

O guarda-roupa modernista: a importância do vestuário para o modernismo brasileiro

CAROLINA CASARIN¹

Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas.

(Caetano Veloso)

Introdução

O MOVIMENTO modernista brasileiro foi amplo, com várias fases, e englobou literatura, artes plásticas, música e arquitetura. A primeira geração é fortemente marcada pela influência das vanguardas europeias e a busca de uma identidade nacional. Durante a década de 1920, houve duas orientações distintas, ainda que complementares, no modernismo brasileiro. Num momento inicial, de 1917 a 1924, a ação principal do movimento foi estabelecer uma guinada na produção artística brasileira, procurando atualizá-la em relação à Europa e criticando o tipo de arte e de literatura que eram feitas no Brasil, ambas atreladas a um excesso de academicismo. De meados até o fim da década, a questão da brasilidade ganha força, tornando-se o horizonte da intervenção de alguns artistas, cujos projetos estéticos se voltam para a pesquisa e a construção de uma identidade nacional.¹

É nesse contexto que se insere a importância do tema do vestuário para uma apreciação do modernismo. Para colocar em prática tal análise, detenho-me especialmente nas figuras de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. O guarda-roupa modernista é, então, o conjunto de variados tipos de registro da aparência desses dois artistas. No âmbito do grupo modernista da década de 1920, os laços de convivência são evidentes, e os eventos sociais proporcionaram uma grande quantidade de imagens das pessoas envolvidas: uma materialidade que possibilita a pesquisa sobre o vestuário. São vestígios, analisados em fontes iconográficas, documentais e materiais. Certamente, parte da memória da relação que um dia se estabeleceu entre aqueles corpos e as roupas que os vestiram está impressa numa infinidade de documentos.

Em se tratando de Tarsila e Oswald, eles souberam dispor de suas fortunas familiares para promover suas práticas artísticas, incluído aí o relevante papel do consumo de roupas de luxo, pois o impacto do desempenho público era multiplicado pelo efeito que a aparência produzia. Os trajes de Oswald participam da sua dinâmica acelerada. Transitam do burguês e homem de negócios ao ex-

cêntrico vanguardista, passando pelo Oswald fazendeiro. Sua aparência expressa diferentes modos de se relacionar com a modernidade e a tradição em relação ao vestuário. O modelo do desportista-empresário norte-americano, cuja direção à modernidade se dá no sentido da roupa prática, confortável e descontraída, ao aderir ao uso de trajes de esporte em ocasiões sociais; e o modelo do artista extravagante, com referências vanguardistas, pelo uso de cores excêntricas ao vestuário masculino. Tarsila, por sua vez, foi fotografada vestindo roupas da *maison* Paul Poiret em diferentes espaços, não só nas ocasiões de *performance* pública, como vernissages, mas, de modo geral, na vida íntima. Dona de um guarda-roupa notável, o figurino de Tarsila na encenação da “brasilidade modernista” é assinado pela alta-costura francesa.

O modernismo, portanto, pode ser apreciado pela perspectiva da relação de alguns de seus protagonistas com o vestuário e a moda, o que acaba por revelar aspectos contraditórios que estão na base do movimento modernista. Por exemplo, a aparência, as roupas e a moda são peças fundamentais no jogo das representações sociais, no percurso artístico e literário de Tarsila e Oswald. Além disso, ao analisar a relação do casal Tarsiwald com a alta-costura francesa, especialmente a *maison* Paul Poiret, foi possível enxergar os trânsitos entre tradição e modernidade, e as negociações, com os agentes das vanguardas artísticas, em torno do gosto conservador das elites brasileiras.

Montar o guarda-roupa

Os fragmentos dispersos que compõem o guarda-roupa modernista não estavam previamente organizados como um acervo ou uma coleção catalogada em alguma instituição. Se a reconstrução do passado – que também implica sua preservação – está inevitavelmente impregnada da experiência daquele que se dispõe a escrever a história, conectar fragmentos não é apenas reconstruir o que não é mais visível ou organizar cronologicamente uma sucessão de acontecimentos, mas interpretar aquilo que resta a ser visto. O cruzamento das fontes associa e articula os documentos, circunscrevendo tramas de relações que resultam desse método de confronto. Montar o guarda-roupa já foi, assim, um recorte, uma curadoria, um trabalho de interpretação.

É possível que, às vezes, o estudo do vestuário encontre um traço fantasmagórico dos trajes. Para Elizabeth Wilson (1989, p.12), “as roupas têm uma espécie de vida própria [...] [elas] são memórias congeladas da vida quotidiana de tempos remotos”. Destacadas do movimento do uso habitual e transformadas em objetos petrificados de estudo, esse tipo de imortalidade das roupas traz consigo algo de ameaçador porque evidencia a mortalidade dos corpos. O vestuário é, assim, um objeto ambíguo, está situado na fronteira que une e separa o corpo biológico do social. O ato de se vestir, ou seja, de dispor objetos sobre nós, está no território nebuloso das fronteiras que nos constituem, pois engendram o corpo, esse “organismo de cultura” (Wilson, 1989, p.13), incidindo sobre ele e, por fim, moldando-o.

As roupas, portanto, são formas que respondem à necessidade básica de expressão do corpo que, uma vez materializadas, acabam por ser inseridas num contexto. Da mesma maneira que exprimem construções individuais (como identidade, gosto, função, forma física), elas revelam usos coletivos padronizados pelas relações sociais, pelas relações de poder, pelas condições climáticas, por gênero e até mesmo por idade, todas marcas de coletividade que estão presentes na indumentária.

A despeito da relevância que Tarsila e Oswald têm para o movimento modernista e a cultura brasileira, poucas peças de roupa que pertenceram a eles foram preservadas e, entre as que sobreviveram, nem todas estão acessíveis ao público. Diante do problema de acesso aos trajes do casal, para empreender o estudo do vestuário, foi necessária uma abordagem metodológica que reunisse inúmeros documentos que se encontram dispersos em instituições no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Campinas, em Paris e em Londres.

Fotografias das temporadas passadas nas fazendas, das viagens feitas pelo Brasil e pelo exterior, além daquelas que dão conta dos almoços, jantares e conferências. E mais: retratos, autorretratos, desenhos, caricaturas; correspondências, crônicas, poemas, diários, memórias, recortes de jornais; depoimentos sobre o grupo; periódicos que cobriam os eventos sociais; recibos, pedaços de tecido, croquis, objetos de vestuário, peças de roupa, enfim, tudo aquilo que poderia ser importante para a composição de um guarda-roupa.

De todo modo, a maior parte dos registros da aparência de Tarsiwald são representações visuais e escritas de seus trajes. Isso porque a divulgação da aparência do casal se deu a partir de processos de translação: passagem do vestuário real (aquele que um dia foi vestido), para o vestuário-imagem e para o escrito; ou, dito de outra maneira, a passagem “da estrutura tecnológica para as estruturas icônica e verbal” (Barthes, 2009, p.23).

A distinção entre as estruturas que produzem os três tipos de vestuário fornece utensílios teóricos que ajudaram no tratamento e na análise das fontes. As imagens oferecem uma vasta gama de evidências visuais² relacionadas à indumentária, à moda e às práticas do vestir. Um dado importante é que as fotografias não têm cor – são em preto e branco ou sépia. Informações sobre as cores estão nas pinturas, nos desenhos, em algumas ilustrações coloridas das revistas de moda, nas descrições das peças e nos objetos de vestuário guardados nos acervos, possibilitando uma análise mais acurada da aparência e dos trajes do casal.

No artigo “História e sociologia do vestuário”, publicado ao final da década de 1950, Roland Barthes (2005, p.263) propõe parâmetros para investigações científicas sobre o vestuário. Justamente porque é objeto orgânico, histórico e social – ou seja, pertence ao passado e é ação no presente – o vestuário, compreendido como um sistema, demonstra uma “dificuldade metodológica principal”, cuja solução, para Barthes, está em aproximá-lo da linguagem.

O autor, então, apresenta uma metodologia de análise do sistema do vestuário cuja abordagem está pautada pelos modelos linguísticos saussurianos. Distingue “uma realidade institucional, essencialmente social, independente do indivíduo, como que a reserva sistemática, normativa, da qual ele extrai seu próprio traje” (Barthes, 2005, p.268-9), que equivaleria à língua [*langue*] em Saussure, e a qual ele dá o nome de “indumentária” [*costume*], de outra “realidade individual, verdadeiro ato de ‘vestir-se’, pelo qual o indivíduo atualiza em si a instituição geral da indumentária” (ibidem), equivalente à fala [*parole*], chamada por Barthes de “traje” [*habillement*].

Nessa abordagem teórica das roupas, o sistema do vestuário em si não tem significado, pois o que importa é o grau de participação do usuário no sistema, quer dizer, como os sujeitos se apropriam da regra (língua, indumentária), criando seus modos de vestir individuais (fala, traje). E, por outro lado, como os trajes se relacionam com as regras que compõem o sistema do vestuário, que o tornam coeso e reconhecível entre os pares. Aliás, a proliferação dos manuais de etiqueta ao longo do século XIX atesta como as normas internalizadas da elegância constituem um capital simbólico importante no mundo da distinção.

A alfaiataria dinâmica de Oswald de Andrade

Um traço relevante da personalidade de Oswald de Andrade, conforme notado por Antonio Candido (2019, p.12), é a “permanência da infância”: “A norma lhe aparece como limite, e a sua sensibilidade busca o ilimitado. O menino reponta no adulto como tendência constante de negar a norma; como fascinação pelo proibido”. Esse mecanismo de busca constante do ilimitado e a fascinação pelo proibido requerem que a norma seja transposta, e para isso é preciso conhecê-la e, de algum modo, participar dela. O caráter original e desafiador de Oswald incomodou seus pares, oriundos da elite paulista, que o acusaram, não raras vezes, de inconsistente, devasso, excêntrico, exuberante, palhaço – em outras palavras, alguém dotado de humor, uma característica essencial do temperamento, da obra e da aparência de Oswald.

A maneira como Oswald se deixou fotografar na década de 1920 revela muitos Oswalds: uma aparência múltipla, que transitava entre o homem rico e bem colocado e o artista que se vestia para desafiar. Aceito em seu meio, tinha plena consciência do impacto de sua presença, permitindo-se, por isso mesmo, estabelecer com seu público uma relação paradoxal, que misturava desejo de provocar escândalo e de ser aceito. “Ele escandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença. Conheci muito senhor bem-posto que se irritava só de vê-lo” escreveu Antonio Candido (2004, p.48). De fato, durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, a presença de Oswald causou impacto na burguesia endinheirada de São Paulo. Candido menciona as “luvas de palhaço” que tanto incomodavam a elite paulistana: “Eram as que punha de vez em quando, penso que feitas para esporte de inverno, de tricô, brancas com uns motivos pretos vistosos. ‘Foi

Blaise Cendrars quem me deu’, disse ele sorrindo certa vez, na Livraria Jaraguá, onde passava sempre” (Candido, 2004, p.48).

O uso de uma ironia cortante foi a engrenagem daquilo que o próprio Oswald chamou de “complexo de rebeldia” (Andrade, 2019, p.68). O humor, inclusive, aproximou os indivíduos do movimento modernista em torno de um projeto estético em comum, reforçando a ideia de grupo e formando assim a atmosfera de “geração”. Nos anos 1920, a excentricidade e a exuberância fugiam das normas burguesas do vestuário masculino ao ferir os valores da neutralidade e da discrição. Até o uso do detalhe, como força de distinção, deveria obedecer à sutileza do decoro dos signos manejados. Oswald certamente conhecia as regras: luvas de couro ou de pelica para o dia, nas cores bronze, cinza ou preto. As luvas de esporte brancas, de tricô, destoavam do padrão conservador da elite paulistana. Elas são um exemplo de como a irreverência de Oswald também estava expressa em seu visual, que causava escândalo, era moderno, e ao mesmo tempo garantiu certo culto à sua personalidade.

Apesar de ter morrido empobrecido, ao longo da década de 1920 Oswald estava entre os *rentiers* – herdeiros que vivem de renda – e o burguês cujo trabalho seria fazer multiplicar o dinheiro. O tipo de riqueza que recebera o obrigava a tomar parte, a cultivar seus cabedais, mas sua vocação o direcionava ao gozo do bom e fidalgo ócio. Oswald foi um capitalista incompetente. Sua aparência, contudo, não deixou de ser marcada por mais esse fator, pela dualidade criada entre o herdeiro proprietário que podia se dar ao luxo de ser escritor modernista e extravagante e o burguês capitalista, muitas vezes vinculado à imagem do *businessman* norte-americano, mas também pautado pelas normas conservadoras da elite de que fazia parte. É evidente que Oswald conhecia os padrões do vestuário da sociedade por onde circulou e era capaz de usar a retórica da distinção burguesa a seu favor.

A informalidade, a ideia de jovialidade e a adoção de elementos da roupa esportiva nos trajes sociais eram cada vez mais valorizadas no processo de modernização que aconteceu nas roupas masculinas durante a primeira metade do século XX. O visual norte-americano, mais informal se comparado ao britânico, se traduzia em modelagens amplas, relacionadas à vida prática e agitada do versátil homem de negócios. Surgiram mudanças sutis, mas significativas: tecidos que amarrotavam menos, adoção do terno sem colete (conhecido como duque), colarinhos sem goma, nós de gravata padronizados.

Nesse contexto está a polêmica em torno dos colarinhos: colarinho duro ou mole? Postiço ou costurado? Aqueles que defendiam os colarinhos rígidos e engomados apoiavam-se no asseio como uma das últimas garantias de respeitabilidade da elite conservadora. Sabemos que o colarinho mole e costurado acabou por prevalecer e, com ele, afirma Farid Chenoune (1993, p.148), as “novas camisas americanas, feitas com lados separados, [logo iriam] destronar a camisa tradicional que se enfia[va] pela cabeça”. A adoção do colarinho moderno tra-

zia, assim, novas regras para a construção do gosto apurado, e não se pode dizer que o requinte ficou mais fácil. Era necessário, por exemplo, calcular o ângulo e o tamanho das pontas, garantindo o equilíbrio entre pescoço, queixo, as pontas do colarinho e o nó da gravata.

Retratos de Oswald realizados em estúdio nos anos 1920 mostram que ele fez parte do time “colarinhos moles”. As fotografias indicam uma aparência modernizada: ausência de colete, uso de estampas coordenadas, chapéu palheta. Numa foto (Figura 1), o escritor está com terno mesclado, camisa estampada, colarinho mole e gravata moderna, com lenço no bolso do paletó. Usa ainda o charmoso chapéu palheta, sinal de sua modernidade elegante.

Além dos colarinhos moles e do chapéu palheta, Oswald também usava estampas coordenadas, com sobreposições de padrões, demonstrando ousadia no manejo das normas. Nas estampas coordenadas, a gravata, a camisa e o paletó não devem brigar entre si nem se contradizer, ou seja, os motivos não podem ser confundidos ou anulados. Além disso, é bom resguardar o contraste entre camisa e gravata. Num de seus retratos (Figura 2), Oswald usa uma gravata com padrão *all over* sobre camisa listrada. As gravatas modernas, diferentes das austeras regatas, que eram quase sempre de seda preta, são estampadas com inumeráveis padrões. Termo inventado pelos britânicos, o *all over* se refere a uma maneira de dispor a estampa da gravata, repetindo um determinado padrão – os mais variados, dos desenhos geométricos aos animais – por toda a superfície da peça. Na coordenação das estampas proposta por Oswald, o *all over* da gravata está em harmonia com a superfície de linhas da camisa e com o paletó mesclado.

No dinamismo do guarda-roupa dos Oswalds, seu estilo também procurou se filiar à vanguarda. Em *Testemunha ocular*, Rubens Borba de Moraes recorda seus trajes coloridos: “Oswaldo voltava [de Paris] envergando paletó azul-claro, calças cor-de-rosa, camisas e gravatas espalhafatosas de Sulka” (Moraes, 2011, p.170). A marca norte-americana Sulka foi criada em 1895, na Broadway, em Nova York, por Amos Sulka e Léon Wormser. Conquistou uma clientela abastada composta de artistas, políticos e homens do mercado financeiro. Em 1911, foi aberta a Sulka de Paris, à Rue de Castiglione, número 2, no coração da moda parisiense do início do século XX. A loja tornou-se um lugar de referência de elegância e um endereço frequentado pela elite. Em 1920, a Sulka estabeleceu uma filial em Londres.

Oferecendo uma ampla variedade de tecidos e os materiais mais raros, a marca produzia e comercializava ternos, camisas, peças em seda colorida e todo tipo de objeto ligado ao vestuário masculino: acessórios e trajes caseiros, gravatas, lenços, pijamas, *robes de chambre*. Existe um recibo da Sulka & Company em nome de Oswald, datado de 8 de julho de 1929,³ e a marca é mencionada pelo poeta numa carta a Tarsila, provocando Mário de Andrade: “Se estiver com Mário, anuncia-lhe minhas camisas — da Sulka, Fifth Avenue-New York, Rue de Castiglione-Paris”.⁴



Fonte: Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Figura 1 – Oswald de Andrade.



Fonte: Cedae, Fundo Oswald de Andrade.

Figura 2 – Oswald de Andrade.

Antes que a adesão às cores nos trajes masculinos fosse assimilada por uma camada da elite, ela foi experimentada por um grupo de artistas de vanguarda em Paris, de que fez parte Blaise Cendrars. Na primavera de 1913, nos salões do Bal Bullier, localizado em Montparnasse, artistas de vanguarda e escritores, entre eles Cendrars e o casal Robert e Sonia Delaunay, fizeram cena com os “trajes simultâneos”, que se contrapunham ao vestuário monótono da maioria do público. O uso abstrato da cor e a fragmentação por meio de cores puras, procedimentos adotados por Sonia Delaunay em sua obra, aparecem nos “trajes simultâneos”, relacionando cor e movimento. Roupas vermelhas, azuis, verdes, lilás, amarelas.

O gosto de Oswald por trajes coloridos pode estar ligado às roupas *avant-garde* de Sonia Delaunay, uma vez que o casal Tarsiwald foi apresentado por Blaise Cendrars aos Delaunay. Radu Stern (2004, p.64) explica que, “sob a influência de Sonia Delaunay, outros artistas adotaram trajes extravagantes. Blaise Cendrars, por exemplo, vestia originais gravatas pintadas”. A opção de Oswald por usar cor e as roupas da marca Sulka se alinha ao quadro geral da arte moderna, construindo para si a figura de artista ousado e extravagante.

Na conferência “O movimento modernista”, em 1942, Mário de Andrade utilizou a palavra “dinâmica” para definir o impacto causado pela presença do amigo: “E eram aquelas fugas desabaladas dentro da noite, na cadillac verde de Osvaldo de Andrade, a meu ver a figura mais característica e dinâmica do movimento” (Andrade, 1978, p.237). O dinamismo de Oswald – sintetizado na sua capacidade de movimentar o meio literário e social – pode ser visto em sua aparência, mas também em suas polêmicas, suas atitudes audaciosas, sua capacidade de rir de si mesmo e de aderir às mudanças.

O casal Tarsiwald e a *maison* Paul Poiret

O sucesso da carreira de Tarsila do Amaral como artista moderna e brasileira foi garantido graças à sua posição social – a alta burguesia de origem rural –, à relação amorosa com Oswald de Andrade, ao trajeto artístico da pintora e à sua adesão ao modernismo, mas também à sua aparência, ponto sempre explorado pela história e pela crítica do modernismo brasileiro, que muitas vezes vinculou o discurso sobre Tarsila à sua sofisticação. Não é surpreendente, então, que o guarda-roupa de Tarsila entre 1923 e 1929 revele uma criatura ambiciosa e confiante que, ao valorizar a aparência e se vestir de modo suntuoso, investiu na consolidação do seu lugar de artista.

Uma carta de Mário de Andrade datada de 11 de janeiro de 1923, em que chama Tarsila de Nêmesis, a deusa grega “senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos”, é insistentemente citada quando se explora a figura da artista, projetada num misto de beleza e mistério. E Mário pergunta: “Mas será mesmo Nêmesis? Que és deusa, tenho certeza disso: pelo teu porte, pela tua inteligência, pela tua beleza. Mas a deusa que reprime o excesso dos prazeres? Não creio” (Andrade; Amaral, 2001, p.57-8). Nos artigos de jornais da época, mesmo quando lhe criticam a obra, realçam sua aparência.

É evidente que a aparência de Tarsila foi um aspecto facilitador de sua carreira. “Auxiliou-a sem dúvida a cumprir o seu destino”, afirma Gilda de Mello e Souza (1980, p.270), que em *Exercícios de leitura* compara a aparência e o temperamento de Tarsila e de Anita Malfatti, assinalando as consequências destas diferenças para a obra e a carreira das artistas: “Através de seus quadros [de Anita] penetramos na atmosfera sombria dos que se furtam ao diálogo, bem diversa da entrega espontânea de Tarsila, no seu universo limpo e ordenado”.

Sem dúvida, seu surgimento como artista implicou uma mudança em sua forma de se apresentar ao público, espelhada no guarda-roupa – em muitas fotografias da década de 1920, por exemplo, Tarsila aparece vestida com trajes da *maison* Paul Poiret. Seu processo de adesão definitiva à estética das vanguardas foi corroborado por um convívio mais intenso com as ideias da arte moderna que circulavam no Brasil e pela nova temporada em Paris, em 1923. Essa fase se acelera ao conhecer Oswald de Andrade e Mário de Andrade e, com eles, aproximar-se do modernismo brasileiro. A “caipirinha” simples e discreta se tornaria a protagonista dos movimentos Pau-Brasil e Antropofágico.

Em 20 de novembro de 1922, a bordo do *Lutetia*, voltando a Paris, Tarsila escreveu a Mário de Andrade, chamando-o de “meu bom amigo”: “A vida agitada de bordo não me fez esquecer-te e nem as deliciosas reuniões do Grupo dos Cinco. Há de ver como não o fará também a vida turbilhante de Paris” (Andrade; Amaral, 2001, p.51). Das aventuras em grupo, nasceu a paixão entre Tarsila e Oswald, e quando ela retorna à Europa os dois já haviam iniciado um romance. Oswald vai ao encontro de Tarsila em dezembro de 1922. E em março de 1923, em carta do dia 7, ele confidencia a Mário: “Estou amigado”.⁵ Nos anos iniciais do namoro, o casal viveu uma relação mais ou menos clandestina porque Tarsila ainda era oficialmente casada com André Teixeira Pinto, de quem se separara no final da década de 1900. “Tarsiwald” foi o apelido criado por Mário de Andrade, num poema datado de 7 de dezembro de 1925, logo depois do noivado oficial.

A relação amorosa trouxe mudanças significativas para as carreiras de ambos. Na medida em que Tarsila adere às tendências gerais da arte moderna, sobretudo ao cubismo, afirmando-se como pintora brasileira e produzindo uma arte aprovada por seus pares modernistas, cresce o interesse do casal pela moda francesa e a disposição em investir em trajes da alta-costura. Oswald também parece tomar conhecimento de algumas grifes estrangeiras de roupa masculina, como a Sulka. Enquadrados no sistema moderno de arte, cujo mercado tende a privilegiar autores, e não obras, a figura do artista e a construção da aparência passam a ganhar destaque.

A vida social do casal Tarsiwald se deu entre figuras poderosas da política no ambiente artístico – tanto no Brasil como na França –, em galerias, exposições, salões, reuniões, ateliês, viagens, fazendas. Foi como um casal que eles se inseriram nos diferentes meios sociais parisienses, entre poetas, artistas, marchands franceses advindos das vanguardas do início do século XX. É evidente que o fato de Tarsila e Oswald terem pertencido à mesma classe social colaborou com o projeto de tornar as

atitudes do casal uma marca, a grife Tarsiwald,⁶ que participou da construção de suas carreiras e sintetizou um estilo de vida cosmopolita, luxuoso e moderno.

Em São Paulo, dentro de seu círculo de sociabilidade, o casal procurou distinguir-se pelos produtos de alto custo comprados em Paris e pelos hábitos adquiridos por meio das viagens às cidades consideradas centros mundiais de arte, luxo e requinte. Desse modo, além do guarda-roupa de Tarsila, repleto de modelos da alta-costura francesa, dos trajes de Oswald comprados em alfaiatarias renomadas, dos móveis destinados à futura residência do casal, também criados por Paul Poiret e adquiridos por Oswald na Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1925, a trajetória do casal é marcada por viagens à Europa e ao norte da África.

Se Paris foi a “sede” de suas “operações”, como afirma Sergio Miceli (2003, p.129), e o espaço de difusão de suas personalidades artísticas, a moda foi componente fundamental no trajeto de sociabilidade de Tarsiwald. Afinal, de 1923 até o fim da década, os costureiros Jean Patou e, mais intensamente, Paul Poiret ocuparam-se da criação da aparência de Tarsila. Para Pierre Bourdieu (2014, p.160), “a grife, simples ‘palavra colada sobre um produto’ é, sem dúvida, com a assinatura do pintor consagrado, uma das palavras mais poderosas, do ponto de vista econômico e simbólico, entre as que, hoje, têm cotação”. Já em 1925, Oswald convoca a grife Poiret no poema “atelier”, de *Pau-Brasil*, com o primeiro verso: “Caipirinha vestida por Poiret”. Ao citar a *maison*, Oswald transforma o exercício poético numa operação de investimento social.

Nas cartas, ele é incisivo ao pedir que Tarsila se torne cliente de Patou e Poiret, ao mesmo tempo que a aconselha a se informar sobre o quadro artístico parisiense. A opção pela *maison* Paul Poiret, de onde Tarsila se tornaria *habituée*, deve ser atribuída ao casal, pois foi um gesto muitas vezes reafirmado pelos dois. As mensagens demonstram que Oswald prestava atenção não apenas na aparência, mas também na moda, no quadro da alta-costura francesa e naquilo que ele considerava a última novidade, o que havia de mais moderno em Paris. Ele é insistente: “Visita Poiret e Patou, as galerias atuais, espia tudo. Mando-te um telegrama destinado a Poiret. Entendes!”.⁷

Na maior parte das fotografias disponíveis nos arquivos e publicadas em livros, Tarsila aparece vestida com roupas de Paul Poiret. Expressa em termos de brasilidade, a semântica do “exótico” na estética moderna se afina às criações da *maison* Poiret. Vanguarda e brasilidade estiveram amalgamadas nas artes plásticas, na literatura, na música e também nos modos de ser, nas relações sociais, na comida, nas roupas. A presença de Paul Poiret é forte na avaliação da trajetória artística de Tarsila. Os próprios modernistas o evocaram de maneira constante, e, como consequência, a figura do costureiro é presente no discurso crítico sobre o modernismo brasileiro. Quando se sublinha o caráter vanguardista de Paul Poiret, não são observadas as modificações que ocorreram no seio da alta-costura francesa, na silhueta, nos materiais, nas superfícies, no volume e na altura das saias, na concepção – e na proposição – de mulher moderna.

Pouco se diz sobre o lugar de Poiret na moda francesa na década de 1920 e quais seriam as implicações simbólicas da escolha dessa casa de alta-costura pelo notório par de artistas. O apreço de Tarsila e Oswald por Poiret revela o gosto por uma silhueta volumosa e roupas ornamentadas, denotando um luxo exuberante. No entanto, é importante pontuar que, na década de 1920, a figura de Poiret ocupava lugares simbólicos diferentes na França e no Brasil: aqui, era celebrado como uma grande novidade; lá, já era, de certa forma, *démodé*. O casal Tarsiwald esteve próximo de Poiret e foi cliente da *maison* durante o período mais difícil da carreira do costureiro.

O prestígio de Paul Poiret na moda francesa começou a declinar depois da Primeira Guerra Mundial.⁸ Suas inovações estilísticas estiveram atreladas a uma ideia de orientalismo: ele aderiu ao corte reto dos trajes afastados do corpo, em oposição às roupas ajustadas, predominantes no vestuário ocidental, e conjugou a simplicidade da modelagem com a riqueza dos adereços. Mas, no processo de modernização da roupa feminina, o eixo da inovação se deslocava cada vez mais do ornamento para o corte. Nos anos 1920, com o gradativo abandono dos adereços em favor de modelos mais dinâmicos, as roupas de Paul Poiret começaram a parecer excessivamente artísticas, teatrais. Penas e plumas, babados e sobreposições, tafetás e volumes, contrastes de cores produziam trajes exuberantes, considerados antiquados, sobretudo se comparados à nova simplicidade proposta por Jeanne Lanvin, Gabrielle Chanel, Madeleine Vionnet e Jean Patou.

A despeito de ter estreitado a relação comercial com o mercado estrangeiro – composto sobretudo de milionárias norte-americanas, mas também argentinas, chilenas e, claro, brasileiras –, Poiret, por conta de dívidas, ao final de 1924 vende parte de sua marca a uma associação de banqueiros, liderada por M. Aubert. Pouco a pouco, então, o costureiro é afastado do comando da *maison*, alijado das decisões importantes. Não obstante os desentendimentos e o assalto à sua autonomia, ele continuou à frente da direção artística da casa até 1929, quando a relação com os administradores se tornou insustentável. Poiret foi obrigado a sair de sua própria *maison*, que continuaria, sem ele, até 1933.

Para além do desejo de estar *à la page*, como disse Tarsila, o interesse pela *maison* Poiret mostra, é claro, a vontade do casal de se aproximar de uma roupa que flertasse com o meio artístico. Mas também pode ser revelador de um traço antiquado, se pensado no contexto das alterações em direção à modernidade ocorridas na alta-costura francesa ao longo da década de 1920. Seja como for, é nessa dinâmica, em que estão mobilizados exploração do “exotismo”, presença luxuosa e meio artístico, que Tarsila e Oswald adotaram a originalidade como marca de suas aparências. A escolha por Poiret também manifesta, enfim, uma aparência que esteve na moda e exibiu uma modernidade fora de moda.

O vestido de casamento: um traje antropofágico

Tarsila se recorda de sua festa de casamento com Oswald como um evento refinado: “Nosso casamento foi de luxo, numa mansão. Era o tempo de Washington Luís, que foi padrinho. Tudo alta sociedade. Um vestido que veio do casamento da

mãe dele [de Oswald],⁹ seda toda lavrada um andor de rainha. Não demorou muito esse casamento, ele era um temperamento esquisito”.¹⁰ O traje de noiva de Tarsila, que tem a etiqueta da *maison* Paul Poiret, teria sido criado, segundo Aracy Amaral (2010, p.227), “com a cauda do vestido de casamento da mãe do escritor. De cor creme, de brocado e chamalote, em listas, tinha uma capa branca forrada de veludo creme, com gola em pé, à moda medieval...”.

O fato de o casal ter escolhido seus objetos – do mobiliário ao vestuário – *chez* Paul Poiret é também um gesto revelador da classe abastada paulista, que, no campo político e cultural, procurava cobrir com um verniz moderno e industrial uma realidade econômica tradicional e agrária. A festa de casamento, os vernissages, os almoços oficiais, as viagens e até as temporadas nas fazendas são cerimônias em que a alta-costura é um traço, simbólico e tangível, da experiência de retroalimentação da classe burguesa, que cultiva e celebra sua própria distinção.¹¹

Apesar de o casamento de Tarsila e Oswald ter sido bastante explorado por aqueles que escreveram sobre o modernismo brasileiro, não é possível encontrar imagens do dia da cerimônia. Hoje, o vestido de noiva de Tarsila é um conjunto de fragmentos, guardado na Pinacoteca de São Paulo: um corpete, duas mangas, uma capa e três pedaços de tecido, todos feitos de um tipo de tafetá chamalote de seda adamascado.¹² Além desses objetos de vestuário, o traje de casamento está referido no item “*robe de mariée et cape Léda*” que aparece no recibo da *maison* Paul Poiret a Madame Tarsila de Andrade de abril de 1927 (Figura 3). O corpete do vestido tem a etiqueta da *maison*, em cujo verso está escrito “*Mme. Tarsila, robe de mariée*”.



Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo,

Figura 3 – Etiqueta do traje de noiva de Tarsila.

O corpete não tem mangas, e suas cavas foram arrematadas, ou seja, foram finalizadas com acabamento manual, o que significa que dificilmente as mangas guardadas na Pinacoteca de São Paulo foram usadas por Tarsila. As mangas bufantes que terminavam na altura do cotovelo, finalizadas com um adereço em forma de laço, fizeram parte da roupa de Inês, mãe de Oswald, e foram retiradas para adaptar a peça à ocasião em que vestiu Tarsila. O corpete segue o modelo histórico do final do século XIX: forrado de seda, estruturado com barbatanas de baleia, com decote arredondado (gola canoa) e modelagem em bico na frente e atrás.

Sua forma lembra os trajes feitos por Paul Poiret no início da década de 1900, quando suas criações ainda respondiam aos imperativos da silhueta espartilhada. Mesmo que a prática de fazer roupas a partir de um traje já existente não fosse incomum *chez* Poiret, o vestido de casamento de Tarsila causa certo estranhamento. Que tipo de roupa *chez* Poiret poderíamos esperar para o enlace de um casal de artistas modernistas?

É inusitado que um modelo estruturado por barbatanas de baleia, cuja forma espartilhada é antiquada, tenha sido feito por Poiret, mesmo que adaptado, em 1926. Por outro lado, sabemos que, entre 1924 e 1928, Tarsila e Oswald foram clientes assíduos da *maison* Poiret – e é bom lembrar que, em 1925, Paul Poiret perdera a autonomia de sua *maison*. Se a moda contribuiu para as estratégias de legitimação dos nossos modernistas, a clientela milionária sul-americana também é um mercado importante para a alta-costura nos anos 1920.

Não fora Paul Poiret, afinal, que supostamente libertara as mulheres do espartilho? E não era, justamente, por aquilo que suas criações representavam em termos de ousadia e vanguarda, além de luxo, que Tarsila consumia Poiret? Por que Paul Poiret aceitou fazer o vestido a partir do traje de Inês? E por que preferiu criar uma roupa mais próxima do estilo que ele mesmo ajudou a ultrapassar? Teria obedecido a um pedido? Ou teria combinado, numa roupa, a tradição aristocrática do século XIX e o arrojo moderno dos novos-ricos dos anos 1920? Se fosse assim, onde estaria a vanguarda desse traje? Na saia? Na capa? No adereço de cabeça? Seria o vestido de casamento de Tarsila a representação de um paradoxo que atravessa o modernismo brasileiro?

É possível que a saia do seu traje de noiva também tivesse relação com o adereço de cabeça. Se a *aigrette* do recibo foi o ornamento escolhido para compor o visual, talvez a saia fosse de plumas. No salão bem decorado do palacete à Alameda Barão de Piracicaba, entra a noiva Tarsila vestida de modo luxuoso. A saia de plumas é ousada, e o corpete, tradicional e sedutor. À sua espera, além do noivo, Oswald, figuras importantes da política e das artes.

Para Benedito Nunes (1979, p.28), o “princípio ativo” do modernismo colocado em prática por Oswald de Andrade aproveita “aspectos ‘bárbaros’ da cultura brasileira” e absorve “aspectos ultracivilizados do mundo técnico-industrial”. O vestido de casamento de Tarsila pode ser interpretado como um gesto antropofágico, na medida em que mistura o traje de noiva da mãe do poeta – que repre-

sentaria, mais do que uma memória familiar de Oswald, um traço da cultura brasileira – com a roupa da *maison* Paul Poiret – um objeto de moda, apesar de suas características antiquadas, exemplo bem-acabado do mundo técnico-industrial.

O vestido de casamento manifesta uma característica do movimento modernista, que procurou congregiar uma força de enraizamento, fiando-se na crença de uma realidade nacional profunda, e outra de atualização. Assim, no quadro do modernismo, cumpre interpretar o sentido de brasilidade presente nessa roupa. E o fato é que esse traje, notadamente o corpete espartilhado, acaba por indiciar a sobrevivência de um estilo senhorial.

Se o traje de noiva de Tarsila – uma criação compartilhada entre o casal e Poiret – figura o que Benedito Nunes denomina o princípio ativo do modernismo, ele materializa aspectos da sociedade patriarcal, patrimonialista e de abissal desigualdade, herança do Brasil Colônia e Império. Para usar metáforas cunhadas pelo próprio Oswald no *Manifesto antropófago*, o vestido de casamento de Tarsila fala mais dos “maridos católicos suspeitosos postos em drama” do que do “matriarcado de Pindorama”.

O sapato Perugia sobre a torra de café

Os salões, clubes, circos, as viagens e, também, o espaço da fazenda – incorporado às obras e aos registros fotográficos – são os cenários em que se desenrolaram os atos da primeira fase do modernismo e a intensa sociabilidade dos modernistas na década de 1920. O dinheiro, os bens de consumo, a cultura material e os poderes políticos são peças fundamentais para compreender os sucessivos processos de legitimação por que passou o movimento modernista. É verdade que no projeto de arte moderna que elaboraram, Tarsila e Oswald incluíram suas presenças sociais, suas aparências, quase como um produto a ser exportado, como o café. E é a fazenda um espaço onde ficam evidentes as contradições do movimento modernista, pois ali conviveram forças paradoxais, tais como o fausto e a pobreza, o afeto e a violência, a liberdade e a opressão.

Além do Oswald burguês, homem de negócios, e do Oswald artista, poeta de vanguarda, nas fotografias surge também o Oswald fazendeiro, descontraído, com as mãos nos bolsos e botas de cano alto. É a versatilidade de sua aparência. Entretanto, mais do que ostentar poder, o fazendeiro Oswald de Andrade é um sujeito relaxado, vestido de modo informal. Em 1924, em fotos na Fazenda Sertão (da família de Tarsila) (Figura 4), está registrada a naturalidade com que expunha os “reflexos desordenados de sua personalidade”, como definiu Raul Bopp (2012).

A Fazenda Sertão é citada pela artista em carta aos pais de 20 de junho de 1923. Em sua memória, o lugar é construído como a imagem do ideal Paris-Sertão, o refinamento, nascido do convívio entre modernização e sentimentalidade patriarcal, dando o tom da sociabilidade dos modernistas nas fazendas. De Paris, ela escreve: “Hoje estive me lembrando de papai quando fazia questão que eu lhe levasse um copo d’água com uma pedrinha de gelo. Primeiro lavar as mãos; depois lavar o copo, depois refrescar o copo antes de enchê-lo. – Meu ideal: Paris-Sertão”.¹³



Fonte: Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Fundo Aracy Abreu Amaral.

Figura 4 – Oswald de Andrade.

Na medida em que a experiência da vida social promovida pelos modernistas em suas fazendas foi transformada em obra, esses espaços privados, onde se desfruta a intimidade, tomam de empréstimo um estado público. As comemorações criaram boas condições de visibilidade para que as aparências dos convivas modernistas que se hospedavam na Fazenda Santa Teresa do Alto, e especialmente a de Tarsila, pudessem ser interpretadas como vetores de construção de sentido.

Em 1º de setembro de 1928, na sua festa de aniversário de 42 anos, ela vestiu de novo Paul Poiret na fazenda. Para a ocasião, escolheu o conjunto *Mandelieu*,¹⁴ listado no recibo de julho do mesmo ano. O conjunto tem origem no *tailleur*, que é a versão feminina do terno. As partes superior e inferior do traje, geralmente paletó e saia, apresentam coordenação entre cores e estampas. O conjunto feminino de duas peças não tem necessariamente a aparência rígida do terno masculino, às vezes é até mesmo uma roupa reservada ao espaço da casa, usada nos momentos de intimidade.

Numa das fotografias de sua festa de aniversário em setembro de 1928 (Figura 5), Tarsila aparece com o *Mandelieu* acompanhada de Mário, Sra. Clement-Simon e dois trabalhadores da fazenda Santa Teresa do Alto. Mário, assim como o homem a seu lado, tem mangas e bainhas arregaçadas. Os dois usam camisas sem colarinho. Na outra ponta, Tarsila segura um chapéu de palha na

mão, talvez o *chapeau paillasson* comprado a 23 de junho de 1928. Como estava ventando, temos a rara oportunidade de visualizar a saia, plissada com dobras pequenas, aberta. Os modelos escolhidos por Tarsila para a vida social na fazenda são feitos de tecidos maleáveis, que assentam no corpo, mas não prendem os movimentos, e por isso mesmo parecem confortáveis, adequados às ocasiões que requerem deslocamento no espaço.



Fonte: Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Fundo Mário de Andrade.

Figura 5 – Foto feita durante a festa de aniversário de Tarsila em setembro de 1928, Fazenda Santa Teresa do Alto.

Vemos na imagem (Figura 5) que todos pisam sobre a larga mancha da torra do café. Tarsila usa um escarpim assinado por Perugia, o famoso estilista de calçados, que na década de 1920 trabalhou em parceria com Paul Poiret em criações artesanais. O gesto retratado pode remeter à ideia de domínio, mas, na verdade, o modo como estão dispostas as figuras nesse quadro sugere certa promiscuidade, na acepção em que Sônia Salzstein emprega essa palavra no catálogo da Exposição “Tarsila Anos 20): o “nacionalismo tarsiliano” expressaria “a reivindicação de um ponto de vista regional, embaralhando na mais pura promiscuidade as entidades do nacional (colônia) e do estrangeiro (metrópole)” (Tarsila Anos 20, 1997, p.10).

Na foto, elementos do nacional (a torra do café) e do estrangeiro (o sapato Perugia) convivem “na mais pura promiscuidade”. O café tem lugar de destaque, grãos e corpos ao ar livre, debaixo de forte luminosidade. O momento da torra é importante para a garantia da qualidade do café. A torração é provocada pelo efeito do calor, e é a tosta dos grãos de café que lhes dá o aroma e o sabor específicos. A imagem está, de fato, queimada, por isso a roupa de Tarsila aparece com as cores invertidas. A safra de setembro de 1928 do café da Fazenda Santa Teresa do Alto foi exclusiva: sabor especial garantido pela torra modernista.

A aparência de Tarsila e Oswald e o visual que cada um elaborou para si foram importantes dentro de suas trajetórias individuais, e essa imagem não esteve desassociada de seus discursos. Nascidos na alta sociedade, ambos foram donos de guarda-roupas ilustres – o figurino da “brasilidade modernista” leva a assinatura da alta-costura francesa. As roupas contribuíram para o projeto artístico de elaboração de uma estética moderna e nacional, seja pela atenção que eles dedicaram ao vestuário e à moda, seja pela maneira como os registros de suas roupas foram assimilados pelas narrativas sobre o modernismo de 1922.

A relação amorosa de Tarsila e Oswald durou seis, quase sete anos, e é notável como a intensidade do casal está relacionada à profusa criação artística dos dois enquanto estiveram juntos, entre 1923 e 1929 – um período decisivo da cultura brasileira, que ainda nos dá o que falar cem anos depois. Àquela altura, Tarsila e Oswald desempenhavam papéis de protagonismo no modernismo brasileiro e estavam no auge de suas carreiras e de suas projeções profissionais, mas foram abalados profundamente pela crise econômica mundial de 1929.

Por mais que sejam, hoje, figuras bastante debatidas e pesquisadas, com a ruína financeira dos dois e os sucessivos rompimentos a partir da década de 1930, Tarsila e Oswald aos poucos passaram a ocupar papéis menores na cena da cultura nacional. Outros acontecimentos trágicos também contribuíram para que, nos decênios seguintes, a fama dos dois não fosse nem de longe esta que têm agora, um século após a Semana de Arte Moderna.

As roupas são um modo de criar uma identidade visível, que sobrevive, no fluxo da história, em registros fotográficos, obras de arte, discursos. Elas contribuem, assim, com o esforço de tornar lúcido nosso olhar sobre o passado e explicar criticamente o presente. A discussão sobre o legado modernista mostra que não é só por causa da efeméride que devemos lembrar da Semana de Arte Moderna. O movimento modernista tem o papel central de colaborar para a construção de um pensamento sobre o Brasil e a cultura brasileira, mas é na rachadura do pé caloso do modernismo que ele deve ser examinado – na incompletude, na incongruência, na contradição. As brechas, que vão além da celebração, são um aspecto interessante e vivo da nossa cultura. Não apenas nas obras incontornáveis, mas também, olhando de perto, nas complexidades mais profundas que residem nos vestígios e nas memórias.

Notas

1 Conforme Eduardo Jardim (2016), *A brasilidade modernista*.

2 Aqui faço referência ao capítulo “Approaches using visual analysis of photography and film”, de Lou Taylor 2002, p.150-92).

3 Esse documento pode ser consultado no Centro de Documentação Alexandre Eulalio, Unicamp, Fundo Oswald de Andrade, n. do item OA 01 00008.

- 4 Oswald de Andrade, “Carta a Tarsila do Amaral”, Paris, 9 fev. 1925, CEDAE-Unicamp, Fundo Oswald de Andrade, n. do item BR Unicamp IEL/Cedae OA 02 1 00079.
- 5 As cartas enviadas por Oswald de Andrade a Mário de Andrade estão no Arquivo do IEB-USP, Fundo Mário de Andrade. O número desse documento é MA-C-CPL599.
- 6 “A *griffe* do casal Tarsiwald”, escreve Sergio Miceli (2003, p.129), “se estendia a todos os domínios de consumo de bens culturais. [...] A ambição de brilho social se misturava às pretensões de supremacia intelectual, num amálgama de práticas de consumo de luxo e investimentos culturais. Tinham condições excepcionalmente favoráveis para um projeto comum de vida e trabalho”.
- 7 Carta de Oswald de Andrade a Tarsila do Amaral citada por Aracy Amaral (2010, p.174).
- 8 Paul Poiret serviu na Primeira Guerra Mundial. Foi nomeado chefe dos alfaiates do Exército francês. De acordo com o catálogo da exposição Paul Poiret et Nicole Groult: *Maîtres de la Mode Art Déco* (Paris: Paris Musées, 1986, p.184), realizada no Museu Palais Galliera, no período 5 jul.-12 out. 1986.
- 9 A mãe de Oswald de Andrade, Inês Henriqueta Inglês de Sousa Andrade, casou-se com José Oswald Nogueira de Andrade, pai do poeta, no final da década de 1880.
- 10 Conforme depoimento de Tarsila do Amaral recolhido por Ana Márcia Lagoa em fevereiro de 1972 e publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em janeiro de 1973, por ocasião do falecimento da artista. Recorte de jornal consultado no Arquivo IEB-USP, coleção Tarsila do Amaral, n. do item TA-P11-95.
- 11 Na esteira do pensamento de Pierre Bourdieu (2014, p.172).
- 12 Os cinco pedaços do vestido de casamento, doados à Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1973, ano da morte de Tarsila, estão assim descritos na base de dados *online*: corpete do vestido de noiva, tafetá chamalote, 41 cm × 78,3 cm, DOC. 00169, com etiqueta de tecido no forro “Paul Poiret a Paris”; pedaço de tecido do vestido de noiva, tafetá chamalote, 101 cm × 30 cm, DOC. 00168; manga do vestido de noiva, tafetá chamalote, 38,7 cm × 22,5 cm, DOC. 00167; manga do vestido de noiva, tafetá chamalote, 39,4 cm × 21,5 cm, DOC. 00166; capa do vestido de noiva, veludo, tafetá chamalote, 135 cm × 172 cm, DOC. 00165.
- 13 Tarsila do Amaral, “Aos pais adorados”, Paris, 20 jun. 1923, Arquivo IEB-USP, Fundo Aracy Abreu Amaral, n. do item AAA-TA-CT1-013.
- 14 Registrado nos *dépôts de modèles* em 25 de fevereiro de 1928.

Referências

- AMARAL, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3.ed. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2010.
- ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.
- ANDRADE, M. de; AMARAL, T. do. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Org., intro. e notas de Aracy do Amaral. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.
- ANDRADE, O. de. *Um homem sem profissão: Memórias e confissões. 1890-1919*. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

BARTHES, R. *Inéditos*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v.3: Imagem e moda.

_____. *Sistema da moda*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BOPP, R. *Movimentos Modernistas no Brasil, 1922-1928*. Apresentação Gilberto Mendonça Telles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. [recurso eletrônico]

BOURDIEU, P. *A produção da crença: Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3.ed. Trad. Maria da Graça Jacintho Setton. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. 4.ed. reorg. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. Prefácio inútil. In: ANDRADE, O. de. *Um homem sem profissão: Memórias e confissões. 1890-1919. Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019. p.9-13.

CHENOUNE, F. *Des Modes et des hommes: Deux siècles d'élégance masculine*. Paris: Flammarion, 1993.

JARDIM, E. *A brasilidade modernista: Sua dimensão filosófica*. Ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Ponteiro, 2016.

MICELI, S. *Nacional estrangeiro: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

NUNES, B. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MORAES, R. B. de. *Testemunha ocular (recordações)*. Org. e notas de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos, 2011.

SOUZA, G. de M. e. Vanguarda e nacionalismo na década de vinte. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

STERN, R. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

TAYLOR, L. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

WILSON, E. *Enfeitada de sonhos: Moda e modernidade*. Trad. de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989.

Catálogos de exposições

TARSILA ANOS 20. Catálogo da exposição. Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, 29 de setembro a 30 de novembro de 1997. Curadoria e organização do catálogo de Sônia Salzstein. São Paulo: Página Viva, 1997.

RESUMO – O guarda-roupa modernista é o conjunto dos mais variados tipos de registro da aparência de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, e o cruzamento das fontes associa e articula os documentos, circunscrevendo tramas de relações que resultam desse método de confronto. A análise do tema do vestuário no âmbito do modernismo brasileiro revela que a aparência, as roupas e a moda são peças fundamentais no jogo das representações sociais, no percurso artístico e literário de Tarsila e Oswald. Além disso, a relação do casal Tarsiwald com a alta-costura francesa, especialmente a *maison* Paul Poiret, indica os trânsitos entre tradição e modernidade, e as negociações, com os agentes das vanguardas artísticas, em torno do gosto conservador das elites brasileiras.

PALAVRAS-CHAVE: Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Paul Poiret, Modernismo e moda, Aparência, Alta-costura.

ABSTRACT – The Modernist wardrobe comprises various types of records of the appearance of Tarsila do Amaral and Oswald de Andrade, and the crossing of sources associates and articulates the documents, circumscribing the webs of relationships that result from this method of confrontation. The analysis of apparel in the context of Brazilian Modernism reveals that appearance, attire and fashion were fundamental pieces in the game of social representations, and in the artistic and literary path of both Tarsila and Oswald. Furthermore, the relationship between the Tarsiwald couple and French haute couture, especially the *maison* Paul Poiret, indicates the transitions between tradition and modernity, and the negotiations, with agents of the artistic avant-garde, on the conservative taste of the Brazilian elites.

KEYWORDS: Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Paul Poiret, Modernism and fashion, Appearance, Haute couture.

Carolina Casarin é doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora de História do Vestuário e da Moda. Autora do livro *O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda* (Companhia das Letras, 2022).

@ – carolinacasarin7@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0003-0631-5188>.

Recebido em 30.11.2021 e aceito em 23.12.2021.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.