espaço (ALEXANDRIAN, 1970, p. 154). Como as bonecas são um simulacro do corpo humano, poderíamos dizer que as bonecas de Bellmer são "seres-objetos", assim como os manequins da Rua dos Manequins.

Os artistas surrealistas tinham forte interesse na forma que parece humana mas não é, como, por exemplo, os manequins. Segundo Moraes (2002), o manequim é uma metáfora para o corpo humano ou uma tentativa de alcançar a “coisa” que é referida como humana. Ele pode ser comparado a uma sombra, a qual tem as formas do corpo, mas não possui vida própria, representando assim uma ausência do homem “humano”. Tal forma humana ainda sofre metamorfoses, misturando suas formas às de animais e objetos.

Brown (2001, p. 11) defende que o objeto surrealista é uma recusa a ocupar o mundo como ele era, pelo fato dos artistas surrealistas criarem novos usos e significados a objetos, portanto, revelando sua “coisalidade”[20]. O autor explica este conceito como

> [...] o que é excessivo em objetos, como o que excede a sua mera materialização como objeto ou sua mera utilização como objetos. Sua força (é) como uma presença sensual ou como uma presença metafísica, a magia pela qual os objetos se tornam valores, fetiches, ídolos, e totens." (BROWN, 2001, p. 5, tradução nossa).

A coisalidade do objeto seria revelada, quando o seu uso é alterado. Geralmente, as bonecas são usadas como manequins ou brinquedos infantis, mas por ter um corpo antinatural e estranho, ela não serve para seu uso cotidiano, mas como objeto simbólico.

Ainda sobre a ideia de coisificação, Brown explica que:

> Torna-se visível quando um objeto se torna algo mais, surge como uma coisa deslocada dos circuitos da vida cotidiana ou singularizado

[20] Termo original em inglês: *Thingness*.

> pela mediação de uma letra de música ou ficção ou filme, textualizado (retroprojetivamente produzido) em uma operação microetnografica que (consciente ou inconscientemente, e não importa o quão realista ou fantástica) fornece acesso à natureza complexa e ambígua de objetos e para as culturas de objetos em que eles se tornam significativos, ou não. (BROWN, 2006, p. 183 tradução nossa)

Podemos concluir, portanto, que as fotografias feitas por Bellmer também contribuem para a coisificação das bonecas. Ao criar um contexto em que a boneca pode emergir, acontece a coisificação.

Outra teoria que se relaciona aos objetos, outras obras surrealistas e ao corpo desfigurado em geral é a do *estranho* de Freud, definido no subcapítulo anterior. Um dos exemplos citados por Freud sobre o estranho é o conto *Sandman* de E.T.A. Hoffmann[21]. Tal conto é apresentado na ópera *Contos de Hoffmann,* que foi assistida por Bellmer em 1933. Seu fascínio pelo autômato Coppelia da ópera inspirou-o a construir sua primeira boneca, mas ao invés de expressar o medo da castração pela obsessão pelos olhos, o artista o expressa através das partes desmontáveis e intercambiáveis das bonecas. Como afirma Freud (1925),

> Membros arrancados, uma cabeça decepada, mão cortada pelo pulso, [...] pés que dançam por si próprios, [...] todas essas coisas têm algo peculiarmente estranho a respeito delas, particularmente quando, como no último exemplo, mostram-se, além do mais, capazes de atividade independente. Como já sabemos, essa espécie de estranheza origina-se da sua proximidade ao complexo de castração. (FREUD, 1925, p. 17)

Como podemos ver nas figura 6, Bellmer também queria mostrar a boneca com as suas partes separadas, levantando questões psicossexuais e psicossociais sobre o sadomasoquismo, a pornografia e as fantasias masculinas de dominação e controle erótico. Uma vez que elas podem ser desmontadas, elas funcionam como o desejo do artista. São completamente subjugadas a ele.

[21] No conto *Sandman,* o autor nos conta a história de Nataniel desde sua infância, que quando criança, ouve uma história contada por sua mãe sobre *Sandman*, para que ele fosse para a cama cedo. O personagem era um homem mau que jogava areia nos olhos das crianças que não fossem para a cama à noite, para que saltassem de suas orbitas e para que ele pudesse leva-los como comida para seus filhos. O jovem associou essa figura à Copélio, um advogado que trabalhava com seu pai durante a noite, e, mais tarde, causa a sua morte. Quando mais velho, Nataniel encontra um vendedor de óculos italiano chamado Giuseppe Coppola, do qual compra um pequeno telescópio, apesar de desconfiado de ser o próprio Copélio/Sandman. O instrumento é usado por ele para observar a filha de seu vizinho, Olímpia, por quem ele se apaixona, mesmo estando noivo de outra mulher. Um dia Nataniel presencia Coppola retirando os olhos de Olímpia, que nesse momento se revela um autômato. Tal evento o deixa louco.



Figura 6 – Die Puppe (A Boneca), 1934. (Fonte: Lichtenstein, 2001, p. 33).

Wood (2007b) descreve que a última impressão antes do estranho e traumático é retida como um fetiche[22]. Na moda, a relação com o fetiche é explorada de várias formas, como em pelos, veludo, *corsets* e couro, o que também aparece na arte, principalmente em obras feitas no contexto do surrealismo, como em *Le Déjeuner en fourrure* (1936), da artista Meret Oppenheim, que consiste em uma xícara, pires e colher cobertos por pelos (Figura 7). O título do trabalho é por si só provocativo, por acrescentar pelos em um objeto utilitário sem tirar sua utilidade.

[22] Fetichismo (ROUDINESCO, 1998, p. 235-237): "Termo criado, por volta de 1750, a partir da palavra fetiche (derivada do português feitiço: sortilégio, artifício), retomado em 1887 pelo psicólogo francês Alfred Binet (1857 - 1911) e, mais tarde, retomado pelos fundadores da sexologia, para designar quer uma atitude da vida sexual normal, que consistem em privilegiar uma parte do corpo do parceiro, quer uma perversão sexual (ou fetichismo patológico), caracterizada pelo fato de uma das partes do corpo (pé, boca, seio, cabelos) ou objetos relacionados com o corpo (sapatos, chapéus, tecidos, etc.) serem tomados como objetos exclusivos de uma excitação ou um ato sexuais. Já em 1905, Sigmund Freud atualizou o termo, primeiro para designar uma perversão sexual, caracterizada pelo fato de uma parte do copo ou um objeto serem escolhidos como substitutos de uma pessoa, depois para definir uma escolha perversa, em virtude da qual o objeto amoroso (partes do corpo ou objetos relacionados com o corpo) funciona para o sujeito como substituto de um falo atribuído a mulher, e cuja ausência é recusada por uma renegação. […] Freud identifica a dimensão fetichista de todas as formas de perversão (exibicionismo, voyeurismo, coprofilia), mostrando que, nesses casos, o fetiche é portador de todos os outros objetos. Mas ele esclarece que o encontro com o fetiche é apenas a reatualização de uma lembrança precoce recalcada. […] ele introduz a ideia de que o fetiche (o pé, por exemplo) é um substituto do falo que falta na mulher: 'A veneração do pé feminino e do sapato toma o pé como símbolo do membro que antes faltava na mulher' ".



Figura 7 – Meret Oppenheim, *Le Déjeuner en fourrure*, 1936. (Fonte: SURREALISM, 2001, p. 81)

As obras surrealistas, portanto, se relacionam a conceitos de fetichismo, metamorfose do corpo e às teorias de Freud, como a do estranho e da coisalidade. Veremos no terceiro capítulo como esses conceitos aparecem na obra da estilista Elsa Schiaparelli.

2.3 Exposição Internacional Surrealista de 1938

A Exposição Internacional de 1938, talvez uma das mais importantes do movimento, foi de extrema importância por fazer uma retrospectiva dos trabalhos de diversos artistas do movimento, seja através de uma curadoria inovadora, que não apenas exibia obras, como também se utilizava de artigos de jornais e revistas, quanto através da publicação do *Dictionnaire Abrégée du Surréalisme*. Essa exposição também foi um marco por apresentar ao público pela primeira vez os *environments*, espaços que visavam à desorientação do espectador.

A Galeria *Beaux-Arts* tinha em seu pátio de entrada a obra *Taxi Chuvoso* de Salvador Dali, destacada pela crítica, sendo chamada de *la suprême trouvaille surréaliste*. A obra consistia em um táxi, onde chovia na parte de dentro, em cima de dois manequins. Um deles era um motorista com cabeça de tubarão e óculos escuros de proteção e o outro era sua passageira, uma mulher descabelada recoberta com alface e caracóis vivos.

A sala principal da exposição era composta pelo teto coberto por sacos de carvão e o chão por folhas de árvore. Nos quatro cantos da sala havia camas e as obras estavam expostas em paredes e em portas giratórias que levavam à lugar nenhum. A única iluminação da sala vinha de um falso braseiro ao centro e por isso os visitantes recebiam uma lanterna na entrada da exposição.

Tal espaço causou "distúrbio, claustrofobia, sentimento de terrível desgraça pairavam sobre os aposentos" (texto da Revista *Vogue, Apud* ALTSHULER, 1998, p. 124, tradução nossa) durante a abertura. A revista *Vogue* ainda descreve a reação das pessoas presentes:

> De fora das sombras, rostos familiares surgiam e desapareciam: a linda cabeça loira da Sra. John Wilson (Nathalie Paley) contra os sacos de carvão; Bettina Bergery, muito interessada e sem medo, dizendo que tudo isso lembrava sua infância; Bérard, caminhando rapidamente; Edward James parado pacientemente contra a parede, esperando a dançarina sair novamente e brincar na poça de lama; Schiaparelli em *paillettes*; Madame Ralli, pequena e esperta - e ansiosa para sair. (Revista *Vogue Apud* ALTSHULER, 1998, p. 124, tradução nossa)

Entre o pátio de entrada e a sala principal foi apresentado o *environment Les Plus Belles Rues de Paris*, também conhecido como Rua dos Manequins, que contava com 16 manequins no corredor de entrada da galeria, cada um com intervenções feitas por um artista. A rua é fotografada por Man Ray, que alguns anos

mais tarde publica uma edição limitada com essas fotos sob o título de *Résurrection des Mannequins* e com o seguinte texto*:* "Em 1938, nas vitrines das lojas de departamento, dezenove mulheres jovens foram sequestradas e entregues ao frenesi dos surrealistas, que imediatamente começaram a violenta-las [...]" [23] (tradução nossa).

Os manequins foram dispostos “como prostitutas ao lado das portas da Rua St. Denis” e cada uma portava objetos estranhos que expressavam as mulheres das fantasias de cada artista[24] (SAWIN, 1995, p. 4). Dos dezesseis manequins, quatro deles aparecem nus, enquanto outros doze aparecem parcialmente vestidos ou com o corpo completamente encoberto. Outra característica comum entre os manequins é um uso de algum adorno na cabeça, desde um véu até uma gaiola ou um crânio de um animal.

Dentre os 16 manequins é de maior interesse para esta pesquisa o manequim de Dali, que ficava à frente da placa *Passage des Panoramas*[25]*,* e foi fotografado em dois estágios diferentes. No primeiro (Figura 8), ele aparece apenas com um turbante com penas e um chapéu de pássaro, parecendo estar em processo de montagem. Numa segunda foto (Figura 9), que parece ter sido tirada quando a exposição já estava pronta, o manequim veste uma espécie de capacete de tricô rosa produzido por Elsa Schiaparelli, inspirado em uma peça peruana conhecida como *chullo.* Por cima da peça da estilista ainda havia um chapéu com formato de cabeça de pássaro e um turbante, que, segundo Oliveira (2008, p. 691), sobrecarrega a exploração do *chullo*, que é ainda intensificada pelo contraste com a vestimenta de malha colada às formas do corpo. Nesta vestimenta, há várias colheres de chá coladas, principalmente pelo tronco. No peito há um ovo quebrado escorrendo e na cintura, um cinto e um pequeno morcego. O manequim ainda veste um par de luvas compridas que chegam até o cotovelo. Pass (2011) considera que é bem possível que as luvas e o cinto também sejam de Schiaparelli.

---

[23] Retirado do site: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4203803 (Acesso: 12/04/15). Texto original: "*En 1938 dans les vitrines des grands magasins dix-neuf jeunes femmes furent kidnappées et livrées à la frénésie des surréalistes qui, aussitôt, se mirent en devoir de les violenter [...]*".

[24] Os 16 artistas que participaram da Rua dos Manequins são: Jean Arp, Yves Tanguy, Sonia Mossé, Marcel Duchamp, André Masson, Kurt Seligmann, Max Ernst, Juan Miró, Augustín Espinoza, Wolfgang Paalen, Salvador Dali, Maurice Henry, Man Ray, Oscar Domínguez, Leo Malet, Marcel Jean.

[25] Atrás de cada manequim havia também nomes de ruas. Alguns destes foram inventados, como: *Rue de Tous les Diables, Rue Faible, Rue de la Transfusion de Sang, Rue d'une Perle, Rue aux Lèvres, Rue Cerise* e *Rua Albert Tison*, sendo esta última uma pessoa imaginária. Outros nomes são de ruas de Paris, como, por exemplo, as ruas históricas: *Rue de la Vieille-Lanterne* (onde se suicidou Nerval), *Rue Vivienne* (onde viveu Lautréamont) e *Rue Nicolas-Flamel*. Também havia ruas com nomes “atraentes” (JEAN, 1967, p. 281) como *Porte des Lilas, Passage des Panoramas* e *Rue de La Glacière*.





Figura 8 – Manequim de Salvador Dali, 1938. (Fonte: KACHUR, 2003, p. 36)
Figura 9 – Manequim de Salvador Dali finalizado, 1938. (Fonte: KACHUR, 2003, p. 58)

O *chullo* originalmente é um capuz com abas laterais que tampam as orelhas, como no desenho à direita da figura 10 e no modelo usado pela modelo da foto da figura 11. Neste segundo modelo de *chullo* (Figura 10, desenho da esquerda) usado no manequim, porém, a estilista redesenha suas formas fazendo com que ele recubra todo o rosto. Esta ideia possivelmente veio da própria cultura peruana, na qual as mulheres do século XVIII, chamadas *tapadas Limeñas*, cobriam todo o corpo, do rosto aos pés.

O *chullo* usado pelo manequim de Dali foi feito para a coleção de inverno de 1937-1938, na qual a estilista buscou inspiração na tradição de outros povos e culturas. Atrás do manequim, segundo Blum (2003, p. 124), havia páginas de várias edições da revista *American Weekly*, mostrando fotos com criações do artista feitas nos EUA que fazem referência a trabalhos de Schiaparelli.

Em cima do *chullo* ainda há a cabeça de pássaro. A imagem de um humano com cabeça de pássaro aparece outras vezes na arte surrealista, em especial na obra de Max Ernst, personagem que foi nomeado pelo artista de “Loplop”. Este alter ego era uma extensão dele mesmo decorrente de uma confusão ocorrida em sua

infância entre pássaros e humanos, quando em uma noite alguns minutos após a morte de seu pássaro (uma cacatua), nasce sua irmã[26].





Figura 10 – Desenhos de *chullos* para a coleção de 1937-38 (BAXTER-WRITE, 2012, p. 53)
Figura 11 – Modelo usando *chullo* de Schiaparelli (BAXTER-WRITE, 2012, p. 21)

O manequim de Dali não só tem uma relação com a moda por usar uma peça criada por uma estilista, como também serviu de inspiração para lojas que estavam na mesma rua da galeria. Como é o caso da foto de uma vitrine (Figura 12), que mostra como alguns estilistas do período também buscaram inspiração no surrealismo, em especial nesta exposição que foi polêmica desde sua abertura.

[26] **MAX Ernst Biography**. Disponível em: <http://www.max-ernst.com/biography.jsp>. Acesso: 29/09/2017



Figura 12 – Vitrine inspirada no manequim de Dali, *Rue du Faubourg Saint-Honoré*, Paris, janeiro de 1938. (Fonte: KACHUR, 2003, p. 58)

Os manequins eram emprestados da Maison PLEM, e talvez por isso os artistas não puderam mexer em seus formatos, ao contrário de Hans Bellmer, que trabalhava com o desmembramento do corpo da boneca. Este fato também revela uma relação com o mercado, já que os manequins serviam basicamente para dispor roupas à venda em vitrines de lojas e agora estavam dispondo as fantasias dos artistas. Este deslocamento dos manequins de seu uso habitual, causa o efeito de coisalidade descrito por Brown (2001), além do sentimento de estranhamento, pelo fato de o manequim trazer a ambiguidade entre o animando e o inanimado.

No ano anterior a esta Exposição Surrealista, aconteceu a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de 1937, a qual tinha um espaço para os trabalhos dos estilistas mais proeminentes de Paris, conhecido como *Pavillon de l'Élégance.* Cada estilista recebia um manequim desenhado por Robert Couturier que seriam distribuídos numa paisagem arcadiana projetada por Émile Aillaud. Esses manequins não possuíam rosto definido e pareciam mulheres histéricas, o que fascinava os surrealistas. Seus braços pareciam gesticular descontroladamente com os dedos esticados, que foram especialmente registrados em fotos feitas pelo fotografo alemão conhecido como Wols (1913 – 1951).

Schiaparelli não gostou destes manequins, mas não foi permitido que ela usasse os seus próprios, então, segundo ela,

> depois de muita discussão, fui e fiz meu próprio show. Coloquei o manequim de gesso triste e nu, como a fábrica o entregou, em algum relvado e flores empilhadas sobre ele para animá-lo. Eu então estiquei uma corda em um espaço aberto e, como depois de um dia de lavagem de roupa, pendurei todas as roupas de uma mulher inteligente, até calcinha, meias e sapatos. Nada poderia ser dito. Eu tinha seguido estritamente os decretos do *Syndicat de la Couture*, mas de tal forma que, no primeiro dia, um gendarme tivesse que ser enviado para manter as multidões. (SCHIAPARELLI, 2007, p. 74, tradução nossa)

Entretanto, na foto feita por Wols (Figura 13) não podemos ver a corda com roupas descritas por Schiaparelli, mas apenas um vestido estampado sobre um objeto que parece ser uma pedra. Ao seu lado está o manequim nu sobre flores recostado em uma árvore.

A revista *Haper's Bazaar* descreve que no dia da abertura um dos espectadores haveria jogado um cartão desejando condolências, talvez pelo fato de o manequim parecer um cadáver. Para Pass (2011) tal exposição, incluindo tanto os manequins sem rosto quanto a criação de Schiaparelli inspiraram os surrealistas na criação da rua dos manequins no ano seguinte.



Figura 13 – Espaço de Schiaparelli no *Pavillon de l'Élégance*, fotografia de Wols, 1937. (Fonte: Wood, 2007b, p. 23)

Tal fato é uma das várias situações que comprovam que Schiaparelli não era apenas influenciada pelo surrealismo, mas ela tinha um papel ativo no movimento, contribuindo com os conceitos seguidos pelos artistas.

3. Arte e Moda: O Surrealismo e Schiaparelli

"*Dress designing, incidentally, is to me not a profession but an art*." (SCHIAPARELLI, 2007, p. 42)

3.1. Schiaparelli por Schiaparelli

Elsa Schiaparelli é uma estilista contemporânea ao Surrealismo e não só teve contribuições na esfera artística como também fez diversas criações inspiradas nos conceitos do movimento. É também conhecida por ser uma das precursoras da moda conceitual, pois suas criações agregavam valores e formas artísticas não só como inspiração, criando um grande impacto sobre suas clientes e a mídia (VASQUES; DORIGONI, 2013, p. 180).

Em sua autobiografia *Shocking Life* (2007)[27], escrita logo após o fechamento da Maison Schiaparelli[28], a estilista nos conta detalhes de sua vida, evidenciando eventos e pessoas importantes com as quais conviveu, contando também sobre como começou sua carreira, e comenta um pouco sobre suas coleções. A autora também conta sobre algumas de suas viagem, inclusive de quando veio ao Brasil, conhecendo o Rio de Janeiro, São Paulo (onde doou 3 pinturas de Modigliani ao MASP), Bahia (onde participou de um ritual de macumba e de "corpo fechado"), Recife e Pernambuco.

Na introdução de sua autobiografia, a autora indica que sua "autoleitura" será parcial, dizendo que "eu apenas conheço Schiap[29] por boatos. Só a vi em um espelho. Ela é, para mim, uma espécie de quinta dimensão" (*Idem*, p. vii, tradução nossa). De fato, ao compararmos sua autobiografia com biografias escritas por outros autores sobre ela, percebemos que Schiaparelli omite vários episódios e fatos de sua vida pessoal, como por exemplo seu súbito casamento com o polonês-suíço teósofo, Comte William de Wendt de Kerlor, que durou 5 anos[30].

[27] A autobiografia foi originalmente publicada no mesmo ano do fechamento do ateliê (1954). No seu epílogo a autora descreve o contexto no qual estava escrevendo em sua casa na Tunísia.
[28] A Maison (ateliê de alta costura) foi fundada em 1927 e funcionou até 1954 sob a administração de Schiaparelli. Em 2006 os direitos e arquivos de Schiaparelli foram comprados e em 2012 a Maison foi reaberta no mesmo lugar (*place Vendôme*, nº21).
[29] Por vezes ela se refere à si mesma ou à sua Maison como "Schiap".
[30] Kerlor a abandonou pouco depois de Schiaparelli dar a luz à sua filha, Maria Luisa Yvonne Radha de Wendt de Kerlor, apelidada de Gogo.

Seu discurso em sua autobiografia é por vezes em primeira pessoa, e outras, em terceira. Segundo Blum (2003), esta escolha pode ser um reflexo de sua natureza contraditória, natureza esta que também se faz ver em seu quadro favorito, *Birdcage and Playing Cards* (Figura 14) de Pablo Picasso (1881 - 1973), que foi usado na capa da primeira edição de sua autobiografia. Sobre este quadro Schiaparelli descreve:

> Há uma gaiola. Abaixo estão algumas cartas de jogo sobre um tapete verde. Dentro da gaiola, uma pobre pomba branca e semi-sufocada olha deprimida para uma maçã rosa brilhantemente polida; Fora da gaiola um pássaro preto irritado com as asas abertas desafia o céu. (SCHIAPARELLI, 2007, p. vii-viii, tradução nossa).

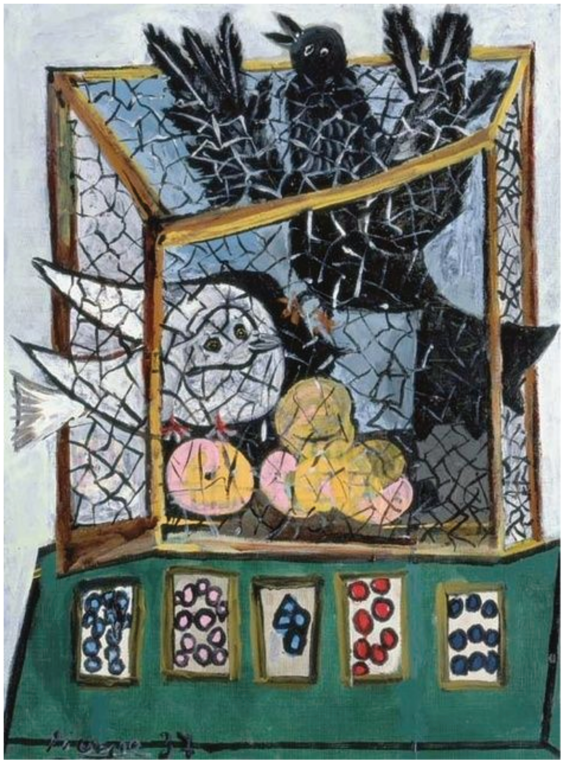

Figura 14 - *Birdcage and Playing Cards*, Picasso, 1937. (Fonte: BLUM, 2003, p. 151)

Como pode-se notar, a descrição da estilista traz uma leitura errônea da obra. O pássaro negro não está fora da gaiola, mas luta contra a grade para sair, ao contrário do pássaro branco que permanece encolhido. Pass (2011, p. 252) afirma que Schiaparelli sempre se sentiu restringida pela família[31] e pelo mundo à sua volta, até mesmo pelos aspectos práticos de transformar suas ideias muitas vezes

[31] A autora não da exemplos, mas Schiaparelli conta em sua autobiografia situações como o fato de ela ter publicado sozinha um livro de poesias, que foi extremamente criticado por sua família.

excêntricas em roupas vestíveis. Tais restrições por vezes a deixariam passiva[32], tal com o pássaro branco da obra, e por vezes, a faria lutar contra, postura representada pelo pássaro negro.

A figura do pássaro torna-se assim uma metáfora dela mesma. Conforme evocado por outros autores, esta metáfora foi de certa maneira capturada por Man Ray em uma fotografia (Figura 15) em que Schiaparelli usa um vestido, cuja saia tem um pedaço com plissados, lembrando uma coluna da arquitetura grega. Por cima do vestido, Schiaparelli usa uma capa curta de penas brancas. Sua pose modesta e fechada se assemelha com a pomba branca da pintura de Picasso, uma das “faces” de sua personalidade.



Figura 15 – Foto de Man Ray de Schiaparelli. (Fonte: BLUM, 2003, p. 43)

Um dos reflexos da natureza contraditória da estilista se dá quando ela discute o corpo. Em sua biografia, Schiaparelli diz em terceira pessoa que

> Ela sentia que a roupa tinha de ser arquitetônica: que o corpo nunca deve ser esquecido e deve ser usado como uma moldura é usada em um edifício. Os caprichos de linhas e detalhes ou qualquer efeito assimétrico devem sempre ter uma estreita conexão com esta

[32] O lado passivo da personalidade de Schiaparelli praticamente some de sua história, sendo hoje apenas conhecido o lado chocante e inovador de suas obras e atitudes.

> moldura. Quanto mais o corpo é respeitado, melhor o vestido adquire vitalidade.
> Pode-se adicionar enchimentos e laços, pode-se baixar ou subir as linhas, modificar as curvas, acentuar este ou aquele ponto, mas a harmonia deve permanecer. Os gregos, mais do que qualquer outro, exceto os chineses, compreenderam esta regra e deram às suas deusas, mesmo definitivamente gordas, a serenidade da perfeição e a aparência fabulosa da liberdade. (SCHIAPARELLI, 2007, p. 46, tradução nossa)

Ao mesmo tempo em que a estilista diz que é preciso respeitar as formas do corpo, ela se contradiz, ao publicar em uma revista "Os Doze Mandamentos para Mulheres", texto que republicará no final de sua autobiografia, afirmando, em seu décimo mandamento, "nunca ajuste o vestido ao corpo, mas treine o corpo para se ajustar ao vestido" (SCHIAPARELLI, 2007, p. 211, tradução nossa).

Veremos mais adiante que as duas silhuetas aparecem na obra de Schiaparelli, tanto roupas que respeitam as formas quanto roupas que são tão justas que chegam a impor a forma ao corpo.

Sobre seu percurso até se tornar estilista, Schiaparelli conta que as vezes pensava que ao invés de fazer pinturas e esculturas - que considerava fazer muito bem -, ela poderia inventar vestidos ou figurinos. Steele (1991) chama a atenção para como a estilista não distingue moda e figurino, ao contrário de Chanel, que separa as duas áreas (figurino como arte ligada ao drama e moda como um aspecto da vida contemporânea). Para Schiaparelli, todo tipo de roupas e adornos eram uma forma de "mascarada" (*Idem*, p. 61).

Schiaparelli confessa em sua autobiografia que não sabia absolutamente nada sobre fazer roupas, afirmando, novamente em terceira pessoa, que "sua ignorância nesta matéria era suprema. Portanto sua coragem era sem limites e cega" (SCHIAPARELLI, 2007, p. 42, tradução nossa). No entanto, sabe-se que até a metade do século XX conhecimentos em costura eram um pré-requisito na educação de uma mulher de respeito (BREWARD, 2003, p. 53) e como Schiaparelli vem de uma família rica da Itália é bem possível que ela soubesse minimamente costurar.

Foi com a cabeça cheia de ideias, mas sem ter trabalhado em nenhum ateliê anteriormente como ajudante ou auxiliar, o que era o caminho comum para a profissão na época, que Schiaparelli começou sua carreira. No começo não vendia

muitas peças, mas sua amizade com Paul Poiret (1879 - 1944), importante estilista entre os anos 1910 a 1930, auxiliou sua inserção no meio da alta costura.

A estilista ainda comenta que, para ela, desenhar roupas não é uma profissão, mas uma arte, e ainda a mais difícil e insatisfatória. Para ela, se o processo for satisfatório é ainda pior, já que quando se cria um vestido ele já não pertence mais ao criador. Um vestido não tem vida por si próprio e não pode simplesmente ficar pendurado em uma parede. É preciso que alguém o vista, e que a personalidade desta pessoa o anime, mesmo que isso faça com que a roupa seja uma completa caricatura do que o criador gostaria que ela fosse.

A partir de sua declaração, podemos afirmar que para a estilista a pessoa que veste a roupa tem um papel tão importante para o seu significado quanto o designer que a criou. Villaça e Góes (2014) complementam essa ideia afirmando que corpos e roupas existem de forma simbiótica.

> As roupas são energizadas por aqueles que as veste, bem como os corpos são atualizados pelas roupas que vestem. Aprendendo essa interdependência, a moda pode ser considerada como uma elaborada técnica corporal por meio da qual uma série de declarações pessoais e sociais são passíveis de serem articuladas. (VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 142)

O corpo, portanto, pode tanto reafirmar, quanto contradizer as intenções do criador. Isso também pode acontecer com a arte; os artistas muitas vezes também não tem controle de como sua obra é exposta ou descrita em uma galeria, museu ou coleção privada, e muito menos em como sua obra será interpretada pelo espectador. Mesmo com uma etiqueta ao lado da obra relatando a intenção do artista, o espectador refletirá sua própria experiência (ARRIAGA, 2013, p. 24).

Essa experiência, tanto na arte, como também na moda, dependerá tanto de questões pessoais, quanto do contexto cultural. Como comenta Umberto Eco em sua obra *O Hábito Fala Pelo Monge* (1989, p. 9), “Em Citânia: tem mini-saia – é uma rapariga leviana. Em Milão: tem mini-saia – é uma rapariga moderna. Em Paris: tem mini-saia – é uma rapariga. Em Hamburgo, no Eros: tem mini-saia – se calhar é um rapaz”. Logo, a mesma peça pode assumir diferentes significados dependendo da localidade que está sendo usada.

A moda é, portanto, um meio funcional para o dia-a-dia, que tem constante relação com o corpo, adicionando ou alterando o significado da vestimenta. Por mais que esta seja feita a partir de uma determinada visão de um criador, a partir do

momento que ela é vestida, ela se torna uma colaboração entre o designer e o portador da roupa.

Além de ter consciência da falta de controle sobre o significado de sua obra no corpo do outro, Schiaparelli também afirma que uma vez que uma roupa “nasce”, ela se torna algo do passado. Walter Benjamin (2007) discute essa ideia e afirma que a moda e a morte andam juntas, pelo fato de a moda trabalhar com a obsolescência. Uma ideia/estilo morre precocemente para que outra possa nascer.

Segundo o autor, para se trabalhar com a moda é preciso saber ler alguns sinais secretos de coisas vindouras. “Quem os soubesse ler, saberia antecipadamente não só quais seriam as novas tendências da arte, mas também a respeito de novas legislações, guerras e revoluções” (BENJAMIN, 2007, p. 102). Schiaparelli também discorre sobre o assunto argumentando que

> Então a moda nasce por pequenos fatos, tendências ou mesmo política, nunca por tentar fazer pequenas pregas e ornamentos vistosos, por bugigangas, por roupas fáceis de copiar, ou pelo encurtamento ou alongamento de uma saia ... O mundo estava sendo puxado de cada lado como um balão cansado. Não se podia esquecer que se carregava, como uma bola de aço acorrentada ao tornozelo, o lado comercial, mas tinha se que sentir a tendência da história e precedê-la. (SCHIAPARELLI, 2007, p. 88-89, tradução nossa)

Não só a moda, mas também a arte tem a capacidade de premeditar acontecimentos. Como vimos anteriormente, Eliane Moraes (2002) afirma que os surrealistas expressaram o horror da guerra que estava por vir através de representação de corpos mutilados e transmutados. Veremos nos próximos capítulos que esta ideia de ‘visão premonitória’ também aparece na obra de Schiaparelli, em especial nos dois vestidos feitos em parceria com Salvador Dali.

Dali associa inclusive a própria criação da Maison Schiaparelli como uma premonição da Segunda Guerra, quando declara em sua autobiografia *Secret Life of Salvador Dali* (1993), que

> [...] a guerra que estava prestes a acontecer e que iria liquidar as revoluções pós-guerra era simbolizada, não pelas polemicas no café na Place Blanche, ou pelo suicídio do meu grande amigo René Crevel, mas pelo estabelecimento de costura que estava prestes a abrir na Place Vendôme. Aqui novos fenômenos morfológicos ocorreriam; aqui a essência das coisas se tornariam transubstanciadas; aqui as línguas de fogo do Espírito Santo de Dali iriam descer. (DALI, 1993, p. 340, tradução nossa)

Para Papalas (2015, p. 7) este texto é de extrema importância, por marcar Schiaparelli como uma mulher artista, da qual o trabalho era mais inovador do que dos encontros entre artistas surrealistas homens no Café Cyrano na *Place Blanche*. Ele confirma sua significativa contribuição não só para a moda, mas também para a filosofia vanguardista, e em particular, para a ideologia surrealista.

3.2 Os estilistas dos anos 1920 e 1930

Schiaparelli teve o auge de sua Maison nos anos 1930, mas analisaremos um pouco da moda nos anos anteriores, pois é importante conhecer o contexto em que estava inserida. Seu amigo Paul Poiret, que a incentivou a entrar no mundo da moda, foi um dos estilistas mais renomados dos anos 1910. Este período foi marcado pela popularização de cosméticos como o creme Nivea, o pó compacto e o *blush*. Estas inovações fizeram com que o modelo de beleza da mulher pálida do século XIX fosse gradualmente substituído pela mulher com tez rosada. Também nesta época, o decote V substitui as golas altas e o corpo feminino ganha um pouco mais de mobilidade por se desprender dos espartilhos.

Poiret declara ter libertado o corpo feminino dos espartilhos, mas, segundo Breward (2003), o estilista foi malicioso ao declarar que fez isso sozinho. O autor afirma que Madeleine Vionnet, as irmãs Callot, Mariano Fortuny e as vienenses irmãs Flöge estavam simultaneamente apresentando coleções com vestidos mais simples, baseados no vestido de chá[33]. Além dos reformistas do traje inglês, que já vinham defendendo o estilo Império, sem o espartilho, por pelo menos três décadas (*Idem*, p. 37). Outro exemplo é o da jornalista americana Amélia Bloomer, que lutava contra o espartilho desde 1850. No entanto, é Poiret quem legitima esta nova silhueta em um contexto mais consagrado, ao apresentar vestimentas sem espartilhos na alta costura parisiense, com tecidos mais leves e soltos, inspirado pela figuratividade do Oriente (Figura 16). Deste contexto, Poiret traz também cores alegres e vibrantes que irão influenciar Schiaparelli.

O orientalismo se tornou febre em Paris em 1910 a partir do espetáculo *Scherazade* da companhia *Ballet Russes*, com direção de Serguei Diaghilev (1872 - 1929) e cenários e figurinos de Leon Bakst (1866 - 1924), que trouxe cores exuberantes ao espetáculo, que influenciaram diretamente a moda. Antes disso, Poiret já colecionava tecidos étnicos, mas o sucesso dos *Ballet Russes* influenciou suas criações, em especial na mudança da silhueta feminina para um formato mais reto e solto.

[33] Mendes e Haye (2003, p. 22) descrevem os trajes de chá como "[...] longos, fluídos e, às vezes, volumosos, dando espaço ao corpo para relaxar. A convenção permitia que as mulheres vestidas nesses trajes informais, descansando em seus boudoirs, recebessem convidados".



Figura 16 – Manto inspirado em um kimono desconstruído, Poiret, 1913.
(Fonte: http://collections.vam.ac.uk)

Este, porém, foi apenas um passo em direção à libertação do corpo feminino, pois, ao mesmo tempo em que os espartilhos caem em desuso, surgem as cintas elásticas que achatam as curvas do corpo, além da ”[...] adoção de dietas, pílulas, poções, exercícios extenuantes e regimes rigorosos para ajudar as mulheres em sua busca pela ‘silhueta de serpentina’” (MACKENZIE, 2010, p. 75). Oliveira (2008) define o corpo feminino nesta época como “um corpo objetal, regulado pela moda, manifestação do sistema caracteristicamente coercitiva, que impede a mulher de se assumir com as suas formas carnais, com a sua sexualidade” (*Idem*, p. 664).

Alice Mackrell (2005) descreve que Poiret foi o primeiro estilista moderno que colaborou com artistas da vanguarda. Mackrell não cita as colaborações e como elas se deram; já outros autores relatam que Poiret teria conhecido artistas vienenses que estavam criando novas proposições de vestidos femininos, entre elas Emile Flöge (1874 – 1952). Poiret também teria contribuído com a capa de uma edição da publicação *La Révolution Surréaliste* (15 de julho de 1925), onde aparece uma foto de um casaco e um chapéu. Cabe também lembrar que Tarsila do Amaral tornou-se cliente de Poiret durante suas estadas em Paris nos anos 1920.

Além de Poiret, o cenário da moda parisiense dos anos 1920 e 1930 também contava com Coco Chanel, Jean Patou (1880 - 1936) e Madeleine Vionnet, entre

outros. Neste período entre guerras, surgem várias mulheres no campo da moda, como também em outras áreas, pois muitos homens haviam sido mandados para a Primeira Guerra, e vários não retornaram ou voltaram inválidos.

Dentre estes estilistas, quem teve um maior destaque nos anos 1920 foi Chanel. Em um retrato tirado por Man Ray (Figura 17), Chanel aparece com diversos elementos considerados radicais para a época. Ela veste um vestido preto sem estar de luto, o que subverte o significado carregado pela cor até então, além de usar um chapéu coco masculino, vários colares de pérolas falsas e ainda fuma.



Figura 17 – Foto de Coco Chanel por Man Ray, 1935. (Fonte: http://www.manraytrust.com/)

Chanel também tinha um relacionamento bem próximo com os surrealistas e era muito amiga de Salvador Dali, sendo citada por este na sua autobiografia *Vida Secreta de Salvador Dali* (1993) diversas vezes. No entanto, há apenas um registro de criação da estilista inspirada pelo movimento. Tal inspiração veio da colagem *Eau,* publicada no segundo volume de *Une Semaine de Bonté* de Max Ernst, onde uma mulher tem uma concha sobre o rosto. Chanel criou então um chapéu em formato de concha, que foi ilustrado por Marcel Vertés e publicado na revista *Haper's Bazaar* de janeiro de 1938 (Figura 18).



Figura 18 – Ilustração de Marcel Vertés, *Chanel's Immaculate Shell of White Grosgrain*, *Haper's Bazaar*, janeiro de 1938. (Fonte: MACKRELL, 2015, p. 137)

Apesar de Chanel também ter sido uma mulher independente e ter uma postura contra as regras da moda da época, de forma similar a Schiaparelli, as duas estilistas eram rivais e tinham estilos bem contrastantes. Ambas trabalharam para trazer mais individualidade e liberdade para mulher de formas bem diferentes, o que pode ter contribuído para a rivalidade entre as duas estilistas. Vasques e Dorigoni comparam as duas estilistas dizendo que,

> Chanel fazia roupas para mulheres modernas, independentes, criava peças simples e confortáveis que mostravam a autossuficiência feminina que se iniciava no período. Já Schiaparelli criava peças exageradas, simbólicas, com muitos adornos e bordados, feitas para impressionar. Um exemplo bem visível é em relação às cores, Chanel ficou famosa com o pretinho básico, enquanto que a marca registrada de Elsa era a cor rosa-choque. (VASQUES; DORIGONI, 2013, p. 170)

Portanto, enquanto Chanel fazia vestidos pretos e simples, com acabamentos impecáveis, combinados com joias, Schiaparelli trazia cores e formas inusitadas. Além do vestido preto, Chanel é lembrada por propor a calça de jérsei para as mulheres, peças que traziam maior conforto e praticidade. Para Lars Svendsen (2010), Chanel representou bem o aspecto funcionalista do modernismo. A estilista

também usou o visual *la garçonne*[34], que foi amplamente copiado. Este corte de cabelo curto foi popularizado pela atriz Louise Brooks (1906 - 1985), que era muito admirada pelos surrealistas pelo seu visual andrógino.

A silhueta da mulher dos anos 1920 era governada pela reta, mais uma vez uma característica de "menino", afirmado pelo termo *la garçonne*. Tal atributo não se dava apenas pelas criações de Chanel, que traziam uma silhueta mais masculinizada, mas também por se usar a cinta que faz a contenção dos quadris e o achatamento dos seios, criando um corpo cilíndrico. A marcação da cintura nesta época é mais baixa, a saia é mais curta, e as roupas possuem muito brilho. Estas características entram em declínio em 1929, quando Jean Patou, em uma de suas últimas coleções, desenha roupas com a cintura colocada na posição natural e cria saias mais compridas, na altura do joelho. Para Kerry Taylor (2014) esta coleção de Patou parecia anunciar o fim do estilo *garçonne* e o retorno da mulher curvilínea. O estilista teve sua marca registrada pela "informalidade: linhas simples, costura caprichada, saias pregueadas e detalhes sóbrio, tudo para garantir a liberdade de movimentos" (*Idem*, p. 9) (Figura 19).



Figura 19 – Vestido de Jean Patou, 1928-29. (Fonte: http://collection.goldstein.design.umn.edu/)

[34] Estilo usado pelas mulheres no qual mantinha-se os cabelos curtos e os joelhos a mostra, lembrando a aparência de um menino.

Os anos 1930 foram marcados pela crise financeira, que forçou a moda a ser mais simples, porém sem perder a sofisticação. Desde a primeira guerra, as mulheres já vinham sendo inseridas no mercado de trabalho em geral, pela falta de mão de obra masculina, mas é nos anos 1930 que a mulher conquistou seu lugar nesse espaço.

Para Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix (2014, p. 11) “essa mulher trabalhadora dos anos 1930 era, por assim dizer, uma versão adulta da melindrosa dos anos 1920”. Taylor (2014) descreve a moda da época com a “silhueta [...] longilínea e esbelta, lânguida e serena. O cabelo – curto, na altura do maxilar; repartido de lado ou ao meio – emoldurava o rosto ou era penteado para trás, liso com cachos na ponta” (*Idem*, p. 42).

Esta época também foi marcada pelas criações de Madeleine Vionnet. Ela é considerada a inventora do corte enviesado de tecido, trabalhando com peças inteiras de pano e costuras elaboradas para tirar todo o volume do vestido e criar um caimento perfeito. Em seu processo criativo, Vionnet fazia modelos em algodão cru em bonecas pequenas e depois os refazia no tamanho do corpo humano, ou seja, nunca projetava suas ideias na forma de desenho bidimensional.

A estilista se inspirava nas estátuas gregas ou nos desenhos que decoravam as jarras oriundas da Antiga Grécia, tendo com isto influenciado decisivamente as criações dos seus contemporâneos, entre eles alguns dos surrealistas (LEHNERT, 2001, p. 37). A silhueta criada por Vionnet é, portanto, de uma mulher clássica, como uma coluna. A estilista também teve criações em conjunto com artistas surrealistas, como demonstra a foto de Man Ray (Figura 20), na qual uma modelo, usando um vestido de Vionnet, se encontra sentada sobre uma obra de Oscar Domínguez. Os conceitos surrealistas não influenciaram diretamente a criação de Vionnet, mas inspiraram sua busca por novas formas de criar.



Figura 20 – Vestido de Madeleine Vionnet com '*Brouette*' de Oscar Dominguez. Fotografia de Man Ray, 1937. (JEAN, 1967, p. 248)

Como podemos notar, desde o início do século XX, a silhueta feminina já estava sofrendo diversas alterações: de uma cintura fina modelada por espartilho e quadril evidenciado por crinolinas à uma silhueta reta e sem volumes, e por vezes com calça comprida; mais tarde, houve a volta de uma silhueta acinturada, mas com maior movimento. Ao trabalhar com esta última silhueta, Schiaparelli ainda acrescentou ombros volumosos, como veremos no próximo capítulo. Pode-se afirmar, portanto, que a metamorfose do corpo, em especial o feminino, já estava ocorrendo na própria história da moda.

Schiaparelli estava inserida nesse contexto e teve maior destaque durante os anos 1930, com modelos que chamavam a atenção pelo inusitado, com peças mais excêntricas e chamativas, e que alteravam acentuadamente a silhueta feminina. Assim, a mulher que veste Schiaparelli é, para Oliveira (2008, p. 670), o sujeito na própria construção de sua vestimenta em um mundo que havia oprimido as curvas e formas de seu corpo.

> Como os artistas surrealistas, a sua roupa põe em discurso uma ação para a destinatária-mulher sentir as suas competências e agir por meio delas. A roupa assume assim um papel de transformação da mulher que conquista os seus desafios. Adentra-se em um estágio da maior importância para a mulher no processo de ela adotar uma moda como modo de ir construindo a sua própria face e

> corpo, um marco de uma nova construção identitária. (OLIVEIRA, 2008, p. 670)

Essa construção identitária, se dá claramente por suas criações se basearem nos conceitos surrealistas, que trazem elementos contraditórios e extraordinários, ou seja, a beleza convulsiva, para a vestimenta.

3.3 Criações e Inovações

A primeira criação de sucesso de Schiaparelli foi um suéter de tricô com estampa *trompe-l'œil* de laço na gola e os punhos de uma falsa camisa branca por baixo (Figura 21). Esta peça marcaria o início de seu interesse por criações com efeitos surreais (VASQUES; DORIGONI, 2013, p. 168) e também são essas peças de traje de esporte que fazem com que o ateliê de Schiaparelli fique conhecido. O *sportswear* foi uma forte tendência do final dos anos 1920, o que explica parte do sucesso da peça criada pela estilista.

Este suéter[35], como outros com outras estampas, foram feitos em parceria com um grupo de mulheres armênias lideradas por Aroosiag Mikaëlian, conhecida como Mike. Estes foram um sucesso tão grande na época que a edição da *Vogue* de dezembro de 1927 os destacou como "uma obra de arte" e "um triunfo da mistura de cores" (BLUM, 2003, p. 13).



Figura 21 – Suéter com *Trompe-l'oeil*, 1927 (Fonte: VASQUES; DORIGONI, 2013, p. 169)

Na mesma época, Schiaparelli também lançou um suéter com o desenho de esqueleto, como se a pessoa estivesse sendo vista através de uma máquina de raio-X. Segundo Papalas (2015, p. 4) os dois suéteres mostram o início do interesse da estilista em explicar a verdade versus a ficção, a realidade e a "sur-realidade", ou

[35] Acervo do Philadelphia Museum of Art e do Victoria & Albert Museum.

seja, o que está por de baixo do que é visto. Estes conceitos serão também explorados em outras obras, em especial nos vestidos da Coleção *Circus*.

A partir do sucesso dos suéteres, a Maison Schiaparelli é criada e registrada no final de 1927, em parceria com Charles Kahn, um empresário associado às Galerias Lafayette. Ambos moravam e trabalhavam no mesmo apartamento na Rue de l'Université, local que ficou pequeno para os dois e, graças ao investimento de seu sócio, o ateliê de Schiaparelli mudou-se para três quartos de um sótão na Rue de la Paix, na região da Ópera de Paris. Na entrada, em baixo do nome de Schiaparelli, que era considerado de difícil pronúncia, estava a frase *Pour le Sport*[36] (BAUDOT, 1997, p. 9), o que associava o local com a peça de maior sucesso da estilista até então. Em 1932 o ateliê cresce, ocupando também o segundo andar do prédio e acrescentando à placa de entrada as frases: *Pour la Ville* e *Pour le Soir*[37]. Nesta época, Schiaparelli começa a ficar conhecida por seus vestidos de noite e casacos e em 1935, ela muda seu ateliê para a *Place Vendôme* nº 21, lugar importante pela concentração de lojas de luxo, onde fica até a sua falência em 1954. Após fechar sua *Maison*, Schiaparelli decide viver na Tunísia.

Entre as diversas inovações feitas pela estilista no campo da moda, Judith Thurman (2012) afirma que ela foi a primeira a fazer um desfile como uma forma de entretenimento, com cenário, música e modelos magras, porém, José Maria Paz Gago (2016) afirma que Jeanne Paquin (1869 - 1936) já havia feito um desfile em forma de um grande espetáculo em 1914, usando um palco teatral, do *Palace Theater* de Londres. Gago descreve que Paquin tinha uma concepção eminentemente teatral da indumentária e se preocupava "com a escolha dos tecidos, tonalidades cromáticas e acessórios, para combinar e brincar com a iluminação, na busca de reflexos inéditos, brilhos inesperados e efeitos sempre espetaculares, tal qual faziam as figurinistas teatrais" (*Idem*, p. 102). Com o início da guerra, não foi possível que apresentações como esta acontecessem novamente. Apenas algumas décadas mais tarde este tipo de apresentação será retomada, agora por Schiaparelli, mas desta vez em Paris.

Douat (2010) também comenta as inovações de Schiaparelli, dizendo que ela foi a primeira estilista a usar o zíper de forma visível. Para Mendes e Haye (2003)

[36] "Para o esporte", ou seja, para os momentos de lazer.
[37] "Para a cidade" e "Para a noite".

> Embora esse tipo de fecho [zíper] houvesse sido patenteado já em 1893, seu uso restringia-se a roupas de baixo, trajes utilitários e bagagens. Tradicionalmente, a moda refinada ocultava os fechos, de modo que foi uma manobra radical da parte de Schiaparelli usar o zíper em roupas de alta-costura e, além disso, enfatizá-lo usando cores vivas e contrastantes. (MENDES; HAYE, 2003, p. 94)

Os botões (Figura 22) também eram um elemento de interesse para a estilista. Sobre eles, Schiaparelli (2007) comenta, em tom metafórico, que,

> [...] o Rei Botão ainda reinava sem medo na Schiap's. As coisas mais incríveis foram usadas, animais e penas, caricaturas e pesos de papel, correntes, cadeados, clipes e pirulitos. Alguns eram de madeira e outros de plástico, mas nenhum parecia com o que um botão supostamente deveria parecer. (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91, tradução nossa)



Figura 22 – Botões em formato de insetos usados por Schiaparelli. Produção de Jean Clemént (1900 – 1949), 1938. (Fonte: http://metmuseum.org/art/collection/search/156220)

Sobre os botões, Oliveira afirma que,

> São adornos que valorizam a abertura frontal do tronco e a exploram incansavelmente. Muitas das vezes, esse tipo de corte é ainda sublinhado pelos adereços da figuratividade dos bordados, de modo que o busto da mulher recebe grande ênfase nos *tailleurs* da modista, assinalando esse atributo do feminino. (OLIVEIRA, 2008, p. 693)

A autora dá como exemplo um casaco[38] (Figura 23) para a coleção de Schiaparelli denominada *Zodiac*, no qual as laterais dos seios são formadas por pequenos retângulos de espelhos justapostos, que compõem um retângulo maior

[38] Acervo do Metropolitan Museum of Art.

contornado por bordados barrocos, adorno o qual remete ao painel decorativo das salas da Galeria dos Espelhos de Versailles (Figura 24).

Oliveira (2008) descreve que os espelhos criam um discurso no espectador, que vê sua imagem nos seios de outra pessoa, “ato no qual brota a sua construção identitária” (*Idem,* p. 693). Por isso, os bordados e botões usados no centro dos casacos de Schiaparelli são essenciais nessa construção de um novo observador.





Figura 23 – Casaco com espelhos*, inverno 1938/39* (Fonte: http://www.metmuseum.org)
Figura 24 – Sala dos Espelhos de Versailles (Fonte: http://www.leblogdejiki.fr/)

Martin (1988) complementa a análise deste traje dizendo que os espelhos que refletem o rosto fragmentado do espectador enquadram os seios e sugerem uma visão de janela na figura. Para o autor, “a quebra dos espelhos pode ser o único meio para impedir a entrada visual na roupa. Schiaparelli oferece o vestuário em seu decoro mais provocativo e rompente, quase vendo por dentro e vendo reflexos, e terminando ironicamente com um conjunto de espelhos rachados” (*Idem*, p. 38, tradução nossa).

Não só os botões, mas também os bordados e os ombros volumosos, chamavam mais atenção para o tronco feminino. Esta foi mais uma das inovações de Schiaparelli na moda: a estilista substitui as formas leves e flutuantes dos anos 1920 por formas mais definidas, sendo a primeira a trazer essa silhueta para a alta costura (FIELL; DIRIX, 2014, p. 14). Os ombros volumosos remetem à silhueta masculina e ao poder que a mulher estava começando a conquistar ao trabalhar fora de casa. Além desta interpretação, a mistura da silhueta feminina com elementos da

silhueta masculina cria um corpo andrógino. A ambiguidade entre masculino e feminino traz mais uma vez o conceito de beleza surrealista para a obra da estilista.

Outra inovação de Schiaparelli se deu pelas cores,[39] ao trazer matizes mais vivos e até então inéditos, num momento pós Primeira Guerra mundial e pós 1929, quando ocorreu a queda da Bolsa de Valores, deixando o mundo em crise. Até então, as roupas tinham uma paleta de cores escura e extremamente sombria, o que era refletido nas criações de Coco Chanel e Jean Patou. Palmer White (1986) cita que a revista *Haper's Bazaar* de novembro de 1934 afirma que "para as cores, ela é a Paul Poiret feminina" (*Idem*, p. 49, tradução nossa).

Sobre as novas cores trazidas por Schiaparelli para o uso cotidiano, Douat descreve que,

> […] em 1932, surgiu o azul gelo, seguido pelo verde musgo, amarelo solar dourado, rosa lavanda e, em 1936, sua criatividade alcança o auge, rompendo com todos os padrões pré-concebidos, com a criação de uma coloração iridescente que combina os tons rosa e magenta, criando uma tonalidade inteiramente única, chamada de Rosa Choque. Esta cor tornou-se sua marca registrada e uma entre apenas poucas cores criadas especialmente para o mundo da moda a integrar os duzentos têxteis padronizados no *The Standard Color Reference of America*, publicado pela *The Color Association of the United States.* (DOUAT, 2010)

Como a autora aponta, a grande marca da estilista foi a cor Rosa Choque (*shocking pink* em inglês), a qual aparece em diversas de suas criações. Segundo Eva Heller (2013), o *shocking pink* de Schiaparelli é composto pela cor magenta e um pouco de branco. A inspiração do nome veio a partir da produção do filme *Every Day's a Holiday* (A Vida é Uma Festa - 1937), no qual Mae West a contratou para fazer seus figurinos. A atriz foi até Paris para conversar com a estilista, mas não ficou tempo o suficiente para fazer as provas das roupas, e então deixou um manequim com o formato de seu corpo para auxiliar a confecção. Schiaparelli ficou tão impressionada com sua silhueta, que lançou um perfume, cujo o frasco tem o

[39] A cor é uma sensação que nos auxilia na percepção de objetos. Segundo Luciano Guimarães (2004), "A cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro" (p. 12). Ela é a primeira coisa que percebemos ao ver uma pessoa vestida ou uma roupa em uma loja, sendo a percepção da forma e da sensação tátil secundárias. Por isso a cor é um elemento fundamental da moda e de sua criação, sendo sua escolha uma das primeiras etapas a ser definida durante a criação de uma coleção de moda, nos métodos de criação atual. E a partir dessa decisão, a cor é usada para manipular as formas do corpo e comunicar de acordo com signos de cada grupo cultural.
Entre as diversas nomenclaturas de características da cor, vamos usar nas análises deste trabalho os termos definidos por Guimarães (2004, p. 56). São estes, **matiz** (os tons puros), **luminosidade** (variação do matiz entre o branco e o preto) e **saturação** (variação do matiz até o seu tom de cinza correspondente).

formato do corpo da atriz, desenhado pela artista Leonor Fini (1907 - 1996), como o nome de *Shocking* (Figura 25).

Schiaparelli (2007) descreve que quando estava escolhendo a cor para apresentar seu perfume, ela escolheu uma que fosse “brilhante, impossível, insolente, que torna-se, que dá vida, como toda a luz e as aves e os peixes no mundo juntos, uma cor da China e Peru, mas não do Ocidente - uma cor chocante, pura e não diluída” (*Idem*, p. 89, tradução nossa).



Figura 25 – Perfume Shocking de Schiaparelli (Fonte: https://schiaparelliperfumes.blogspot.com.br)

Douat (2010) ainda complementa que Schiaparelli não só trouxe novas cores para a moda, como também novas formas de aplicação de cor, como o *airbrushing*, técnica de pintura a ar, que até então era usada apenas na indústria automotiva. Além disso,

> A inovação nos materiais aparece pela inserção dos tecidos sintéticos, além do raiom[40] e do celofane, tudo para acentuar o efeito surreal de suas criações. [...] Ela não só se utilizou de materiais novos, como também deu novas funções aos que já existiam como, por exemplo, o zíper e o tecido *viyella*. (VASQUES; DORIGONI, 2013, p. 173)

[40] Uma das descobertas têxteis mais significativas do período entre-guerras (MENDES; HAYE, 2003, p. 68), o raiom é feito com fibra artificial de celulose para produzir uma seda artificial (PEZZOLO, 2013, p. 111).

Segundo Gertrud Lehnert (2001), desta forma a estilista coloca em prática as ideias que os futuristas já haviam proposto alguns anos antes, de criar vestimentas “[...] utilizando todos os materiais possíveis e imaginários, e modificar, desta forma, a percepção convencional do que é o vestuário” (*Idem*, p. 39).

3.4 Schiaparelli e o Surrealismo

Apesar de suas obras terem um claro diálogo com o Surrealismo, Schiaparelli não é listada por autores de livros sobre o movimento como uma artista surrealista. Sabina Stent (2011) a descreve como marginalizada do mundo da arte. Sua relação com o movimento começa a partir da amizade com Gabrielle Buffet Picabia (1881 - 1985), esposa do artista Francis Picabia, enquanto estava nos EUA por volta de 1916. Foi Gabrielle que a apresentou aos artistas dadaístas e surrealistas, como Man Ray e Marcel Duchamp. E foi por meio deles, segundo Gago (2016, p. 115), que Schiaparelli conheceu Coco Chanel e Paul Poiret, sendo este último um grande motivador para a estilista.

Os surrealistas tinham uma boa aceitação de artistas mulheres trabalhando ao lado de homens, o que, segundo Oliveira (2008), "constitui um passo de subversão da ordem imperante no romantismo e, mesmo, nos vários movimentos da arte moderna em que mulheres tiveram uma produção artística muito expressiva, cujo valor, na época, foi minimizado" (*Idem*, p. 684). Assim, os surrealistas reconhecem o trabalho de mulheres como Leonora Carrigton, Remedios Varo, Bridget Tichenor, Alice Rahon, Maria Izquierdo, Léonor Fini, Eileen Agar e Dorothea Tanning.

Apesar disso, nenhuma mulher foi oficialmente participante do grupo e nem assinou os manifestos do movimento. Ademais, há diversas críticas à como a mulher é representada na obra surrealista. Segundo Gwen Raaberg (1995), uma das autoras do livro *Surrealism and Women*, os surrealistas concebiam em suas obras uma mulher que era uma mediadora da natureza e do inconsciente para o homem, uma *femme-enfant* (mulher criança), uma musa, fonte e objeto de desejo, incorporação do *amour fou*, e um emblema da revolução. Ainda segundo a autora, foi apenas em 1977 que houve uma publicação na edição especial da revista francesa *Obliques* chamada *La Femme Surréaliste* em que 36 mulheres foram listadas como artistas surrealistas[41], mas a publicação não inclui obras ou artistas que tenham relação com a moda.

[41] As 36 mulheres citadas no livro "Obliques n14-15: Belen, Maya Bell, Bona, Leonora Carrington, Lise Deharmé, Jacqueline Duprey, Aube Elleouet, Josette Exandier, Leonor Fini, Aline Gagnaire, Giovanna, Jane Graverol, Mariane Van Hirtum, Rozeta Hudji, Valentine Hugo, Karskaya, Greta Knutson, Laure, Gina Pane, Annie Lebrun, Georgette Magritte, Manina, Joyce Mansour, Nora Mitrani, Meret Oppenhiem, Mimi Parent, Valentine Penrose, Gisele Prassinos, Karina Raeck, Remedios, Sibylle Rupper, Colette Thomas, Toyen, Isabelle Waldberg, Unica Zurn e Dorothea Tanning.

Richard Martin (1988) é um dos poucos autores que afirma que Schiaparelli era uma artista no mundo da alta costura. O autor comenta que

> Ela acreditava na inspiração e na fusão e na magia das artes como uma fonte de germinação artística. [...] Ela não era uma designer envolvida na evolução dos projetos. Ela era uma artista na tradição mística da inspiração criativa e sua consequência na arte. Uma visionária, ela tocou roupas com a capacidade de ser arte. Nem a costureira nem designer, Schiaparelli deu às roupas a emancipação romântica e inventiva para tornarem-se ainda mais arte do que o vestuário. (MARTIN, 1988, p. 207, tradução nossa)

A autora Ghislaine Wood (2007a, p. 142-144) cita que Julien Levy (1906 – 1981), importante galerista para o surrealistas, considera Schiaparelli a única designer de moda que interpreta o surrealismo com sucesso. Para Levy, a estilista reconcilia a moda e a arte, inicialmente por meio da sua interpretação da estética modernista e posteriormente por suas parcerias com artistas surrealistas.

Schiaparelli transforma o surrealismo em moda, na opinião de Charlotte Seeling (2000), ao aplicar em suas coleções os seus princípios, principalmente por se apropriar de objetos cotidianos para convertê-los em chapéus e roupas. Ao fazer isto, a estilista cria um corpo surreal, definido por Andrew Bolton e Harold Koda (2012) como um corpo que “contorna os significados convencionais transmitidos pelo vestir e afirma um componente psicológico através de ilusões *trompe-l'oeil* e justaposições inesperadas de materiais e imagens" (*Idem,* p. 23, tradução nossa).

Para Wood (2007b), as vestimentas mais manifestadamente surrealistas foram as criadas por Schiaparelli e Dali. A autora ainda descreve:

> Do final de 1936, eles desenvolveram uma série de ideias que iriam alterar radicalmente a maneira em que moda e Surrealismo foram percebidos. [...] Através do trabalho de Schiaparelli e Dali, o corpo foi remodelado pelo surrealismo e o surrealismo se integrou ao *mainstream* cultural. (WOOD, 2007b, p. 65, tradução nossa)

Steele (1988) cita alguns textos que comprovam a importância da estilista na época, como o trecho citado no capítulo 3.1 (p. 41), em que Dali relaciona a abertura da Maison Schiaparelli com o início da Segunda Guerra. Outras pessoas influentes, inclusive artistas, como Jean Cocteau (1989 - 1963), também falam sobre Schiaparelli para a revista *Haper’s Bazaar*:

> Considerando que, em outros tempos, apenas algumas mulheres misteriosas e privilegiadas se vestiam com grande individualidade e pela violência de seu estilo destruíram o estilo "moderno", em 1937 uma mulher como Schiaparelli pode inventar para todas as mulheres ... a violência que já foi o privilégio de muito poucas, daquelas que podem ser chamadas de atrizes neste drama-fora-do-teatro que é o mundo. [...] Schiaparelli é acima de todas as estilistas da excentricidade ... Seu estabelecimento na Place Vendôme é um laboratório do diabo. As mulheres que entram caem em uma armadilha e saem mascaradas. (STEELE, 1988, p. 255, tradução nossa)

A autora ainda cita uma frase de Bettina Ballard para a mesma revista, em que ela diz "olhando para trás para as *Harper's Bazaar* e *Vogue* dos anos 1930, o extremo e altamente chique individual da roupa [de Schiaparelli] se destaca das páginas como um farol" (*Idem*, p. 254, tradução nossa). Textos como esse confirmam o que a autora diz sobre Schiaparelli ter se tornado a estilista de Paris mais comentada do início dos anos 1930 (*Idem*, p. 253).

Schiaparelli (2007, p. 69) também fala da sua relação com artistas, em especial Salvador Dali, dizendo que ele era um interlocutor constante (*Idem*, p. 90). A primeira criação feita por eles foi o *Desk Suit*[42], inspirado em um desenho que Dali fez para Schiaparelli (Figura 26) com os escritos: "terno com gavetas semirrígidas e macias, imitação de material de corrente descascada, puxador de gaveta em carvalho natural. Para Schiaparelli. Seu amigo Salvador Dali, 1936" (tradução nossa)[43]. Schiaparelli não só transformou o desenho de Dali em roupa, como fez um editorial com o fotógrafo Cecil Beaton (1904 - 1980) (Figura 27 e 28). Na figura 27 vemos duas modelos que escondem o rosto em uma paisagem desértica, característico na obra de Dali. A modelo mais ao fundo, cujo o casaco tem mais bolsos, segura uma edição da revista *Minotaure nº8* (15 de junho de 1936), a qual podemos ver a capa com a figura de minotauro com gavetas de Salvador Dali. Já na figura 28 vemos apenas uma modelo com o casaco, onde podemos ver mais detalhes dos bolsos/gavetas.

O casaco estruturado com gavetas tinha um formato geralmente usado em ambiente de trabalho. Oliveira (2008) compara esta estrutura do casaco com o fato de que durante a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918) a mulher teve que assumir

[42] Infelizmente não encontramos esta peça no acervo de nenhum museu. Talvez por isso as únicas fotos de registro são as feitas na época em que o casaco foi lançado.
[43] Original: "suit with semi-rigid and soft drawers, material imitation stripped chain, drawer pulls in natural oak - For Schiaparelli. Her friend Salvador Dali, 1936". Fonte: http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-bureau-drawer-suit/, acesso: 30/06/2017)

uma série de trabalhos fora de casa, se inserindo no mundo dos negócios e rompendo com um mundo que antes era exclusivamente masculino. A forma do casaco, portanto, reafirma o novo papel da mulher na sociedade.





Figura 26 - Desenho de Salvador Dali para Schiaparelli, 1936. (Fonte: http://www.schiaparelli.com/)
Figura 27 – Fotografia de Cecil Beaton do “Desk Suit”, 1936. (Fonte: BAXTER-WRITE, 2012, p. 80)



Figura 28 – Casaco com gavetas, 1936 (Fonte: WHITE, 1986, p. 141)

No mesmo ano foi feita a escultura *La Vénus de Milo aux Tiroirs* (Figura 29) em que Dali aplica gavetas a forma da clássica escultura de Vênus e ainda faz um urso rosa-choque empalhado com gavetas no torso para a vitrine da boutique de Schiaparelli.

Nesta estatua da Vênus de Dali a continuidade do corpo é quebrada pelas gavetas, interrompendo assim a trajetória tátil. No lugar dos puxadores da gaveta há pompons de *fourrure*, que, com sua textura macia e suave, induzem o espectador a querer tatear e abrir as gavetas. Este desejo de tocar se eleva ainda mais pelo contraste gerado entre a maciez do pompom e a rigidez do gesso, além de trazer o conceito de fetichismo para a obra. A obra possivelmente foi inspirada pelo romance *Vênus de Peles* de Leopold von Sacher-Masoch (1836 - 1895), autor que foi usado como base para a criação do termo masoquismo.

Assim sendo, esculpir gavetas num corpo, que foi por tanto tempo modelo de beleza, simboliza a quebra deste padrão. Além disso,

> A abertura das gavetas na fronte, seios, abdômen, ventre e até uma na inflexão do joelho, realiza as etapas dessa tarefa de dar visibilidade a uma outra vida, à vida exterior; a da irracionalidade; para essa mulher de hoje. As gavetas semiabertas deixam entrever que essa outridade está sendo inteiramente adentrada e conhecida. (OLIVEIRA, 2008, p. 681)

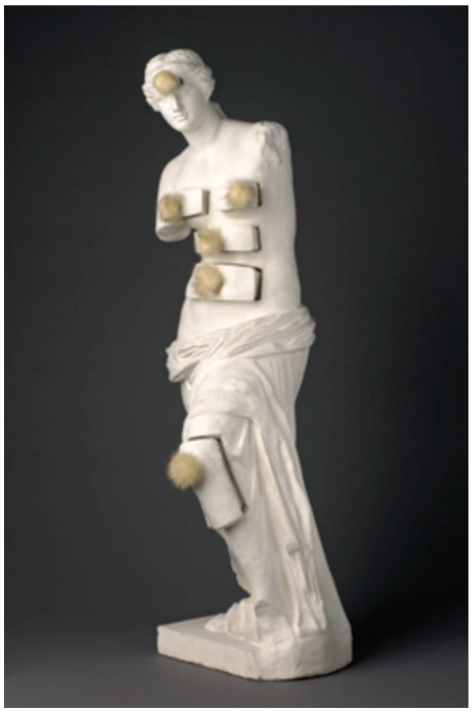

Figura 29 – *La Vénus de Milo aux Tiroirs*, Salvador Dali, 1936. (Fonte: http://www.dalipaintings.com/)

Apesar de Dali e Schiaparelli fazerem trabalhos similares, a figura com gavetas toma significados diferentes na obra de cada um. Na obra de Dali, as gavetas são interpretadas como segredos que só podem ser acessados e interpretados através da psicanálise (BAXTER-WRITE, 2012, p. 80), portanto expressa uma mulher que é um "objeto vulnerável".

Já Schiaparelli coloca gavetas em forma de bolsos em seu casaco que por vezes são falsos e outras, verdadeiros. Com isso, os segredos da mulher estariam a salvo, pois só quem veste o casaco sabe quais bolsos/gavetas são reais e acessíveis e quais são falsos e selados (GIBSON, 2003, p. 54 *Apud* PAPALAS, 2015, p. 7). Desta forma, a mulher representada por Schiaparelli tem autoridade e controle. Como algumas das gavetas/bolsos são verdadeiros e outros são falsos, demonstra ainda a intenção da estilista de subverter a função dos coisas, conceito muito usado pelos artistas surrealistas.

Ao transportar a Vênus com gavetas para a moda, Schiaparelli amplia e modifica o conceito explorado por Dali, sugerindo uma mulher que é mais do que apenas sua aparência física. Este casaco chega a ser usado por várias mulheres, principalmente em seu ofícios em escritórios, levando o conceito de beleza convulsiva surrealista para o dia a dia.

Outra criação feita pelo artista e pela estilista, talvez a mais famosa de todas, foi o vestido de lagosta[44] (Figura 30), figura que aparece em algumas das obras do artista, sendo a mais famosa é o *Lobster Telephone,* na qual uma lagosta fica em cima de um telefone de disco.

O vestido de alças largas da cor creme tem uma faixa laranja na cintura e uma lagosta pintada na parte da saia. Este vestido causou escândalo, segundo Gago (2016, p. 116), "[...] por sua forte conotação sexual, com uma clara configuração fálica ao apresentar a longa cauda vermelha do crustáceo, sobre o fundo branco do vestido, entre as pernas da mulher".

Em livros e no site de Schiaparelli é relatado que Dali queria colocar maionese de verdade no vestido, o que a estilista não permitiu. Este vestido foi usado nas fotos do noivado (fotografado por Cecil Beaton no *Château de Candé*) de Bessie Wallis Warfield (1896 - 1986), que se tornou a duquesa de Windsor em 1937 (Figura 31).

[44] Se encontra no acervo do Philadelphia Museum of Art.





Figura 30 – Vestido com lagosta, inspirado na obra de Dali, 1937.
(Fonte: http://www.philamuseum.org/)
Figura 31 - Duquesa de Windsor com "Vestido Lagosta", 1937. Fotografia de Cecil Beaton
(Fonte: BLUM, 2003, p. 135)

Juntos, Schiaparelli e Dali, também criaram chapéus, como, por exemplo, um em forma de sapato[45] (Figura 33) e, ainda, um em forma de frasco de tinta para pena (Figura 34).

O chapéu em forma de sapato foi inspirado em uma foto de Dali com um sapato de Gala, sua esposa, na cabeça e outro no ombro (Figura 32). O artista descreve em sua autobiografia que era obcecado por sapatos:

> Toda a minha vida tenho me preocupado com sapatos, os quais usei em vários objetos e imagens surrealistas até fazer uma espécie de divindade deles. Em 1936, fui tão longe para colocar sapatos nas cabeças; e Elsa Schiaparelli criou um chapéu depois de minha ideia. (DALI, 1993, p. 138, tradução nossa)

Anteriormente o artista já havia usado sapatos em sua obra no objeto de função simbólica analisado no capítulo anterior. Pass (2011) afirma que o sapato expressa potencial fálico e vaginal inerente ao salto alto.

No chapéu de Schiaparelli o design do sapato é redefinido, alterando assim seu propósito. Papalas (2015) questiona, "se um sapato pode ser colocado num

[45] Existem duas versões do chapéu em forma de sapato: um completamente preto (acervo do Metropolitan Museum of Art) e outro com um salto de veludo rosa choque (acervo do Victoria & Albert Museum).

contexto diferente e surpreendente, reinventando seu propósito e significado social, não poderia também essa mulher vestindo este “chapéu sapato” também se tornar alguma outra coisa?” (*Idem*, p. 11). Tal questionamento vai ao encontro da análise que fizemos anteriormente sobre o novo papel social da mulher no período entre guerras, que trabalha fora de casa.

Exemplares desse chapéu pertenceram à Gala Dali e à Millicent Rogers, filha de John D. Rockefeller, que ficou conhecia como uma das mulheres mais bem vestidas do mundo em sua época.



Figura 32 – Salvador Dali em Port Lligat, c. 1932. Fotografado por Gala Dali. (Fonte: MARTIN, 1987, p. 110.)





Figura 33 – *Shoe hat*, 1937 (Fonte: BOLTON; KODA, 2012, P. 148)
Figura 34 – *Inkpot hat*, 1938 (Fonte: http://www.newyorksocialdiary.com/guest-diary/2012/jill-krementz-covers-schiaparelli-and-prada-at-the-met)

Ainda na figura 33, vemos uma modelo que veste além do chapéu sapato, um conjunto de crepe preto justo na cintura, fechado com botões frontais e com bordados eróticos em forma de lábios na borda de cada bolso lateral, contrastando com o fundo preto do casaco. Esta peça também subverte os conceitos tradicionais da moda ao deslocar um objeto ou parte corporal feminina para um contexto diferente.

Na figura 34, a modelo veste o chapéu em forma de frasco de tinta com pena e um vestido preto colado ao corpo com gola alta e uma estola de pelos. Este chapéu foi apresentado no desfile *Circus* de 1938 e também apresenta um deslocamento de objeto de seu contexto, prática comum na obra surrealista, além de trazer os pelos na vestimenta que remetem ao fetichismo.

Outro chapéu importante feito por Schiaparelli, desta vez sem a colaboração de Dali, é o *mad cap*[46] (Figura 35), o qual é formado por um tubo tricotado à mão, com uma ou duas pontas moldáveis, assumindo uma aparência diferente a cada foto. Este, como outros dois chapéus chamaram a atenção de Tzara e foram usados como ilustração para seu artigo *D'un certain automatisme du goût ("*De um certo

[46] Uma destas versões (com uma ponta) se encontra no acervo do Metropolitan Museum of Art.

automatismo do gosto", tradução nossa). Neste texto o artista analisa chapéus de Schiaparelli com formatos que lembram a genitália feminina afirmando que estes não são apenas acessórios da moda, mas se tornaram uma metáfora sexual, revertendo a interpretação psicanalítica de Freud de sonhos em que um chapéu feminino é um símbolo do órgão sexual masculino.

Walter Benjamin (2007) também discorre sobre o chapéu feminino e afirma que este é uma das peças do vestuário que mais podem expressar tendências eróticas divergentes e possibilidades para dissimulá-las.

> Enquanto o significado da cobertura de cabeça masculina seguia estritamente, em sua esfera - a política -, em alguns poucos modelos rígidos, as nuances do significado erótico do chapéu feminino são incalculáveis. Não são as diferentes possibilidades de sugerir simbolicamente os órgãos sexuais as que mais podem interessar aqui. Mas surpreendente pode ser a explicação que o chapéu fornece sobre a vestimenta. Helen Grund formulou a hipótese engenhosa de que o tipo de chapéu que é usado junto com a crinolina representa na verdade um modo de manejo dessa última para os homens. As largas abas do chapéu são dobradas - indicando, desta maneira, como a crinolina deve ser dobrada para facilitar ao homem o acesso sexual à mulher. (BENJAMIN, 2007. p.118)

Benjamin não só concorda indiretamente com a tese de Tzara, como a complementa dizendo que os chapéus femininos representam os órgãos sexuais femininos e ainda mostra como ter acesso à eles, quando a roupa parece dificultar.

O *mad cap,* que foi um dos chapéus da estilista usados para ilustrar o texto de Tzara lembra o formato de um útero. Este foi um sucesso tão grande que foi amplamente copiado, aparecendo em vitrines de todas as classes. Até que um dia Schiaparelli viu este modelo sendo um usado por um bebê em um carrinho, fazendo que a estilista ordenasse que as vendedoras se livrassem de todos os modelos do estoque.



Figura 35 - Katharine Hepburn com *mad cap*. (Fonte: WHITE, 1995, p. 69)

Há ainda outros objetos criados em conjunto por Dali como um pó compacto em forma de disco de telefone e o frasco do perfume *Le Roy Soleil* de Schiaparelli, além de joias.

Além de Dali, a estilista ainda cita em sua biografia que trabalhou com Bebe Bérard (1902 – 1949), que fez ilustrações para suas coleções, inclusive para a *Circus*, objeto desta pesquisa. E ainda com Marcel Vertès (1895 - 1961), que fez ilustrações para propagandas de seu perfume *Shocking* e a ajudou a criar fragrâncias; e Van Dongen (1877 - 1968), que fez ilustrações de algumas de suas criações. Há também outros artistas citados no site da Maison, como Pablo Picasso, Andy Warhol (1928 - 1987), Leonor Fini, René Magritte (1898 - 1967), Jean Cocteau, entre outros. Este último fez desenhos de cabeças para a estilista, as quais ela usou como bordados em casacos (Figuras 36 e 37). Além disso ainda há fotógrafos que colaboraram constantemente com ela como Honingen-Huni (1900 - 1968), Horst P. Horst (1906 - 1999), Cecil Beaton e Man Ray.





Figura 36 – Casaco com bordado de desenho de Jean Cocteau, 1937 (Fonte: BLUM, 2003, p. 139)
Figura 37 – Casaco para noite, com bordados feitos a partir de desenho de Jean Cocteau, 1937. (Fonte: http://www.philamuseum.org/)

Os desenhos de Cocteau bordados pela Maison Lesage[47] no casaco reproduzido na figura 36, mostram a habilidade do artista de criar formas com apenas uma linha. As costas do casaco é composta por dois perfis de rostos que formam um vaso com flores ao centro. O desenho ainda se completa com as pregas na parte de baixo, que formam o desenho de um pedestal sobre o qual o vaso estaria. Este é um exemplo do método crítico paranoico de Dali, no qual a mesma imagem tem mais de uma possibilidade de significado. Este casaco tem duas versões[48]. Além do representado na imagem, há ainda um casaco em azul marinho com mais flores bordadas na parte de cima do vaso, espalhando-se pelos ombros.

Na figura 37 vemos um outro casaco[49], desta vez assimétrico, tanto pelo transpasse frontal que forma um decote em V, quanto pelo bordado, que forma o perfil de uma mulher. Seus cabelos dourados que se espalham sobre o braço direito e o movimento deste sugere o movimento do cabelo da mulher. Esta imagem ainda se torna mais surreal pela figura formada por três braços, dois da pessoa que veste o casaco, e um terceiro criado pelo bordado da roupa, que segura um lenço de

[47] A Maison Lesage foi fundada em 1858 por François Lesage (1929 – 2011) e é conhecida mundialmente por seus bordados.
[48] Uma versão do casaco semelhante à imagem se encontra no Philadelphia Museum of Art e a versão mais escura, no Victoria & Albert Museum.
[49] Existem dois exemplares deste casaco. Um se encontra no Metropolitan Museum of Art e outro, no Philadelphia Museum of Art.

celofane. De acordo com Gago (2016, p. 117), “o maravilhoso desenho, fiel à estética surrealista, será bordado pela casa Lesage em fio metálico dourado, com pequenas pérolas e lantejoulas”. Ainda segundo o autor, “diante dessas fantasiosas criações feitas a quatro mãos, as da *couturière* e as do pintor, aparecem esfumadas para sempre as difusas fronteiras entre a pintura e a costura, o pincel e a agulha, a tela e a seda” (*Ibidem*).

Para a estilista, a experiência de criar com artistas foi de extrema importância, por fazê-la sentir “apoiada e compreendida para além da realidade crua e chata de se limitar a fazer um vestido para vender” (SCHIAPARELLI, 2007, p. 69, tradução nossa). Tal afirmação revela que a busca do valor comercial da moda não agrada a estilista, o que é uma evidência de sua intenção de criar roupas artísticas, mais do que comercialmente vendáveis. Isso faz com que a estilista busque a colaboração dos artistas, especialmente os surrealistas, pois são neles que encontra inspiração, e até possivelmente um método, para seu próprio fazer artístico, como afirma Oliveira:

> O processar da múltipla associação de ideias pelas analogias, que fluem no livre curso do pensamento desautomatizado ou dos sonhos e, em certa medida, uma adoção da atividade paranoica-crítica que consagrou Salvador Dali ao perseguir com humor e inventividade os valores da mulher dos anos 1930, são os procedimentos de uso mais recorrentes na moda de Schiaparelli. (OLIVEIRA, 2008, p. 671)

Foi a partir destes métodos “automáticos” que Schiaparelli e os artistas surrealistas fizeram suas criações mais polêmicas. A estilista considera como sua coleção mais importante a coleção *Circus*. Esta possui duas peças que foram feitas em parceria com Salvador Dali, que serão analisadas no próximo capítulo.

Apesar de algumas peças parecerem mera tradução da obra de Dali, Schiaparelli estava trabalhando com suas próprias ideias e, muitas vezes alterando o significado dado pelo artista, como vimos na análise do *Desk Suit*.

4. Coleção *Circus*

"Balões para bolsas, polainas para luvas, cones de sorvete para chapéus, e cães Vasling treinados e macacos travessos"
(SCHIAPARELLI, 2007, p. 91-92, tradução nossa).

4.1 Descrição da coleção

Schiaparelli é conhecida por ter sido a primeira estilista a fazer coleções temáticas[50] e lançava quatro coleções por ano, uma para cada estação. A primeira coleção temática se chamava *Stop, Look and Listen* e foi apresentada em fevereiro de 1935, logo após a mudança da Maison para a Place Vendôme. Dilys Blum (2003), uma das principais biógrafas da estilista, afirma que o auge criativo das coleções da estilista começa em 1938, quando é lançada a coleção de verão deste ano chamada *Circus*. Em seguida foram ainda apresentadas as coleções *Pagan* (outono 1938), *Zodiac* (inverno 1938/39), *Commedia Dell'arte* (primavera 1939), *Return to the Bustle*[51] (verão 1939) e *Music* (outono 1939). Dentre estas, Schiaparelli destaca em sua autobiografia as coleções *Pagan, Zodiac* e *Circus*.

Na coleção *Pagan*, segundo relato de Schiaparelli (2007), "mulheres pareciam ter saído de uma pintura de Botticelli, com grinaldas e folhas de flores delicadas bordadas em simples, justos vestidos clássicos" (*Idem*, p. 91, tradução nossa). Já na coleção *Zodiac*, astros bordados brilhavam em roupas escuras. Mas a coleção que recebeu maior destaque na autobiografia da estilista foi *Circus*, lançada três semanas após a abertura da Exposição Internacional Surrealista, realizada, como vimos, em fevereiro de 1938. Em sua autobiografia a estilista descreve que nos anos imediatamente anteriores à Segunda Guerra "as mulheres parisienses, como se sentissem que esta era sua última chance, eram particularmente chiques (SCHIAPARELLI, 2007. p. 100, tradução nossa). É neste contexto que Schiaparelli lança a coleção *Circus*, que ela define como

> A coleção mais desenfreada e arrogante […]. *Barnum, Bailey, Grock*, e os *Fratellinis*[52] se soltaram em uma dança louca nos respeitáveis *showrooms*, subindo e descendo a escadaria imponente, dentro e

[50] Método de criação que é ainda usado nos dias atuais.
[51] Título atribuído por Blum (2003, p. 200). Não fica claro no texto se Schiaparelli teria dado um título para essa coleção.
[52] Referência à circos, apresentadores e performers do começo do século XX.

> fora das janelas, palhaços, elefantes, cavalos, decoraram as impressões com as palavras "*Attention à la Peinture*". Balões para bolsas, polainas para luvas, cones de sorvete para chapéus, e cães *Vasling* treinados e macacos travessos. (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91-92, tradução nossa)

Nesta coleção são apresentadas roupas de verão de materiais e bordados coloridos e estampas com temática circense. Christian Bérard, conhecido como "Bebe", fez uma ilustração em que procura resumir toda a inventividade da coleção (Figura 38).



Figura 38 – Ilustração de Bebe Bérard para a coleção Circus, publicada na *Vogue* no dia 1º de abril de 1938. (Fonte: BOLTON; KODA, 2012, p. 90/91

Boleros (Figura 39), peça que segundo Lehnert (2001, p. 40) tinha se tornado um símbolo da marca Schiaparelli, foram então bordados pela empresa Lesage com cavalos de circo, elefantes e trapezistas, o que mais tarde foi copiado por outros estilistas. Outra proposta marcante desta coleção era uma jaqueta de sarja[53] de seda em um tom de magenta luminoso (Figura 40) com botões em forma de acrobatas, que pareciam "[...] pular pela frente desta jaqueta [...], com desenho tecido de cavalos empinados. Os acrobatas são atravessados por parafusos de bronze ligados a fechos de correr" (MENDES; HAYE, 2003, p. 95).

[53] Acervo do Victoria and Albert Museum.





Figura 39 – Boleros da coleção Circus na Exposição Schiaparelli & Prada, 2012. (Fonte: http://www.msfabulous.com/2012/05/schiaparelli-and-prada-impossible.html)
Figura 40 - Jaqueta com botões de acrobatas (Fonte, BAUDOT, 1997, p. 53)

Apesar de não haver uma catalogação única de toda a coleção para se analisar a paleta de cores, sabe-se que esta é constituída por branco, preto, cyan, azul marinho e principalmente o pink (magenta), cor característica da estilista, em diversos tons de luminosidade. Blum (2003) comenta também que nesta coleção foi lançada a cor *Calliope Red*, um tom entre cereja e escarlate, que possivelmente foi usado no casaco da figura 41.



Figura 41 – Casaco da coleção Circus com botões em forma de cavalos, 1938. (Fonte: http://collections.vam.ac.uk/)

A coleção também teve influência oriental, que possivelmente veio de Poiret. A figura 42 nos mostra um vestido de crepe azul marinho com mangas bordadas em cetim rosa em camadas, formato que é também associado à trajes de palhaços (BLUM, 2003, p. 177). O desfile também contou com vestidos de crepe de seda estampados com desenhos infantis de vagões de circo, cisnes, coelhos, trens e crianças em cavalos de carrossel. Estes vestidos eram acompanhados por um véu "tenda de circo", que poderia ser vestido de várias maneiras (Figura 43).





Figura 42 – Vestido com mangas de palhaço, 1938. (Fonte: BLUM, 2003, p. 177)
Figura 43 – Vestido e véu com estampas, 1938. (Fonte: BLUM, 2003, p. 173)

A coleção incluía também acessórios, como uma bolsa com formato de balão e um chapéu com formato de concha (Figura 60), que foi usado junto com o *Skeleton Dress*, que comentaremos adiante.

Na época, ao final de todo desfile era comum que um vestido de noiva fosse apresentado. Para a Coleção *Circus*, Schiaparelli trouxe um vestido branco simples, mas com um véu bordado com pedras azuis[54], formando uma espécie de tentáculos ou cobras (Figura 44). Blum (2003, p. 179) compara o desenho formado pelo véu com a cabeça do personagem mitológico Medusa.

[54] Esta peça se encontra no acervo do Philadelphia Museum of Art.



Figura 44 – Véu de vestido de noiva, 1938. (Fonte: BLUM, 2003, p. 178)

A coleção também é marcada pelas duas peças criadas em conjunto com o artista Salvador Dali, que são o *Skeleton Dress* e o *Tears Dress*. Estas peças específicas parecem não conversar esteticamente com descrições da Coleção *Circus*, porém se encontram catalogadas no Victoria & Albert Museum como pertencentes à coleção.

Essas obras trazem um tom diferente do resto da coleção e a pesquisadora Arriaga (2013) as considera parte de um *freak show*[55], por trazer uma visão mais obscura e grotesca do circo. E também pelo fato de Blum (2003) interpretar que o *Skeleton Dress* teria sido inspirado no *skeleton man*, um tema comum de apresentações paralelas de circo do século XIX.

Ainda que as cores, formas e motivos desta coleção fossem bem fora do comum para a época, Schiaparelli comenta em sua autobiografia que não perdeu nenhum de seus clientes ricos conservadores fora de moda, e ainda atraiu novos clientes, em especial, “estrelas”. No entanto, temos evidência de que este comentário não se aplica a todas as peças da coleção. Arriaga (2013, p. 36) aponta que nenhum destes dois vestidos, feitos em conjunto com Dali, foram publicados em revistas de moda da época, seja nos EUA, ou na França. Pass (2011) afirma, porém, que uma foto do *Skeleton Dress* teria sido publicada na *Haper’s Bazaar* de março de

[55] Show de horrores: exibição feita por circos de pessoas e animais com anomalias genéticas.

1938, apesar da catalogação do *Skeleton Dress* no Victoria and Albert Museum descrever que o vestido foi considerado uma ofensa ao bom gosto.

Estes vestidos eram notavelmente sombrios perto do resto da coleção, que pela própria temática era alegre, como vimos neste capítulo. A seguir faremos uma análise mais aprofundada destas duas peças mais sombrias e sua relação com a metamorfose do corpo.

4.2 Tears Dress





Figura 45 - "*The Tears Dress*", 1938. (Fonte: http://collections.vam.ac.uk/)
Figura 46 - "*The Tears Dress*", 1938. (Fonte: http://collections.vam.ac.uk/)

O *Tears Dress* (traduzido como "vestido de rasgos", ou também como "vestido de lágrimas") se encontra no catálogo tanto do Victoria & Albert Museum, quanto do Philadelphia Museum, portanto existem dois exemplares do vestido em instituições museológicas.

O vestido é feito de viscose raiom[56] e seda *marocain*[57], e era originalmente azul pálido, mas com o tempo desbotou e se tornou branco. Para Wood (2007b), esta tonalidade "deve ter adicionado ao sentido de morbidade" (*Idem*, p. 67, tradução nossa). O azul original do vestido possivelmente tinha um tom pastel. O tom frio e claro é geralmente associada ao céu e, consequentemente, ao divino e ao transcendental, mas no contexto da coleção, pode estar associado à paleta geral desta.

A modelagem do vestido possui alças grossas e tem uma marcação na cintura, que parece respeitar as formas de um corpo, diferentemente do *Skeleton Dress* que veremos mais adiante. O *Tears Dress* é fechado pela lateral com um zíper branco grosso de plástico.

[56] Viscose de seda sintética, com toque frio.
[57] Crepe mousse

O que causa a ilusão de que o vestido pareça rasgado, mostrando a carne embaixo, é uma estampa impressa. Acompanhando o vestido, há um véu de seda pregueado no topo da cabeça com rasgos feitos com retalhos de tecido cuidadosamente costurados para que pareçam pedaços da pele pendurados, ou "lágrimas" segundo alguns autores/traduções. As estampas, tanto impressas quanto costuradas, são de tonalidade magenta, simbolizando a carne, e uma variação deste tom, mais luminoso, chegando no rosa claro, representa o verso da "pele" que foi arrancada.

O fato dos rasgos no vestido mostrarem a carne da pessoa que o usa faz com que o tecido do vestido se confunda com a pele de quem o porta, criando uma beleza convulsiva em que o real e o imaginado se confundem. Esta beleza se afirma ainda mais pelo fato de o véu trazer rasgos tridimensionais e o vestido ter os rasgos impressos.

Baxter-Write (2012) aponta que a estampa causa confusão, pois apesar de sugerir a carne por debaixo da pele rasgada, o desenho também lembra os pelos de um animal. "Talvez a estampa tenha sido concebida para mostrar que o vestido estava sendo usado com a parte de dentro para fora, revelando o lado de dentro do tecido somente nos rasgos pendurados" (*Idem*, p. 77, tradução nossa). A autora ainda complementa dizendo que

> Os intranquilos contrastes entre a função do belo vestido de noite e o tecido desfiado confundem em muitos níveis. Os rasgos dão a ilusão de exposição e, possivelmente, de vulnerabilidade, enquanto o tecido "rasgado" sugere um nível de violência, justapondo riqueza luxuosa com trapos e pobreza. Pode até ter sido um sombrio presságio da guerra iminente à frente. (*Ibidem*, tradução nossa)

Durante o desfile, um par de luvas[58] foi usado junto com o vestido (Figura 47). As luvas são feitas de crepe da cor pink e são compridas, acima do cotovelo, indicando que pertencem a um traje para noite. Um babado, que começa atrás das mãos, percorre toda a extensão da luva, faz com que pareça ser uma pele rasgada. Na figura 48, vemos uma modelo vestindo o look completo.

[58] Acervo do Victoria and Albert Museum.





Figura 47 – Par de Luvas para noite, 1938. (Fonte: http://collections.vam.ac.uk/)
Figura 48 – Vestido e luvas usados por uma modelo. (Fonte: STEELE, 1991, p. 67)

As luvas são objetos muito apreciados pelos surrealistas por seu potencial de confundir o animado e inanimado, criando uma sensação de estranhamento descrita por Freud. No romance *Nadja* (1987), luvas se tornam um simulacro de mulher para Breton, incorporando o potencial de ter vida por si mesma:

> Recordo-me também da sugestão feita por brincadeira certa vez a uma senhora, à minha frente, para que oferecesse à "Central Surrealista" uma das surpreendentes luvas azul-celeste que usava nessa visita que nos fazia à "Central". Do pânico em que fiquei quando a vi a ponto de concordar, as súplicas que tive de lhe dirigir para que desistisse da ideia. Não sei o que poderia haver então para mim de tremendamente, de maravilhosamente decisivo nessa ideia de que a luva pudesse abandonar para sempre aquela mão. (BRETON, 1987, p. 58-59)

A partir dessa declaração de Breton, podemos concluir que, ao manter as formas das mãos e invocarem a sensação do estranho, as luvas são um dos objetos mais adorados pelos surrealistas, assim como o manequim.

As luvas com babados/rasgos também tem em comum com o vestido a cor magenta, uma cor quente, mas ainda fria perto do espectro de vermelhos. Segundo Heller (2013) o magenta (geralmente chamado de rosa) é associado a delicadeza e sentimentalidade. Segundo a pesquisa da autora, esta cor é muito associada à pele, tornando-a a cor da nudez e, portanto, erótica.

Heller ainda explica que a cor rosa em inglês britânico é chamada de “pink”, que é o nome que se dá ao cravo nesta mesma língua. Já nos Estados Unidos, o cravo se chama *carnation*, que ao pé da letra significa “da cor da carne”. Dali e Schiaparelli parecem transcender a interpretação de erótico associada a esta cor, ultrapassando a pele, e mostrando o que tem além dela, a carne, trazendo com isso um significado agressivo para o vestido.

Para Richard Martin (1988, p.136, tradução nossa), “rasgar o vestido é negar seu decoro habitual e utilidade, e questionar o tema de ocultação e revelação no vestuário”, pois apesar de ser um vestido para a noite, ou seja, para ocasiões formais, ele é apresentado de forma agressivamente deteriorado. A contradição entre ocultação e revelação, assim como também a sua quebra de utilidade fazem com que o vestido invoque os conceitos de estranho e coisalidade, tão importante para os surrealistas.

O autor ainda compara o *Tears Dress* com a Guerra Civil Espanhola e a disseminação do Fascismo e completa dizendo que o vestido é um *memento mori* - um lembrete de nossa própria mortalidade - que estava em um estado de destruição, mesmo quando era novo. Lehhert (2001, p. 31) afirma que este vestido, estampado de forma que pareça rasgado propositadamente, antecipa a moda punk dos anos 1980. Martin (1988, p. 136) ainda compara o vestido com as criações da estilista japonesa Rei Kawakubo que apresenta peças rasgadas, mas que respeitam a integridade do tecido.

A inspiração da ideia do vestido rasgado pode ter vindo de três pinturas do artista Salvador Dali. São elas *Necrophiliac Springtime* (Figura 49), *Three Young Surrealist Women Holding in Their Arms the Skins of an Orchestra* (Figura 50) e *The Dream Places a Hand on a Man’s Shoulder* (Figura 51).

A primeira obra, *Necrophiliac Springtime*, que pode ser traduzida para o português como “primavera necrofílica”, pertencia a Elsa Schiaparelli. O título sugere uma relação sexual com um cadáver durante a primavera. O quadro concentra as duas figuras humanas do lado esquerdo, enquanto o lado direito mostra uma paisagem desértica e esfumaçada, como se estivesse fora de foco em uma câmera fotográfica. Do lado direito, mais ao fundo, uma figura masculina está sentada com uma boina vermelha sobre o rosto, enquanto em primeiro plano vemos uma figura feminina, em frente a um pinheiro, que parece encarar o espectador. No entanto,

esta figura tem o rosto coberto com flores. A figura usa um vestido em um tom tão parecido com o da pele, que mal se pode ver a diferença.

O quadro ainda é composto por pedras ao lado da figura feminina e por um vilarejo abandonado ao fundo, paisagem muito comum nas obras do pintor italiano Giorgio De Chirico.



Figura 49 - *Necrophiliac Springtime*, Salvador Dali, 1936. (Fonte: Blum, 2003, p.139)

A segunda obra, *Três jovem mulheres surrealistas segurando nos seus braços as peles de uma orquestra* (tradução nossa), apresenta três figuras femininas com a cabeça coberta com flores, e, desta vez, com o vestido claramente fundido ao corpo. As duas figuras da direta são bem parecidas, sendo que a figura do meio apresenta rasgos pelo corpo/vestido. Já a figura da extrema esquerda tem uma tonalidade mais escura e o corpo mais flácido, além de a cabeça ter apenas uma flor de cor mais vibrante no meio de galhos cinzas. Esta figura segura a ponta de um piano com aparência mole, como se fosse uma pele. A figura da direita segura um violoncelo com a mesma forma. Há ainda uma tuba ao chão, que parece ter formas mais rígidas. As três mulheres se encontram numa paisagem desértica e montanhosa, típica da obra do artista.



Figura 50 - *Three Young Surrealist Women Holding in Their Arms the Skins of an Orchestra*, Salvador Dali, 1936. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm. (Fonte: Blum, 2003, p.139)

Radford (1997) compara estas extensões vazias e desertas da pintura de Dali com a topografia da mente, de uma paisagem de sonhos. A ansiedade do espectador é fermentada precisamente pela falta de pistas de distância, de marcos reconhecíveis, de período do dia, de temperatura. Para o autor, Dali cria uma arena de silêncio, um pesadelo congelado, no qual nada se move ou faz barulho (*Idem*, p. 146).

A terceira pintura*, O sonho coloca uma mão sobre o ombro de um homem*, apresenta duas partes que cortam o quadro quase ao meio. Do lado direito há duas figuras em frente à uma parede. Ambas têm o corpo fundido com as roupas, as quais se encontram ainda mais rasgadas que no quadro anterior. Há também dois varais com tecidos brancos com rasgos que parecem mostrar a carne embaixo, mesmo sem haver um corpo.

Ao contrário das paisagens desérticas das outras duas pinturas, vemos do lado direito deste quadro casas, morros e uma rua por onde anda uma mulher usando apenas uma blusa verde completamente rasgada. Ligando as duas cenas, há um tecido/pele vermelho que parece sair da figura sentada do lado esquerdo e

chega até o lado direito repousando sobre uma espécie de bengala, que aparece em outros quadros do artista.



Figura 51 - *The Dream Places a Hand on a Man's Shoulder*, Salvador Dali, 1936. (Fonte: http://onesurrealistaday.com/)

As três obras mostram corpos que se fundem com seus vestidos, que por vezes estão rasgados, mostrando a carne, assim como a criação de Schiaparelli. Para Arriaga (2013, p. 17), a inspiração para estas figuras com vestidos rasgados pode ter vindo da própria Schiaparelli. Como dito anteriormente, uma das inovações da estilista foi o uso de zíperes de forma aparente e decorativa, ao contrário do que era feito até então, de forma funcional e menos aparente possível. Tal inovação poderia ter inspirado Dali em uma série de ilustrações feitas entre fevereiro e julho de 1935 para a revista *American Weekly* (na coluna *New York as Seen by the Super-Realist Artist)*, e uma dessas ilustrações em especial aborda o uso do zíper nas roupas de Schiaparelli mostrando um vestido com diversos zíperes abertos expondo o corpo de seu portador.

Não foi possível recuperar a exata ilustração descrita por Arriaga, mas a obra *Day and Night Clothes* (1936) (Figura 52) mostra esta mesma ideia. Contudo, ao invés de zíperes, há aberturas na roupa que parecem cortinas de janelas, que ao

serem abertas, expõem o corpo embaixo. Tal ideia subverte completamente o propósito utilitário da roupa de proteção e pudor.

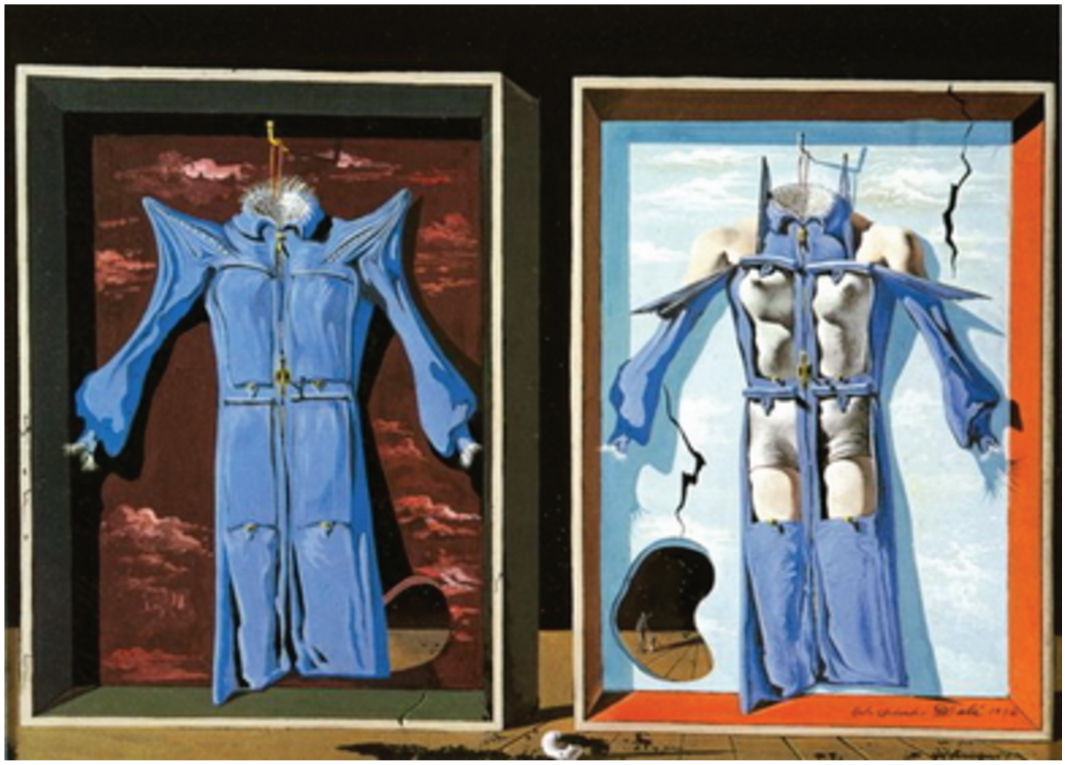

Figura 52 – Salvador Dali, *Day and Night Clothes*, 1936. (Fonte: BAUDOT, 2003, p. 46-47)

As pinturas de Dali também mostram figuras cujas cabeças são cobertas por flores. Segundo Meryle Secrest (2014), esta figura com cabeça de flores surgiu em 1936, antes da primeira Exposição Internacional Surrealista em Londres, quando se precisava de uma publicidade criativa para atrair público e Dali teve a ideia de colocar uma mulher com a cabeça coberta por rosas na Trafalgar Square para alimentar os pássaros (Figura 53). O papel foi aceito por Sheila Legge e a performance *Phantom of sex Appeal* foi um sucesso, aparecendo em vários jornais no dia seguinte.



Figura 53 – Sheila Legge com cabeça de rosas na Trafalgar Square, Exposição Internacional Surrealista, Londres, 1936. (Fonte: JEAN, 1967, p. 270)

Esta cabeça com flores também foi inspirada em Schiaparelli, em uma história de sua infância. Quando era criança, de tanto ouvir a mãe a chamar de feia e a comparar com a irmã bonita, Schiaparelli “plantou” sementes em suas orelhas, nariz, boca e garganta, acreditando que a beleza das flores que iam nascer a fariam bonita e a tornaria uma pessoa única no mundo. A estilista conta que conseguiu com dificuldade algumas sementes com o jardineiro, e ao plantá-las no seu rosto, pensou que as flores cresceriam rapidamente em seu corpo quente, então ela se sentou e esperou pelo resultado, porém a única coisa que conseguiu foi sufocar e quase morrer. Segundo a neta de Elsa Schiaparelli, Marisa Benetton (FACE, 2014), este é um exemplo de que a avó já havia a imaginação e o espírito surrealista desde a infância.

A ideia de transmutação era muito usada pelos surrealistas, possivelmente por isso Dali deve ter se interessado na história de infância da estilista. Schiaparelli também explorou mais o conceito de metamorfose, usando-o como tema para sua coleção de primavera/verão de 1937. Segundo Baxter-Write (2012, p. 52), este era um tema que a estilista tinha empatia, por sentir que suas roupas transformavam mulheres normais em criaturas extraordinárias.

Nesta coleção de 1937, a estilista apresenta, entre outras peças, um vestido com estampas de borboletas[59] (Figura 54), símbolo de transmutação para os surrealistas. O vestido tem um corte simples, com decote arredondado, cintura marcada e saia godê. O fundo do vestido tem um tom de rosa pálido e por cima há diversas borboletas coloridas.



Figura 54 – Vestido com estampas de borboletas, 1937. (Fonte: BAXTER-WRITE, 2012, p. 52)

Assim, vemos que a metamorfose do corpo é um tema recorrente na obra de Schiaparelli, assim como na obra dos surrealistas, em especial no período entre guerras, como discutido no capítulo anterior.

[59] Acervo do Philadelphia Museum of Art.

4.3 Skeleton Dress





Figura 55 – “The Skeleton Dress”, 1938. (Fonte: http://collections.vam.ac.uk)
Figura 56 – Detalhe (Fonte: WOOD, 2007b, p. 64)

Na análise do vestido anterior vemos uma figura com a pele rasgada e evidenciando pequenas aberturas para o interior, neste, porém, a pele é complemente extinta e temos total acesso a este interior: os ossos. Estes, no entanto, não são rígidos, mas macios por serem feitos de material almofadado, o que cria um contraste entre a expectativa e realidade.

O *Skeleton Dress* é feito de crepe de seda preto com volumes feitos com enchimento de algodão com a técnica *quilting trapunto* (detalhe na Figura 56). A técnica consiste em dois tecidos costurados juntos com um enchimento no meio. Esta técnica, utilizada geralmente para se criar volumes delicados, foi usada pela estilista de forma mais intensa criando grandes volumes que contrastam com áreas planas. O desenho formado pelo *quilting trapunto* remete a ossos salientes de um esqueleto, evidenciando a escápula, a coluna vertebral, as costelas, a bacia e os fêmures. Ao contrário do *Tears Dress*, este tem a modelagem extremamente colada ao corpo, criando uma segunda pele de uma silhueta comprida e esguia.

Pela descrição do Victoria & Albert Museum, o vestido tem dois zíperes pretos grossos na parte de cima dos ombros e um na lateral direita, que podem ser observados na figura 57.



Figura 57 – Detalhe com zíperes no ombro (Fonte: BAXTER-WRITE, 2012, p. 59)

Por fotos, podemos ver que o tom de preto do vestido é frio e pouco profundo, revelando um brilho esbranquiçado. Segundo Heller (2013), ao contrário do branco, que é a união de todas as cores, o “preto é uma cor sem cor” (*Idem*, posição 3000).

A partir de suas pesquisas, a autora conclui que o preto é associado em diversas culturas à elegância, poder, morte. Muitas vezes essa cor está relacionada a algo

> mau e ruim. […] O crime de chantagem, em inglês, se chama *blackmail*. Uma *bête noire*, em francês, significa um animal preto, o "bicho papão". As asas pretas dos morcegos são características do diabo, de acordo com uma antiga simbologia. Existem também, entre as pessoas, as "ovelhas negras". […] Os que riem ao verem o outro fracassar, os que consideram como engraçados os acidentes, as doenças e a morte, desses dizemos que têm um "humor negro". (HELLER, 2013, posição 3092)

O preto, segundo Alison Lurie (1997, p. 200), também é "a cor da noite e da escuridão. Por milhares de anos representou a tristeza, o pecado e a morte. É a cor tradicional do luto[60], e na mitologia clássica a própria Morte aparece em uma veste de zibelina".

Pass (2011, p. 284) afirma que o tecido de crepe de seda foi uma escolha natural de Schiaparelli já que por décadas este foi o tecido mais apropriado ao luto por seu efeito mate. O vestido, portanto, se relaciona com a questão da morte de diversas formas: pela cor preta, pelo desenho de esqueleto formado pelos volumes de tecido, e até mesmo pelo próprio tecido muito usado em vestes de luto. Além disso, o tecido rente ao corpo, complementa o significado de elegância e sofisticação. Esta parece ser a única peça de cor preta da coleção, por isso a cor parece ter sido escolhida em função desses significados que se relacionam com sua forma.

Dali (1993) escreve sobre sua relação com esqueletos em sua autobiografia, quando conta que em uma situação na escola em que havia sumido o crânio do esqueleto da aula de história natural, ele foi imediatamente suspeito pelo fato de as pessoas associarem à ele qualquer evento anormal ou fenomenal. Sobre o ocorrido ele declara:

> Já naquela época os esqueletos me enchiam de uma terrível inquietação, e por nada no mundo teria tocado em um. Quão pouco eles me conheciam! No dia seguinte, o enigma foi resolvido: foi simplesmente o próprio professor que precisava da caveira e que a desmontou para levar a casa com ele. (DALI, 1993, p. 122, tradução nossa)

[60] Tais significados são referentes às sociedades ocidentais.

Apesar dessa inquietação, Dali incorpora esqueletos em seu trabalho, segundo Wood (2007b, p. 65), desde a metade dos anos 1930 particularmente em suas gravuras para de *Les Chants de Maldoror* de 1934. E Dali teria presenteado Schiaparelli com um desenho (Figura 58) com o texto[61]: “Querida Elsa, eu gosto desta ideia de ‘ossos do lado de fora’ (...)” (Tradução nossa). Possivelmente, este foi o ponto de partida para o vestido. Para desenvolvê-lo, a Maison Schiaparelli ainda elaborou um desenho do modelo antes de confeccioná-lo (Figura 59).

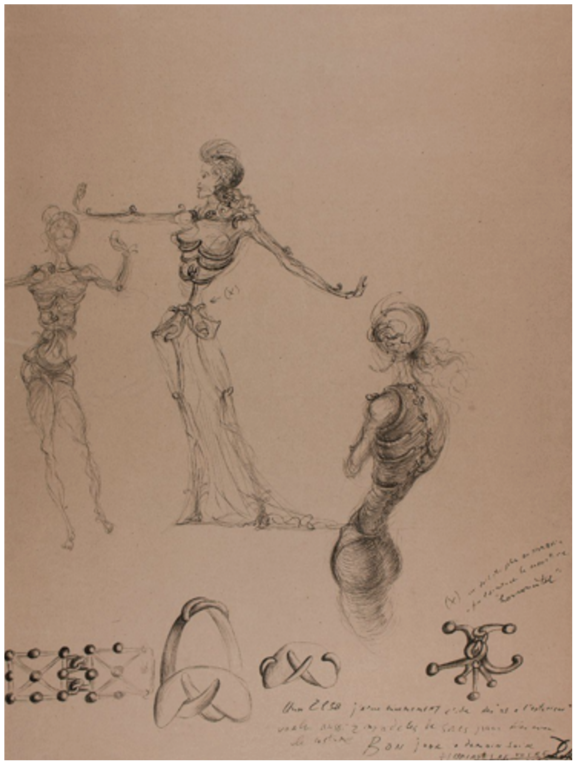



Figura 58 – Desenho de Dali de corpo com ossos de fora. (Fonte: http://www.schiaparelli.com)
Figura 59 – Desenho da Maison Schiaparelli (Fonte: BLUM, 2003, p. 176)

Para Wood (2007b), “quase mais alienígena do que humano, o vestido esqueleto é um dos trabalhos mais surreais dos anos 1930. Ele era usado com um longo véu negro e a miniatura de uma concha dourada” (*Idem*, p. 65, tradução nossa) (Figura 60). O véu negro sobre a cabeça reafirma a ideia de luto, enquanto a concha traz um deslocamento, evocando o sentimento de coisalidade e criando uma vez mais um efeito de beleza convulsiva surrealista.

[61] Original: “Dear Elsa, I like this idea of 'bones on the outside' enormously (…)”. (Fonte: http://www.schiaparelli.com/en/maison-schiaparelli/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-skeleton-dress/)



Figura 60 – Véu e concha usados junto com o vestido (WOOD, 2007b, p. 65)

O vestido transfere o que está por dentro do corpo para o lado de fora, tornando o esqueleto algo palpável, artifício também usado em um dos primeiros suéteres feitos pela estilista que lembra um raio-X[62]. Para Papalas (2015, p. 7-8), esta forma tátil da feminilidade, justaposta à coluna espinhal, é uma metáfora de força e fortaleza e apresenta uma feminilidade excepcionalmente resiliente e ao mesmo tempo exposta. Este vestido libera o interior feminino, expondo-o, para o bem ou para o mal, ao público, de forma semelhante ao casaco com gavetas, analisado no capítulo anterior. A autora ainda aponta que alguns autores, como Caroline Evans e Mina Thornton (1991), afirmam que os temas dos dois vestidos sugerem vulnerabilidade, mas, para ela, essas imagens de rasgos ou ossos exibidas em um vestido altamente elegante, na verdade demonstra resiliência feminina. “O vestido não está sucumbindo à violência, está se apropriando e transformando-a em poder” (PAPALAS, 2015, p. 9, tradução nossa).

Pass (2011, p. 247) compara o esqueleto do lado de fora com o exoesqueleto de alguns seres vivos, que se parece com uma armadura. Dali (1993) escreve sobre este assunto quando aborda sua preferência por comer coisas com forma bem definida em especial mariscos. "Em virtude de sua armadura, que é o que seu exoesqueleto realmente é, há uma realização material da ideia altamente original e inteligente de usar os ossos dele fora, ao vez de dentro, como é a prática usual”

[62] Apesar de descrito por vários autores, não foi possível encontrar imagens do suéter com estampa de raio-X.

(DALI, 1993, p. 9, tradução nossa). O uso do esqueleto do lado de fora, como uma armadura, reforça a ideia de resiliência feminina descrita por Papalas (2015).

O *Skeleton Dress* também parece se relacionar com a arquitetura surrealista, que é descrita por vários artistas e imaginada por Paul Éluard como “um dia, as casas serão viradas ao avesso, como luvas [...]” (ALEXANDRIAN, 1973, p. 186). Assim como a arquitetura surrealista seria uma luva do avesso, o vestido esqueleto parece ser um corpo humano virado do avesso, mostrando o que está por debaixo da pele, o esqueleto.

Alexandrian (1973) comenta que a arquitetura surrealista é irracional, “[...] não correspondendo a noções de conforto; é figurativa, e mesmo metafórica; pretende tornar habitáveis as esculturas monumentais, representando de preferência seres ou objetos” (*Idem*, p. 185). Tal definição pode ser associada ao vestido em questão, que, por ser extremamente justo, principalmente nas pernas, pode ser desconfortável para andar. Blum (2003) afirma que o trabalho de Schiaparelli tem relação com a escultura, e a estilista comenta em sua autobiografia que chegou a trabalhar com esta linguagem, mas que preferiu seguir o caminho da moda, no qual não tinha nenhuma experiência. Em suma, o vestido dá forma a um esqueleto vestível escultural que cria a metamorfose o corpo feminino que o veste.

A coleção *Circus* é considerada uma das mais inovadoras por autores e pela própria estilista. Schiaparelli ainda destaca em sua autobiografia as coleções que lançou em sequência, que são a *Pagan* e a *Zodiac*, no entanto, ela ainda lança outras três coleções antes do início da Segunda Guerra Mundial. Quando tal evento acontece, a Maison continua em funcionamento de forma reduzida e em 1941 a estilista se refugia nos EUA, onde permanece até 1945. Durante este período não há registros de coleções e desfiles nas fontes pesquisadas, mas sabe-se que a Maison continuou aberta. Com o fim da guerra, Schiaparelli retorna a Paris e tenta retomar os negócios, porém em 1954 acaba fechando sua Maison e indo morar em Hammamet na Tunísia, onde escreve seu livro *Shocking Life*. Schiaparelli ainda viaja pelo mundo, vai a grandes desfiles e usa seu tempo para ler, ir ao cinema, teatro, concertos e festas. Nos últimos anos, a condição de sua saúde piora drasticamente e a estilista morre em 1973 em Paris.

5. Considerações Finais

Esta pesquisa teve a intenção de analisar a transmutação do corpo na moda, tendo delimitado a obra de Schiaparelli para o estudo. Tal recurso poético foi muito usado pelos artistas surrealistas e observado numa pesquisa feita anteriormente em que analisamos a Exposição Internacional Surrealista de 1938. Nesta exposição foi identificada a relação entre Salvador Dali e Schiaparelli na criação do manequim do artista, como foi discutido no início deste trabalho.

Dentre as diversas possibilidades de obras de Schiaparelli que se relacionavam ao tema, foram selecionadas o *Tears Dress* e o *Skeleton Dress* da coleção *Circus* por darem continuidade à relação entre o artista e a estilista. A criação em conjunto, principalmente no caso do *Tears Dress*, foi uma via de duas mãos, em que o artista se inspirava nas histórias da estilista, e esta, por sua vez, se inspirava em suas obras. Isto também acontece em relação aos manequins, no fato de que a exposição *Pavillon de l'Élégance* de 1937 talvez ter inspirado a Rua dos Manequins da Exposição Internacional de 1938.

Com vimos nas análises dos objetos da pesquisa, Schiaparelli e Dali desfiguram a figura feminina criando ilusões de pele rasgada ou de completa inversão do dentro com o fora, mostrando ossos protuberantes sobre o corpo feminino. Esses efeitos de *trompe-l'oeil* foram usados nos dois vestidos, que não foram bem aceitos pelos grandes veículos de moda, ao contrário do resto da coleção *Circus*. Talvez isso tenha sido causado pelo fato dos vestidos terem um efeito sombrio em meio à alegria do tema circense. Assim, a estilista desafiou o ideal de beleza promovido pela indústria da moda, mesmo que se utilizando de uma pequena parte de sua coleção.

Podemos, portanto, comparar os vestidos com outras obras surrealistas que fragmentam o corpo, como as bonecas de Hans Bellmer, que também trazem uma visão sombria sobre um objeto muito utilizado por crianças. Desta maneira, Schiaparelli liga a moda com a morte, não só pelo seu caráter passageiro, mas também por evocar características sombrias do período em questão, o que, para alguns autores, seria o prenúncio da guerra.

Schiaparelli cria ainda uma beleza convulsiva ao modo surrealista por chocar o espectador tanto por sua temática como pelas contradições que cria com o dentro

e o fora, o real e o imaginado, tecido e pele, ocultação e revelação. Com isso, constatamos que a estilista não apenas se inspira no surrealismo, como também cria paralelamente aos artistas, apesar de não ser mencionada como artista participante do movimento pela grande maioria dos historiadores. Essa omissão também acontece com grande parte das mulheres artistas, mas, como vimos no início dessa dissertação, a moda é especialmente colocada de lado quando se fala sobre arte. Talvez esta seja a maior importância desta pesquisa: procurar o lugar da moda no campo das artes. Concluímos, portanto, que a moda não deve ser generalizada como "não-arte" por ter sua criação ligada aos interesses do mercado, pois existem diversos diálogos da moda diretamente com a arte, como vimos no caso de Schiaparelli.

Infelizmente não nos foi possível entrar em contato direto com as criações de Elsa Schiaparelli, pois nenhuma de suas peças mais célebres se encontram no Brasil. Grande parte de suas criações encontram-se hoje em museus como Victoria and Albert Museum, em Londres, e no Philadelphia Museum e Metropolitan Museum, nos EUA. Procuramos contornar esta dificuldade tentando ao máximo explorar informações técnicas sobre as roupas, descrevendo as técnicas utilizadas em sua confecção, os tecidos e suas características, a partir do que foi apontado nas catalogações de museus e exposições, além da observação de fotos. No entanto, durante a pesquisa não encontramos fotos do desfile da coleção *Circus*.

O acesso às matérias sobre Schiaparelli publicadas em revistas de moda, como a *Vogue* e a *Haper's Bazaar*, e na revista surrealista *Minotaure*, se deu através da descrição de autores, já que estas não estão em livre acesso na internet, ou, no caso da revista surrealista, ainda não foi publicada sua coletânea. A bibliografia utilizada neste pesquisa foi quase que completamente em inglês, salvo por pequenos textos em livros traduzidos ou artigos de pesquisadores brasileiros. O que nos faz acreditar que um texto mais aprofundado sobre o assunto, como esta dissertação, poderá ser útil futuramente para outras pesquisas.

O tema deste estudo é vasto e poderá ser explorado a partir de outras perspectivas, incorporando a produção de estilistas que trabalharam com artistas surrealistas, como Chanel, que também foi muito próxima do grupo, em especial do artista Salvador Dali, ou mesmo ampliando a discussão sobre a obra de Schiaparelli. Outra questão que abordamos e que talvez possa ser melhor explorada foram os

chapéus criados por Schiaparelli, que também promovem a metamorfose do corpo feminino.

Esperamos, por fim, que esta pesquisa contribua e inspire outras investigações neste tema, explorando o corpo no surrealismo.

6. Referências Bibliográficas

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo** - Trad. de Adelaide Penha e Costa**.** São Paulo, SP: Verbo : USP, 1973.

ALTSHULER, Bruce. **The Avant-Garde in Exhibition**: new art in the 20th century. Berkeley: Univ. of California, 1998.

APOLLINAIRE, Guillaume. **O Poeta Assassinado.** Lisboa: Estampa, 1983.

ARRIAGA, Gwen. **In Surrealist Fashion**: Schiaparelli And Dali's Collaborations For The Circus Collection, 2013. Disponível em: <https://catalog.wrlc.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=15158052>. Acesso: 29/10/17.

BAUDOT, François. **Elsa Schiaparelli**. Paris : Éditions Assouline, 1997.

_____. **Moda y Surrealismo**. Madri : H Kliczkoswksi, 2003.

BAXTER-WRIGHT, Emma. **The Little Book of Schiaparelli**. Londres : Carlton Books Limited, 2012.

BELTON, Robert J. **The Beribboned Bomb** : The Image of Woman in Male Surrealist Art. Canada : University of Calgary Press, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte, MG : Ed. UFMG, 2007.

BLUM, Dilys E. **Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli**, Philadelphia Museum of Art, 2003.

BOLTON, Andrew; KODA, Harold. **Schiaparelli & Prada**: Impossible Conversations. Nova York : Metropolitan Museum of Art, 2012.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo.** Rio de Janeiro, RJ: Nau, 2001.

_____. **Nadja.** Rio de Janeiro, RJ: Guanabara, 1987.

_____. **O amor louco.** Lisboa: Estampa, 2006.

BREWARD, Christopher. **Fashion.** Oxford [Inglaterra]: Oxford University Press, 2003.

BROTCHIE, Alastair. **A Book of Surrealist Games**. Londres : Redstone Press, 1991.

BROWN, B. **Reification, Reanimation, and the American Uncanny**. Critical Inquiry Vol. 23, 2006, p. 175-207.

_____. **Thing Theory**. Critical Inquiry Vol. 28, Num.1, 2001, p. 1-22.

CHADWICK, Whitney. **Women artists and the surrealist movement.** New York, NY: Thames and Hudson, 1991.

DALI, Salvador. **Secret Life of Salvador Dali.** [E-book Amazon] Nova York : Dover Publications, 1993.

_____. **Sim ou a paranoia:** método critico-paranoico e outros textos. Rio de Janeiro, RJ: Artenova, 1974.

DICTIONNAIRE Abrégé du Surréalisme. Firenze: Leo S. Olschki, 1990.

DOUAT, Patrícia. **Um século de moda**: As cores da moda de 1930 – 1940. 2010. Disponível em:

<http://www2.uol.com.br/modabrasil/forcas_moda/o_impacto_schiaparelli/index.htm>. Acesso: 28/09/16.

DUROZOI, Gerard. **History of the Surrealist movement.** Chicago, IL: Univ. of Chicago, 2002.

ECO, Umberto. **O Hábito Fala Pelo Monge.** *In* ECO, Umberto [et al.]. Psicologia do Vestir. Lisboa : Assirio e Alvim, 1989, p. 7 – 20.

EVANS, Caroline; THORNTON, Mina. **Fashion Representation, Femininity**, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1395377>. Acesso: 31/10/17.

FACE to Face: Chanel vs Schiaparelli – Tha Black and the Pink. Direção: Katia Chapoutier.: Produção Ma Drogue a Moi, 2014. 55 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/groups/361954/videos/157194562>. Acesso: 27/01/18.

FIEL, Charlotte; DIRIX, Emmanuelle. **A Moda da Década – 1930**. São Paulo : Publifolha, 2014.

FOSTER, Hal. **Compulsive Beauty**. Cambridge: MIT Press, 1993.

FREUD, Sigmund. **Fetichismo**. *In* Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud Volume XXI (1927-1931). Rio de Janeiro : Imago Editora LTDA, 1969, p. 179-185.

_____. **O Estranho** (tradução para o português), 1925. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxhbmFrZXIuZXNzaXRlfGd4OjczZDE5NDk5YzI4ZmM1Mw>. Acesso: 28/03/17.

GAGO, José Maria Paz. **Moda & Sedução**. São Paulo : Estação das Letras e Cores, 2016.

GARCIA, Sueli. **O Surrealismo e a Moda**. *In* Revista Belas Artes 3ª Edição, 2011. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/3/o-surrealismo-e-a-moda.pdf>. Acesso: 28/09/16.

GUIMARÃES, Luciano. **A Cor Como Informação**: a construção biofisica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo, SP: Annablume, 2004.

HELLER. Eva. **A Psicologia das Cores.** [E-book]. Como as Cores Afetam a Emoção e a Razão. 1ª Edição. São Paulo : Gustavo Gili, 2013.

HUGHES, Robert. **The Threshold of Liberty.** *In* The shock of the new. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1991, p. 212 – 268.

JEAN, Marcel. **The History of Surrealist Painting**. N.Y.: Grove Press Inc., 1967.

KACHUR, L. **Displaying the Marvelous**: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installation. Massachusetts: MIT Press, 2003.

LAUTRÉAMONT, Comte de. **Os Cantos de Maldoror**; tradução: Joaquim Brasil Fontes. – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2015.

LEHNERT, Gertrud. **História da Moda do Século XX**. Colônia, Alemanha : Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2001.

LICHTENSTEIN, Therese. **Behind Closed Doors:** the art of Hans Bellmer. Berkeley; New York, NY: University of California Press: International Center of Photography, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Estetização do Mundo:** viver na era do capitalismo artista. Coautoria de Jean Serroy; Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

LURIE, Alison. **A Linguagem das Roupas**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1997.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos : para entender a moda** - São Paulo : Globo, 2010.

MACKRELL, Alice. **Art and Fashion**. Londres : London Batsford, 2005.

MARTIN, Richard. **Fashion and Surrealism**. Nova York: Rizzoli International Publications, 1988.

MAX Ernst Biography. Disponível em: <http://www.max-ernst.com/biography.jsp>. Acesso: 29/09/2017.

MENDES, Valerie ; HAYE, Amy de la. **A Moda do Século XX**. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

MICHAUD, Yves. **Visualizações: O Corpo e as Artes Visuais**. *In* HISTÓRIA do corpo**.** Direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 541 – 565.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**: a decomposição da figura humana : de Lautremont a Bataille. São Paulo, SP: Iluminuras, 2002.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo.** São Paulo, SP: Perspectiva, 1985.

OBLIQUES: La femme surréaliste, Edições 14-15. França : Editions Borderie, 1977.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Surrealismo e a Transversalidade do Sentido nos Modos de Vida e de Modas**. *In* GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). O Surrealismo**.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2008, p. 655 – 704.

PAPALAS, Marylaura. **Avant-garde Cuts: Schiaparelli and the Construction of a Surrealist Femininity**, Fashion Theory, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/1362704X.2015.1089018> Acesso: 21/06/17.

PASS, Victoria Rose. **Strange Glamour**: Fashion and Surrealism in the Years between the World Wars, 2011. Disponível em: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action;jsessionid=A2A7A7256D51A235A95E3B64A0B78B29?institutionalItemVersionId=14396>. Acesso: 20/10/17.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos : história, tramas, tipos e usos**. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2013.

RAABERG, Gloria Gwen. **The Problematics of women and Surrealism**. *In* CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf E; RAABERG, Gloria Gwen. Surrealism and Women. Cambridge, MA: MIT, 1991, p. 1 – 17.

RADFORD, Robert. **Dali**. Londres: Phaidon Press Limited, 1997.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de Psicanálise.** Coautoria de Michael Plon. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1998.

SAWIN, M. **Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School**. Cambridge, Mass.: MIT, 1995.

SCHIAPARELLI, Elsa. **Shocking Life**. The Autobiography of Elsa Schiaparelli. Londres, Inglaterra : V&A Publications, 2007.

SECREST, Meryle. **Elsa Schiaparelli: A Biography**. [E-book Amazon] London : Penguin Books, 2014.

SEELING, Charlotte. **Moda. O Século dos Estilistas. 1900-1999**. Colônia : Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.

SEGRE, Roberto. **Surrealismo e Arquitetura**. *In* GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.). O Surrealismo. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008, p. 543 – 565.

STEELE, Valerie. **Fetiche:** moda, sexo e poder. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1997.

_____. **Paris Fashion:** A Cultural History. New York : Oxford University Press, 1988.

_____. **Women of Fashion**: Twentieth-Century Designers. Nova York : Rizzoli International Publications, 1991.

STENT, Sabina Daniela. **Women Surrealist**: Sexuality, Fetish, Femininity and female Surrealism, 2011. Disponível em: <http://etheses.bham.ac.uk/3718/1/Stent_12_PhD.pdf>. Acesso: 31/10/17.

STERN, Radu. **Against Fashion**. Cambridge: MIT Press, 2004.

SURREALISM: desire unbound. Edição de Jennifer Mundy, Dawn Ades; Consultoria de Vincent Gille. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

SVENDSEN, L. **Moda: Uma Filosofia** (Ebook lelivros). Editora ZAHAR : Rio de janeiro, 2004.

TAYLOR, Kerry. **Moda Vintage e alta-costura** : um panorama de estilistas do século XX, de Paul Poiret a Alexander McQueen. São Paulo : Publifolha, 2014.

THURMAN, Judith. **Twin Peaks**. *In* BOLTON, Andrew; KODA, Harold. Schiaparelli & Prada – Impossible Conversations. Nova York : Metropolitan Museum of Art, 2012, p. 24 – 31.

VASQUES, R.; DORIGONI, J. **Apropriação surrealista nas coleções de Elsa Schiaparelli** *in* SIMILI, I. G; VASQUES, R S. (organizadores). Indumentária e a Moda: caminhos investigativos. Maringá : Eduem, 2013, p. 167 – 182.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em Nome do Corpo**. São Paulo : Estação das Letras e Cores, 2014.

V&A SEARCH COLLECTIONS. **The Skeleton Dress; The Circus Collection**. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-the-circus-evening-dress-elsa-schiaparelli/>. Acesso: 29/08/16.

_____. **The Tears Dress; The Circus Collection.** Disponível em: < http://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-the-circus-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/>. Acesso: 29/08/16.

WHITE, Palmer. **Elsa Schiaparelli**: Empress of Paris Fashion. Nova York : Rizzoli International Publications, 1986.

WOOD, Ghislaine. **Surreal Things**. Londres, Inglaterra : V&A Publications, 2007a.

_____. **The Surreal Body: fetish and fashion**. Londres, Inglaterra : V&A Publications, 2007b.