

7

A *gesamtkunstwerke*, a poética e os têxteis modernistas como objetos artísticos

Os designs de têxteis modernistas pela sua natureza de objeto utilitário, sujeito a depreciação natural pelo seu uso, ou mesmo pelos mecanismos de obsolescência programada¹ do sistema de moda, pelo seu caráter reprodutivo intrínseco como objeto industrial dentro do modo de produção capitalista, isto é, de sua situação histórica concreta, não são, portanto, objetos únicos destinados à contemplação desinteressada e que, em uma perspectiva kantiana, perde a sua aura de objeto de arte conforme protagonizava Walter Benjamin (2012). Neste sentido, Shusterman (1998) defende que a classificação redutora da arte às belas artes, reflete, tanto quanto reforça uma divisão viciosa da sociedade moderna entre trabalho prático (tido como intrinsecamente desagradável) e a experiência estética (tida como fonte de alegria, embora sem função), divisão que se manifesta com frequência no antagonismo entre produção industrial desagradável inestética e belas artes, perfeitamente inúteis. Para ele a suposta oposição entre prática e estética, se não é simplesmente um preconceito residual das diferenças de classe (entre uma classe trabalhadora, muito submersa num trabalho penoso para saborear as coisas esteticamente, e uma classe ociosa, distante da vida prática e dedicada aos prazeres nobres), baseia-se então no fato de interpretarmos erroneamente a distinção funcional entre os meios e os fins como uma divisão fundamental ou oposição natural (1998: 41).

A divisão nítida que se estabeleceu entre belas artes e profissões produtivas que se repousa sobre uma oposição fundamental entre a prática e a estética, no entanto, foi questionada pelas vanguardas modernistas, no propósito de que seus trabalhos de cunho prático pudessem ser executados e apreciados esteticamente. Por isso, seus designs de têxteis foram resgatados como arte legítima, para uma experiência estética legítima, como formas que a história oficial da arte e suas instituições elitistas privaram durante muito tempo de respeitabilidade, eles o fizeram não no sentido de legitimá-los em termos da estética erudita dominante,

¹ Aqui falamos da obsolescência que é imposta pelo sistema de moda, com as mudanças de estações e que, a cada semestre, apresenta novas propostas estilísticas, relegando as propostas correntes ao *démodé*.

mas simplesmente em nome de uma experiência estética pragmática.² "O pragmático, é claro, é imperativamente ligado a ideia do prático, ideia a qual o estético é tradicionalmente oposto, quando definido pela ausência de finalidade e interesse" (Shusterman, 1998: 15). Em suas oposições a um ideal sociocultural, cuja marca era a separação entre artes maiores e menores, os designers-artistas modernistas ampliaram a concepção do estético para além dos limites estreitos que a ideologia dominante da filosofia e da economia cultural lhe designou.

Portanto, neste capítulo procuramos desvendar algumas estratégias que foram postas em prática pelos designers-artistas modernistas ao submeterem seus designs de têxteis ao julgamento do campo artístico, a seus critérios e decisões apreciativas, mesmo que não fosse necessário o ato institucional de conferir a tal categoria de design, o *status* artístico, pela posição de vanguarda que eles ocupavam dentro do campo da arte e do design, como agentes em condições de legislar em causa própria.

Mesmo que seus designs-arte tenham nascido em um contexto em que a categoria de arte não tinha necessidade de ser explicitamente concedida, mas era automaticamente assumida, eles procuraram reforçar o ato simbólico de legitimação. O ato simbólico, de que se trata, consistiu de uma intensificação da operação simbólica de consagração, para que seus artefatos em design têxteis fossem aceitos plenamente pelo campo da arte³, observados, avaliados, consumidos como objetos artísticos. Para que esta empreitada fosse bem sucedida, seus designs em tramas e urdumes ou beneficiamentos sobre estes entrelaçamentos, quer seja como tecidos para a produção de vestuário, figurino ou mesmo em outros suportes, mas de mesma natureza estética, foram levados para o ambiente da arte total, a *gesamtkunstwerke* em forma de figurinos e cenários para os espetáculos de palco. Foram também associados a produções poéticas, se constituíram de ilustrações de livros, entre outros, produzindo o que Bourdieu (1996) denominava de operação de

² Em referência a estética pragmatista, de John Dewey. O pragmatismo é doutrina segundo a qual as ideias são instrumentos de ação, que só valem se produzem efeitos práticos. Para Dewey é a teoria segundo a qual a verdade de uma ideia reside na sua utilidade. Numa crítica à limitação da experiência estética à pura contemplação desinteressada das propriedades formais das obras de arte, ele acentuaria a "satisfação sensorial" da experiência estética e a dimensão histórica e sociocultural da obra de arte. Sobre a estética pragmática ver Shusterman, 1998, capítulo 1.

³ É importante salientar que o conceito de campo da arte para Bourdieu inclui também os consumidores de arte, o fato de adquirir obras de arte, ou seja, de aceitá-las como mercadorias, embora denominadas objetos artísticos, também é considerado em sua teoria de uma estratégia de legitimação.

“transubstanciação”, ou seja, a transformação de um artefato têxtil em arte através de um conluio (aqui no bom sentido) de todos os agentes de um sistema particular de produção de bens sagrados, o campo da arte.

Usar o campo da arte para valorar suas criações de moda para além de seu custo de produção, é fazer uso de processos de transmutação, produto industrial, entendido como mercadoria, em objeto de arte, portanto, como objeto sagrado e consagrado fruto de uma alquimia social (Bourdieu, 2008: 29), em que colaboram os agentes do campo, ou seja, tanto artistas, escritores obscuros ou mestres consagrados, críticos, editores e autores, tantos clientes entusiastas quanto vendedores convencidos.

O trabalho de fabricação propriamente dito não é nada sem o trabalho coletivo de produção do valor do produto e do interesse pelo produto, isto é, sem o conluio objetivo dos interesses que alguns agentes, em razão da posição que ocupam em um campo orientado para a produção e circulação deste produto, possam ter em fazer circular tal produto, celebrá-lo e, assim, apropriar-se dele simbolicamente [...] (Bourdieu, 2008: 163).

A década de 1920 marcou um período de engajamento artístico intenso com as artes do espectáculo, em particular do teatro, dança e cinema. Para os designers-artistas modernistas, e simplesmente os artistas, as artes do espectáculo ofereceram oportunidades reais para representar, desafiar e, mais fundamentalmente, influenciar os modos em que a sociedade moderna estava desenvolvendo e, neste sentido, até mesmo propostas de novas formas de se vestir. Em uma vasta variedade de contextos nacionais e políticos, eles foram inspirados pela noção do teatro como uma “arte total” – uma conjunção de todas as artes como uma espécie de laboratório para a imaginação, em que um mundo novo e melhor poderia ser promulgado. Houve, claramente, uma série de colaborações significativas entre designers-artistas e o teatro no início do século como foi os figurinos de Picasso para o espetáculo *Parade dos Ballets Russes*, em 1917⁴, a preocupação com a arte performática pelos futuristas italianos e por grupos dadaístas na França, Alemanha e Suíça, entre outras, fatos estes que revelam a importância não só do teatro, mas também de um modo mais geral, da teatralidade das práticas *avant-garde*.

Uma importante demonstração do amplo envolvimento da *avant-garde* artística na arte do espetáculo foi, em 1924, na *Internationale Ausstellung Neuer*

⁴ Sobre a relação de Picasso com o *Ballets Russes* ver: Jane Pritchard, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*, 2010.

Theatertechnik (Exposição Internacional de Novas Técnicas de Teatro), em Viena. Até o momento desta exposição, realizada na esteira da Primeira Guerra Mundial e das revoluções na Rússia e na Alemanha, o teatro já havia assumido uma renovada importância para os artistas e também para quem atuava na atividade de designer (Gronberg, 2006). Durante os anos 1920, o palco foi o espaço privilegiado para debater a importância política, social e artística da vida em uma sociedade moderna, industrializada. Para muitos do campo da arte e do design, a arte performática ofereceu os meios para incentivar o público a ver e entender o mundo de maneira diferente.



Figura 183 – Estudantes da Academia de Educação Social de Moscou, após um espetáculo de dança esportiva. Figurinos de Varvara Stepanova, 1923. Acervo: Alexandre Lavrentiev

Os palcos adquiriram uma nova urgência, não só como meio de representar um mundo em transformação, mas também (em alguns casos) como um componente intrínseco de provocar mudanças. Foi neste contexto que os tecidos projetados pelas vanguardas, ao serem apropriados para os trabalhos de cenários e figurinos, participaram ativamente desta operação e tratados como objetos artísticos, igualmente aos projetos em que estavam inseridos. Projetos de cenários em movimento e palcos e figurinos construídos com tecidos que utilizavam de efeitos cinéticos estiveram no centro de uma série de experiências com a nova arte performática deste período. Faziam parte de uma preocupação mais geral da noção de movimento como uma característica fundamental da modernidade. A aspiração de transformar atores, dançarinos e cenários, em um espetáculo unificado tomou uma variedade de formas, onde havia uma prioridade do papel do diretor, em oposição ao do ator, bailarino, a fim de alcançar uma unidade estética. As produções de palco envolviam uma série de dispositivos de unificação tais como a

padronização do movimento por meio de grupos de atores ou dançarinos, em cenas dinâmicas que tomavam formas simples, painéis sem elementos decorativos, que poderiam ser compostos em diferentes permutações através do palco, a fim de se tornarem agentes dramáticos ativos (Groenberg, 2006).

7.1

Tecidos modernistas na *gesamtkunstwerke* da Revolução Soviética

No plano das cenografias, talvez os designs mais radicais e excitantes para inter-relacionar atores, figurinos e cenários e para a produção de palcos em “movimentos” ocorreram na Rússia revolucionária. Após a Revolução de 1917, a atuação dos designers construtivistas-produtivistas foi um caso a parte. Para esses designers o objetivo não era mais a materialização de noções plásticas sobre cor e volume e sim construir uma nova gama de dispositivos teatrais, uma arena de experimentação para criação de um novo ambiente cotidiano, realizado de forma convencional e grotesca (Adaskina, 1987)⁵. As propostas relacionadas ao teatro móvel operava em dois níveis, de um lado, havia o objetivo de trazer a arte performativa para as massas através da concepção de produções que pudessem ser facilmente transportadas e montadas em locais diferentes, ao redor do país. Por outro lado, havia experimentos na produção de novos tipos de figurinos e máquinas de palco que faziam parte da cenografia teatral. Estas produções incluíram projetos como os trabalhos de Liubov Popova para o palco cinético de *O Cornudo Magnífico*, em 1922, (Figuras 188 e 189), onde rodas giravam não somente para fornecer elementos visuais dinâmicos, mas também expandiam a ressonância emocional do espetáculo. Aqui os atores estavam vestidos de forma idêntica em “uniformes de trabalho”, os *prozodezhda*, propostos por Popova como um meio de enfraquecer a ideia do astro individual (Figura 190). No mesmo ano (1922) Varvara Stepanova projetou objetos-máquinas móveis para a *Morte de Tarelkin*, um tipo de mobiliário de palco móvel através do qual os atores ampliavam sua gama de

⁵A noção de grotesco encontra-se em quase todas as vanguardas artísticas do começo do século XX. Da literatura às artes plásticas, o termo é comumente relacionado ao exagero, à caricatura, ao satírico ou ao fantástico. Mikhail Bakhtin em: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 2002, relacionou o grotesco à cultura cômica popular. Para ele, o conceito surge em períodos de transição ou de crise, em que a ordem antiga é questionada sem que um novo sistema a tenha substituído.

movimento físico (Figuras 184, 185, 186), onde seus papéis, associados com suas roupas participavam plenamente da cena móvel.

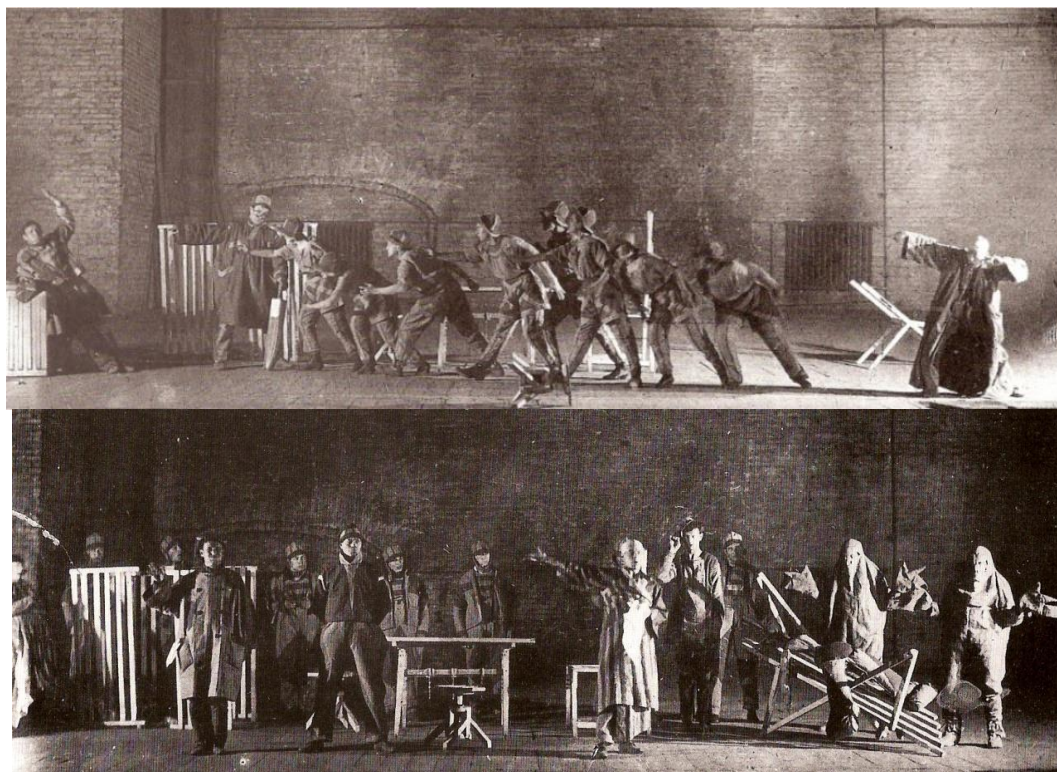


Figura 184 e 185 – Atores em figurinos de Varvara Stepanova, em *A Morte de Tarelkin*. Espetáculo de Meyerhod, 1922.

Os figurinos para tais performances, desta forma, deixaram de funcionar como caracterizações pictóricas ou construtivas dos personagens, tornando-se, em vez disso, uma forma auto suficiente de propaganda para as novas noções artísticas e do novo modelo de vida revolucionário, que muitas vezes contradiziam o enredo da peça e refletiam apenas o seu conteúdo emocional e isto era a pura verdade em relação aos *prozodezhda* que Popova trabalhou em *O Cornudo Magnífico* (Adaskina, 1987).

Tag Goenberg (2006) identifica uma preocupação semelhante por parte de inúmeros troupes de teatros e de dança na Rússia soviética, com a realização de versões que associavam "ruídos" de máquinas e orquestras, algumas delas, estavam relacionadas ao fascínio da União Soviética revolucionária pelas ideias fordistas e tayloristas de produção em massa e com os Estados Unidos como a nação tecnologicamente mais desenvolvida do mundo. O teatro soviético de modo mais geral, a dança, desempenhou um papel importante na exploração e no debate sobre as maneiras como desenvolvimentos tecnológicos e industrialização poderia servir à

causa de uma sociedade pós-revolucionária. Durante os anos 1920, a realização de uma série de sucesso de “Danças das Máquinas”, os artistas puderam imitar comboios de trens – balançando, batendo os pés contra o chão e produzindo sons com folhas de metais ou mesmo se movimentando com cigarros acesos para que as faíscas voassem e se espalhassem como se fossem de uma chaminé de locomotiva.

A fotografia de Margaret Bourke-White de 1930 (Figura 187) mostra a Escola de Ballet de Moscou em pose inicial para uma dança que imitava o movimento de uma transmissão mecânica através de uma cadeia de jovens conectados. A um nível mais fundamental, exercícios biomecânicos do diretor de teatro russo, Meyerhold, inspirados no taylorismo foram destinadas a rever o corpo humano no sentido de não somente torná-lo mais eficiente em seus movimentos, mas também mais expressivo. A ênfase estava no movimento e na dança como meio de reeducar os corpos e as mentes do público em toda a União Soviética (Carreira, 2008). Ou seja, se adequarem à padronização e abandonar o individual em prol de um ideal coletivo.



Figura 186 – Mecanismos de palco desenvolvidos por Stepanova para o espetáculo *A Morte de Tarelkin* de Meyerhold. 1922. Figura 187 – Margareth Bourke-White. *Máquina dançante*. Escola de Ballet de Moscou, 1930. Acervo V&A Museum, Londres.

O teatro ocupou um lugar de destaque nas artes e foi uma importante ferramenta de propaganda revolucionária. Para Muniz (2008) enquanto modelo estético, o teatro de Meyerhold, naquele momento, tinha como referência o Futurismo e trabalhou como suas principais propostas, a construção linear em três dimensões, o ritmo visual determinado por efeitos cuja natureza não fossem nem de cor, nem de relevo e a inclusão de dispositivos unicamente construtivos dinâmicos ao trabalho do ator. Muniz também observa que Meyerhold explorou ainda as temáticas desenvolvidas pelo Futurismo, como promessa e visão de um futuro brilhante, o domínio da mecanização, o mundo mecanizado vislumbrado pelo aço e ferro.

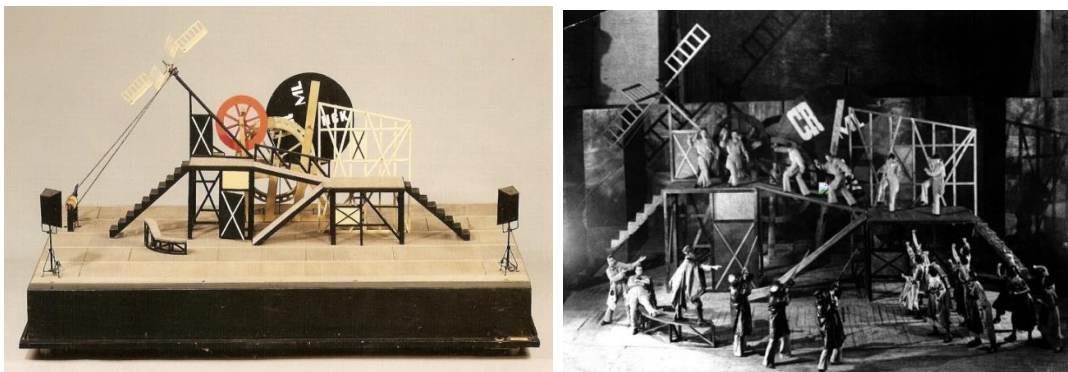


Figura 188 – Liubov Popova. Maquete de cenário para o *Corno Magnífico* de Meyerhod, 1922. Data de reconstrução desconhecida. Acervo do V&A Museum, Londres. Figura 189 – Liubov Popova. Cenário e Figurino para o espetáculo de Meyerhod, *O Corno Magnífico*. Art Database - Cornell University. Disponível em: <http://www.glopad.org/pi/en/record/production/973>, acesso 20/01/14.

A produção construtivista de Meyerhold a partir da peça de Fernand Crommelynck *O Cornudo Magnífico*, não tinha nenhum conteúdo revolucionário, mas o projeto de palco, concebido por Liubov Popova a partir de sua proposta inicial, foi por ele denominado de "biomecânico", inspirado pelo taylorismo e o conceito utópico de que em uma sociedade socialista a arte performática seria simplesmente outra forma de produção e um aspecto integrante de uma vida social em que todo trabalho seria gratificante, sem a distinção de trabalho nobre, por exemplo o artístico, e a atividade laborativa cotidiana. Enquanto o ator se tornava um espécie de robô, o conjunto se tornava uma máquina performática. O enredo se desenrolava em um moinho d'água, que Popova transformara em um aparelho esquelético multi-nivelado, com plataformas, portas giratórias, escadas, andaimes, rodas e uma rampa. Na verdade, o aparelho era um ativo participante no drama, com as rodas girando particularmente em momentos de emoção durante a ação.⁶

Em seus figurinos para a montagem de *O Corno Magnífico* (Figura 190), Popova rejeitou a tradição de elaborar trajés individualizados. Em linha com o conceito de Meyerhold do ator como trabalhador e em uma alusão da produção em massa, vestiu todos os personagens de macacão quase idênticos, iguais aos seus projetos de *prozodezhda*. As peças do figurinos foram confeccionadas em tecidos de cor azul e consistiam de conjuntos em camisas e calças de montaria para homens ou camisas associados a saias quando mulheres. Elas visavam facilitar os movimentos dinâmicos e acrobáticos dos atores no palco, mas ao mesmo tempo, proporcionar aos atores uma identidade coletiva.

⁶ Sobre esta produção ver Tag Goenberg (2006). Também Zilá Muniz em *O Teatro de Vanguarda de Meyerhold*, in: CARREIRA, André. *Meyerhold, experimentalismo e vanguarda*. Rio de Janeiro, E-papers, 2008.



Figura 190 – Liubov Popova. Figurino para o espetáculo de Meyerhod, *O Corno Magnífico*.

Arte Database da Cornell University. Link: <http://www.glopad.org/pi/en/record/production/973>

Nos projetos de Popova o que destacava a personagem, a partir do seu papel, era obtido por meio de acessórios. Por exemplo, para o ator nº 7, o motorista, incluiu-se um boné e capa, enquanto para a atriz nº 5, a enfermeira, um avental. Ela teve a preocupação em traduzir o problema da estética ao plano da produção e aproveitou a ocasião para experimentar estruturas que poderiam ser desenvolvidas dentro do mundo real. Isso foi particularmente verdadeiro para seus figurinos. Seus designs foram o início de um grande número de experimentos com padronagens textéis e roupas para o cidadão soviético trabalhar, praticar esportes e até mesmo para as horas de lazer no interior doméstico. Neste sentido, o teatro em Popova, foi também tratado como um laboratório para uma utopia, um micro-ambiente ideal e uma arena para as experimentações com design de roupas e tecidos e ao mesmo tempo de legitimação de seus trajes como objetos artísticos.

7.2

A “arte total” dos *Ballets Russes*

Na Rússia czarista do final do século, o teatro e o balé abraçaram, em seus figurinos, o exotismo do Oriente, utilizaram cenários “islâmicos” dramáticos, apropriaram das ricas sedas bordadas, dos *ikats* (tecidos estampados em seda *uzbek*), dos *suzanis* e tecidos em feltros bordados por técnicas de apliques, provenientes da Ásia Central, região conquistada durante a política colonial da dinastia dos Romanov. Estes empréstimos populares eram essencialmente uma celebração pública do Império. No entanto, no período soviético essas padronagens tribais foram utilizadas como símbolos formais de exemplos das tradições provinciais da Ásia Central e foram incorporadas à decoração arquitetônica, usado

na cenografia do teatro, na pintura, e, como uma espécie de identidade étnica em toda forma de expressão visual artística.

São esses elementos decorativos, além da tradição de bordados de mulheres camponesas russas e ucranianas, que os designers-artistas Natalia Goncharova, Leon Bakst e Mikhail Larionov levaram para os figurinos e cenários projetados para os espetáculos de dança dos *Ballets Russes*, entre 1909 e 1929 (Figuras 191 e 192).



Figura 191 – Léon Bakst. Figurino do Príncipe em A Bela Adormecida, 1912.

Figura 192 – N. Goncharova. Veste para a princesa do mar, Balé *Sadko*, 1916

Os palcos dos *Ballets Russes* se constituíram em verdadeiros espaços onde se pode evidenciar uma autêntica *gesamtkunstwerke* no sentido wagneriano. Sob a direção de Serguei Diaghilev, o conjunto que associava bailarinos, cenários, figurinos, música, coreografia, enredo, entre outros, tinham a intenção de alcançar um espetáculo unificado, onde papel do diretor era fundamental, para se chegar a uma unidade estética. Além das experimentações dos designers-artistas russos, que estavam aproximando suas plásticas à arte popular de seus Países, Diaghilev, também levou para suas *performances* uma série de outros experimentos das vanguardas modernistas em design de roupas e tecidos através de seus figurinos e que tiveram uma grande repercussão no “mundo da moda”, transformando-os em autênticos bens simbólicos.

A companhia de balé fundada por Serguei Diaghilev, não passou por um processo simples de fundação. Apesar do nome, da origem da maioria de seus componentes e do país onde buscaram suas referências, a companhia nunca realizou nenhum espetáculo em terras eslavas. Gerir uma companhia de balé comercial fora

da Rússia tornou-se uma estranha mistura de aventura criativa, uma responsabilidade nacionalista e um fardo empresarial. No entanto, a coincidência de circunstâncias externas e problemas internos em seu país, foi o que forneceu a Diaghilev o catalisador para a criação de um dos mais emblemáticos empreendimentos artísticos do século XX.

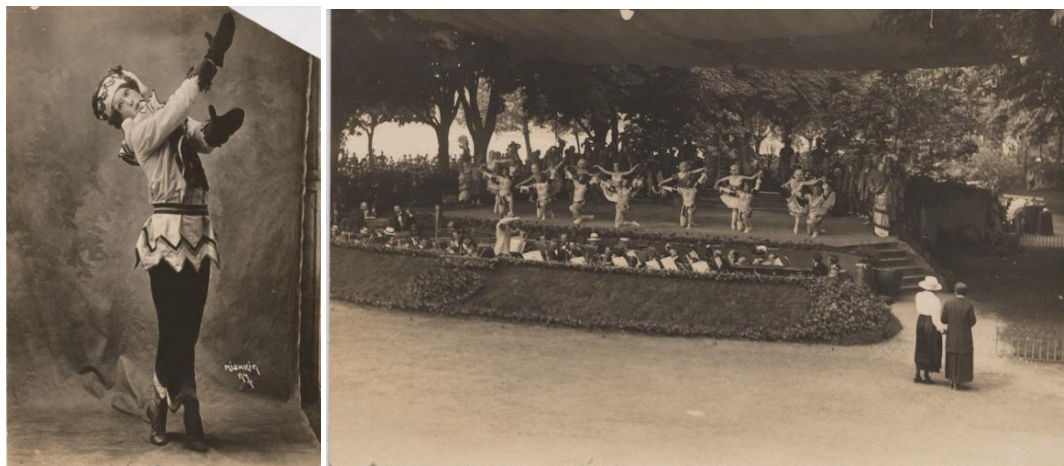


Figura 193 – Nijinsky em *Petroushka*, Ballet Russes 1913. Figura 194 – Apresentação ao ar livre do *Ballets Russes* em Colônia, Alemanha, 1924. Acervo Fotográfico da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos em Washington.

Para entender as origens dos *Ballets Russes*, é essencial perceber quem era Diaghilev. Com suas conexões imperiais, combinadas com sua postura artística de vanguarda, ele ocupava uma posição estratégica no campo da arte russa. Até 1906 seus esforços artísticos tinham sido dentro do país e a partir daí, todos eles aconteceram no estrangeiro, quando ele optou pelo grande desafio de lançar a sua própria companhia de dança, em 1909. Nos 20 anos, ele dedicou à criação de espetáculos exemplares, em diferentes lugares, exceto em seu próprio país.

Diaghilev fazia parte de uma extensa família da nobreza da terra, a riqueza de sua família era baseada em um monopólio para destilar vodka na região de Perm, nos Urais. Sua mãe faleceu quando ele tinha cinco anos de idade e seu *amor pela arte*⁷ é fruto do *habitus* adquirido pela convivência com sua madastra Yelena Panayeva. Yelena, em alguns aspectos, era um exemplo típico da *intelligentsia* russa. Sem dúvida, bem educada, ela conhecia seus pintores e compositores, mas isso era relativamente comum entre as mulheres de seu *status* social (Scheijen, 2010).

⁷ Em itálico para salientar que aqui estamos falando de *amor pela arte* no sentido das condições de aquisição de gostos, conforme descreve Bourdieu em *O amor pela arte* (2007). No sentido de "disposições" sociais de acesso às práticas culturais.

Segundo Scheijen, Yelena, conseguiu estimular a alta cultura no deserto cultural dos Urais do norte e desta forma transmitir o seu *amor pela arte* ao seu enteado. De fato, foi um desejo de se manterem “cultos” – que também deve ser entendido, no sentido teórico proposto por Bourdieu (2011), como forma de distinção social – é que sua família tentou manter um nível de civilização que poderia competir com a alta burguesia em Viena ou Paris e que levou Diaghilev a ocupar, mais à frente, uma posição de destaque como juiz do gosto estético. Na casa grande em Perm (Figura 195) eram realizados concertos de músicos amadores, óperas, encenadas peças e recitais de poesia. Segundo Marsh (2010), os Diaghilevs faziam de tudo o possível para tranquilizar-se de que eles não estavam vivendo em estado selvagem no Oriente, mas em uma província da Europa, próximo aos centros de ensino e das artes. Em sua educação formal o enteado recebia aulas de professores alemães e formação em piano clássico, habilidades estas que foram importantes para mais tarde – aqui o *habitus* em atuação – o já empresário, avaliar as edições da música de Debussy, Stravinsky e Prokofiev (Marsh, 2010). Quando os negócios da família nos Urais foram à falência, ele continuou a ter uma vida econômica confortável devido a herança herdada de sua mãe biológica, a qual pertencia ao círculo de famílias aristocratas ligadas à corte czarista (Scheijen, 2010).

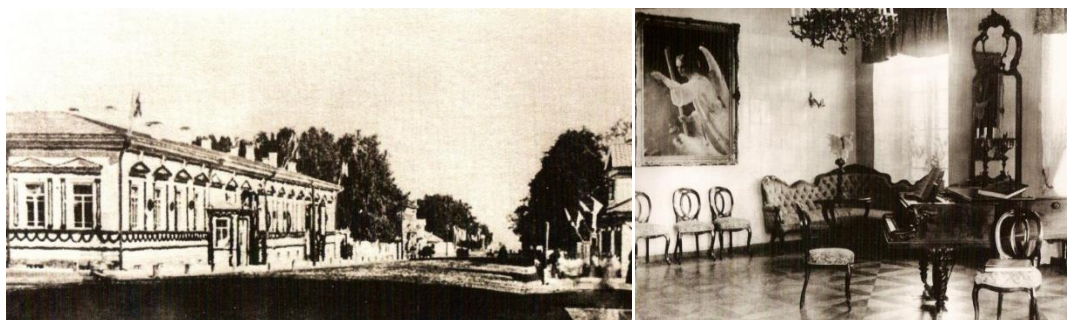


Figura 195 – Residência da Família de Diaghilev, início século XX, em Perm. Acervo Museu Russo.

Figura 196 – Interior da residência da Família de Diaghilev em Perm. Acervo Museu Russo.

Apesar de ter-se formado em Direito pela Universidade de São Petersburgo, em 1896, Diaghilev seguiu uma carreira de crítico, organizador de inúmeras exposições de pintura. Ele co-fundou a primeira revista de arte da Rússia, a *Mir iskusstva* (Mundo da Arte)⁸, além de servir o Czar em várias oportunidades, inclusive tendo ocupado brevemente uma posição de direção no Teatro Imperial. A coroação do seu triunfo e sua posição no campo da arte russa veio com uma

⁸ Os outros fundadores foram Alexander Benois, Leon Baskt e Dima Filosofov

exposição de grande sucesso sobre retratos históricos de seu país em 1905 (Figura 197), patrocinada por Nicolau II (Scheijen, 2010). Logo após esta mostra, no momento em que ele estava em grande ascensão, a Revolução de 1905 entrou em erupção. Com a Revolução ganhando força, Diaghilev teve de negociar um caminho complicado, diante da instabilidade crescente resultante de menos subsídio e menos oportunidades culturais.



Figura 197 – Exibição de Retratos Históricos, curadoria de Diaghilev. Palácio Tauride, 1905. Acervo Museu Russo.

A Rússia, cada vez mais, no início do século passado, tornava-se mais dependente de empréstimos franceses com a sequência de catástrofes resultadas da Guerra Russo-Japonesa e das convulsões de 1905 e, neste sentido, a manutenção das relações franco-russas eram de importância crítica (Marsh, 2010). O governo russo, portanto, estava disposto a apoiar as iniciativas culturais em Paris, no intuito de promover uma imagem positiva do país como parte do Clube Europeu. Portanto, foi como se uma porta de oportunidades se abriu. Diaghilev, como qualquer russo sofisticado de sua geração, estava mergulhado no movimento pan-eslavo⁹ que promovia o interesse pela região, desta forma, no início de 1906, ele concebeu a ideia de montar uma grande exposição de pinturas russas, para participar do *Salon d'Automne*, em Paris, como meio conveniente para ocupar seu tempo, fazer contatos

⁹ O pan-eslavismo russo pregava a união de todos os povos eslavos sob a proteção da Rússia, e serviu como justificativa para os interesses imperialistas da Rússia de dominar regiões da Europa Oriental habitadas por outros povos eslavos (poloneses, ucranianos, tchecos, eslovacos, sérvios, búlgaros, croatas). O livro “Três Imperadores, Três Primos, Três Impérios e o Caminho para a Primeira Guerra Mundial” de Miranda Carter, detalha com precisão este movimento político e sociocultural do século XIX.

e promover a sua reputação, enquanto as coisas se acalmariam em casa (Marsh, 2010).

Com os organizadores do *Salon*, no início de 1906, foi acordada a exposição de 750 obras a partir de uma lista prévia planejada por Serguei, e assim, pôs-se a imensa tarefa de organizar os empréstimos e transporte dos quadros pronto para a abertura, em outubro. A exposição foi um grande sucesso e a recepção da crítica por si só justificava plenamente a partir daí, o jovem Diaghilev como intermediador da cultura russa no exterior. O sucesso no *Salon* provou que seu país tinha uma qualidade nas artes para impressionar o público ocidental. No entanto, Diaghilev era astuto o bastante para perceber que a continuação de seu sucesso comercial dependeria do distanciamento de alguns preconceitos, particularmente da visão de que a Rússia tinha uma história sangrenta e era um grande país de música, dança e tribos exóticas (Marsh, 2010). No entanto, foi a partir de 1906, que ele passou a considerar o *ballet* como uma maneira de apresentar as diversas culturas fora de seu país. Mais importante ainda, Paris forneceria uma plataforma nova e potencialmente lucrativa de forma única para o seu empreendedorismo cultural, ou se desejarmos comercial. Em 1906, o foco foi a promoção da pintura russa, mas em 1907, foram os recursos latentes do *Ballet Imperial* de seu país, que definitivamente lhe proporcionou a consolidação de uma carreira no ocidente à frente de um empreendimento cultural ou comercial.

Em março de 1909, quando o Czar, de repente, retirou todo o apoio financeiro e prático e o desastre se aproximava, Diaghilev estava ensaiando um grupo de bailarinos em São Petersburgo e preparando para promovê-los em Paris, era o grupo, além de coreógrafos, designers e técnicos, que formaria o futuro *Ballets Russes*. Ele, mesmo diante da crise, continuou a preparar a empreitada de forma independente. Na verdade, não havia outra alternativa, como não mais contava com subsídios vindos do Império, o único caminho aberto era desenvolver um modelo econômico misto com base em uma operação comercial combinada com subsídios de apoiadores ricos (Marsh, 2010). Com o afastamento de sua terra natal diante da situação política após a Revolução de 1917, Diaghilev se tornaria uma figura transnacional, alguém com suas forças transgressoras, legitimadas por ser portador de um grande capital cultural e social, iria romper as fronteiras entre as formas de arte e entre o velho e o novo.

Os princípios que norteavam a atuação de sua revista, a *Mir iskusstva* (Mundo da Arte), fundada 1898, se referia não só ao “mundo da arte”, mas também proporcionava um espaço de apresentação dos pretendentes, novos artistas e de apoio aos movimentos russos das Artes e Ofícios. O objetivo era educar o gosto artístico e elevar o padrão da arte russa, tornando-a digna de reconhecimento internacional (Hudson, 2010). A publicação deliberadamente desafiava o cânone vigente e defendia o esteticismo, a inovação e a liberdade artística, em oposição ao gosto predominante pelo realismo social.

Através de estratégias de subversão que não poderão prodigalizar, a prazo, os ganhos denegados a não ser com a condição de derrubarem a hierarquia do campo sem contrariarem os princípios que lhe servem de fundamento, assim, são condenados a promoverem revoluções parciais que deslocam as censuras e transgridam as convenções, mas em nome dos próprios princípios reivindicados por elas (Bourdieu, 2008: 33).

Embora os conteúdos refletissem a paixão contemporânea pelo artesanato, decoração e o folclore, também formava uma ponte entre o tradicional e o trabalho de novos artistas russos já consagrados em seu país com o resto da Europa. Sendo assim, há de se observar que a atuação dos *Ballet Russes*, em seus princípios, já possuía sua estrutura base formatada e bem antes mesmo de seu primeiro espetáculo, a *première* de 19 de maio de 1909, no *Théâtre du Châtelet* em Paris (Pritchard, 2010), e esta base estrutural já estava sendo formada desde os Urais.

O empreendimento de levar o balé russo para um público no exterior foi acompanhado pelo fascínio de seu idealizador pela sua terra natal. As produções exibiam desde as estepes aos lugares xamânicos da Mongólia, o “Oriente” sensual de Samarcanda, *kremlins* e igrejas em forma de bulbos, entre outros. Antes da Revolução de 1917 a companhia comemorava a diversidade da Rússia.

Na década de 1920 eles olharam para o passado com nostalgia, uma abordagem que agradava ao público de emigrados. Ao mesmo tempo, no entanto, procuraram contribuir com as tendências mais recentes da arte russa, a exemplo do construtivismo em “Le Pas d’acier” (Pritchard, 2010).

Durante os 20 anos de sua companhia, Serguei Diaghilev empregou quase quarenta diferentes designers-artistas para projetar cenários, figurinos e materiais promocionais de suas produções (Pritchard, 2010). Esses profissionais eram provenientes do Império Russo, Europa e Estados Unidos e suas atuações não foram apenas celebrações de engenharias visuais, mas também, com suas versatilidades e

diversidades étnica e cultural, muito contribuíram para a composição internacional e complexidade temática da Companhia. Eles construíram um arsenal extremamente variado de estilos, acomodando a decadência, Cubismo, Primitivismo, Construtivismo, Futurismo e Surrealismo. Para os guarda-roupas das primeiras temporadas, Diaghilev tivera o apoio do Teatro Imperial de São Petersburgo, mas este apoio chegou ao fim com a revolução, e ele tivera que organizar, a partir daí, toda a produção. Segundo Woodcock (2010), só em 1926, cerca de mil peças de figurinos participaram das excursões, incluindo 150 para o espetáculo *Pássaro de Fogo*, 100 para *Petrushka*, 65 para *Contos infantis*, 60 para *Príncipe Igor*, 70 para *O Casamento de Aurora* e 150 para *Le Chant du Rossignol*.



Figura 198 – Alexandre Benois. A grande feira. Cenário para *Petrushka*, 1911. Em guache. Acervo: Wadsworth Museum, Hartford, Connecticut, EUA.

A maioria dos designers-artistas que atuaram como colaboradores de Diaghilev, possuía formação de pintura em ateliê e não entraram ao mundo do teatro com uma compreensão profissional de cenografia e, ainda, com o entendimento das exigências de palco, eles foram capazes de ajustar suas visões de duas para três dimensões, da superfície para profundidade, assim como os bailarinos e coreógrafos principais da Companhia, a exemplo de Mikhail Fokine, Léonide Massine e Vaslav Nijinsky, enxertavam elementos plásticos novos a dança acadêmica do *Ballet Imperial*, a exemplo do *ragtime*, do tango e até mesmo movimentos de ginástica (Bowl, 2010). Em outras palavras, os designers-artistas mais originais eram aqueles

que ajustavam a moderna pintura de cavalete a *bella prospettiva* do Renascimento italiano e que asseguravam a interação constante de plano, volume e movimento.

Desde as primeiras *Saison Russe*, em 1909, os artistas e designers que os *Ballet Russes* levaram para os palcos de Paris, provocaram, de certa forma, impactos consideráveis sobre mundo da arte e da moda na cidade. Eles revitalizaram a ópera, dança e cenografia. Apresentaram uma paleta inovadora de combinações de cores, influenciando o design de roupas e mobiliário, ao mesmo tempo em que emprestavam *glamour* à cultura russa. Neste sentido eles ganharam o respeito entre artistas, compositores, críticos, literatos e outros colaboradores, “o mundo da arte saudava o perfil elevado de seus envolvimento em trabalhos de palco e salas de concertos, beneficiaram de muitas novas pontuações de seus movimentos de danças” (Pritchard, 2010).

A Escolha de Diaghilev por Paris – o vibrante centro do modernismo, das inovações nas artes plásticas e decorativas – para sua carreira no exterior, foi audaciosa. Toda Paris na época estava atenta às novidades e a beleza estilizada da música e da dança, mas foram os artistas e designers que responderam de forma mais entusiasmada à explosão de cores saturadas, a decoração e aos tecidos suntuosos dos trajes russos. Acostumados às fantasias orientalistas em pinturas exibidas em salões, os costureiros parisienses e designers de interiores rapidamente assimilaram os efeitos das cores estridentes de Leon Bakst na moda feminina e para a decoração de ambientes. “*Sherazade*, o hit da temporada de 1910, capturava a imaginação, epitomando o exotismo do *style Ballets Russes*” (Calloway, 2010).

Os *Ballets Russes* foi uma das primeiras ocorrências onde significantes movimentos do modernismo e artistas, o design de moda e designers de moda se associaram com sucesso. Alguns dos designers-artistas que trabalhavam com desenvolvimento de figurinos para seus espetáculos, chegaram a conclusões visuais muito semelhantes a dos costureiros designers de moda mais importantes da mesma época, apesar dos diferentes requisitos e métodos da arte do traje teatral e da roupa comercial.

A atividade criativa que se desenvolveu entre arte e moda, artista e designer de moda, na época dos *Ballets Russes*, é particularmente significativa porque a moda dos dias do modernismo estava ainda sendo formada. Então, pela primeira vez, arte e moda não só misturaram – como aconteceu nos figurinos teatrais e designs de roupas de vários designers-artistas que projetaram para a Companhia –

mas poderiam ser observados em separado em suas respectivas áreas, mas também visualmente e ideologicamente participando do mesmo conjunto. A frequência das sobreposições visuais entre este dois meios e os inúmeros casos de colaborações voluntárias entre alguns dos historicamente mais importantes e significativos artistas e designers de moda do século XX, aponta para elementos culturais da época onde ambos os lados tinham em comum.



Figura 199 – Nijinsky. *Sherazade*, 1910. Figura 200 – Nijinsky. *Le Spectre de la rose*, 1911. Ambos, acervo do V&A Museum, Londres.



Figura 201 – Ballet *Le Coq d'or*. Nova York, 1916. Música de Rimsky-Korsakov. Acervo: Biblioteca do Congresso, Washington.

O luxo das primeiras produções dos *Ballets Russes* e o estilo do *Mir iskusstva* pareciam inadequados com as novas condições sociais e econômicas que surgiram com a Primeira Guerra e nos anos seguintes, o caminho da

experimentação e as escolhas de colaboradores refletem a complexidade dos desenvolvimentos artísticos a partir daí. Artistas já consagrados no campo da arte participaram das produções como designers de cenários e figurinos, entre eles incluíam Pablo Picasso, Henri Matisse, Giacomo Balla, Fortunato Depero e Giorgio De Chirico. Embora apenas alguns figurinistas dos *Ballets Russes* mantivessem contínuo envolvimento na produção de moda, o legado de seus designs pós-guerra é significativo. As propostas de uma arte vanguardista e de vestuário foram combinados com sucesso e este encontro pode evidenciar a capacidade do suporte têxtil e do vestuário em absorver e expressar as aspirações dos artistas, ao invés de uma decoração meramente unidimensional.



Figura 202 – Remontagem de *Le Coq d'Or*. Metropolitan Opera House, Março, 1945. Acervo: Opera House. Nova York.

Entre os designers-artistas que projetaram figurinos e cenários para o *Ballets Russes*, e tiveram um papel importante na consolidação e legitimação das expressões plásticas alternativas que foram assumidos pela Companhia, estavam Leon Bakst, Natalia Goncharova, Pablo Picasso e Chanel. Esses designers-artistas transcenderam os quadros de suas pinturas de ateliê ou de seus espaços para projetar moda e usaram o teatro como um laboratório de formas materiais, cada um aplicando estratégias diferentes, mas todos unidos dentro do que Mikhail Larionov chamou de “universo existente ao lado do mundo da realidade” (Bowl, 2010). Bakst, Goncharova e Picasso foram aclamados por suas contribuições decorativas ao *Ballets Russes*, para citar algumas, *Schéhérazade*, *Le Coq d'or* e *Le Tricorne*, respectivamente.



Figura 203 – Ballet Russes – *Le train Bleu*. 1924. Acervo Biblioteca do Congresso, Washington.

Já Chanel, além de patrocinadora de algumas produções de Diaghilev, entre elas “A Sagração da Primavera” de Stravinsky, tornou-se uma colaboradora artística de pleno direito. Para o balé, *Le Train Bleu*, espetáculo de autoria de Jean Cocteau e coreografia a Bronislava Nijinska, ela projetou peças de vestuário reais em uma abordagem que conferiu ao espetáculo um verdadeiro ar de contemporaneidade adequado ao tema. O balé era uma referência ao luxuoso trem expresso Paris-Riviera Francesa e associava a moda dos esportes, mais precisamente ao tênis, o golfe e o banho de mar, uma exaltação a cultura da saúde do corpo que fizera parte da agenda social do modernismo.



Figura 204 – Chanel. Figurinos para *Le Train Bleu*, 1924. Figura 205 – Chanel. Figurinos para *Les Matelots*, 1925. Nos palcos do Ballet Russes modas para o uso diário.

A ligação entre a saúde e o corpo era vista explicitamente nos meios de comunicação da época, bem como nas artes visuais: imagens de esportistas homens e mulheres, dançarinos e ginastas, nadadores e banhistas estiveram por toda parte,

mostrado na grande circulação em revistas e noticiários, em publicações de design, em galerias de arte e espaços de exposições públicas e desta forma ficava evidente de que a “língua da saúde tornou-se integrada a cultura contemporânea” (Wolk, 2006).

Embora muito dos primeiros dos figurinos dos *Ballets Russes* tivessem uma notável semelhança com a moda contemporânea, isso era mais evidente nos projetos de Leon Bakst, seus figurinos de inspiração oriental eram, na maioria das vezes, apropriações de motivos têxteis, das cores e formas dos trajes das populações camponesas que viviam no leste da Rússia ou em regiões da atual Ucrânia. As suas peças eram projetadas muitas vezes com decotes mais acentuados e modelagem mais soltas para permitir a liberdade de movimento, quase sempre utilizava tecidos com transparência, estampados, seções com frisos e bordados de miçangas e linhas douradas. Ele investigava a condição de uma *gesamtkunstwerk*, posicionando o balé em lugar de destaque, mas associado ao design de interiores e da alta-costura como mídias totais. Ao acompanhar o desenrolar dos acontecimentos no campo da arte em seu país, em especial as primeiras noções de construtivismo, ele, por vezes, ditava formas artísticas contidas e sóbrias, como é manifestada, por exemplo, em seus figurinos simples para *Jeux* de 1913 (Figura 73). O *sportswear* monocromático, funcional das jogadoras de tênis do balé não estava muito longe do vestuário *prozodezhda* construtivista de Liubov Popova e Varvara Stepanova, projetados por elas por volta de 1925. As saias de Bakst da tenista, na altura do joelho, representavam nos palcos um desenvolvimento audacioso em moda, ao mesmo tempo em que valorizava a sexualidade e simbolizava a libertação da mulher das restrições de seu ambiente social do século XIX.

Quando os *Ballets Russes* chegaram em Paris, a moda já estava passando por uma rápida transição. Em particular, Paul Poiret e Mariano Fortuny, haviam começado a desenvolver propostas de reforma do vestuário feminino, abolindo o espartilho, ao propor peças mais soltas. Seus projetos distanciavam completamente, em termos de forma, das modas do estilo *Belle Époque*, prevalecendo de uma forma mais usável. Como seus modelos foram adotados por mulheres ricas e elegantes, eles e outros criadores de moda, começaram a introduzir elementos mais ultrajantes de temas semelhantes. Paul Poiret foi o primeiro a abraçar o mesmo visual das roupas que estavam sendo apresentados nos palcos dos *Ballets Russes*. Ele ousadamente propusera calças harém, turbantes, vestidos de sedas e veludos em

cores para o dia ou noite e acessórios orientais que incluía penachos exagerados e colares de pérolas com borlas contrastantes (Vetesse, 2008).

Tanto Bakst, Poiret e Fortuny produziram trabalhos muito semelhantes nesta época por um certo número de razões. Ambos, os trajes de balé e roupas de moda estavam sendo pensados para o conforto e liberdade de movimento, com isso em suas construções, foram utilizados formas e técnicas de modelagem similares e, em alternativa aos vestidos espartilhados, eles se apropriaram das formas do vestuário feminino da Grécia antiga. Para os balés, Bakst projetou trajes utilizando formas em linha império e vestidos túnicas, já que estas formas eram apropriadas aos enredos voltados para contextos histórico-culturais, mas ao mesmo tempo permitiam movimento às bailarinas.

Outra conexão entre figurinos de Bakst e a moda da época estava nas decorações da superfície têxtil. A construção plana e simples de seus figurinos, em formatos quase retangulares se adequavam aos padrões para estamparia, bordados e trabalhos de miçangas em grandes formato, da maneira que roupas construídas por partes pequenas costuradas, não poderiam oferecer. Os figurinos eram todos pintados e decorados à mão e, por utilizar de formas semelhantes do vestuário de uso cotidiano, a correspondência com as roupas de moda são evidentes. Da mesma forma Poiret e Fortuny ambos ornamentavam seus protótipos com grandes padrões de aparência mais livre, mais pictórico do que até então era trabalhado na roupa de moda. Suas peças, geralmente em formas simples, próxima do retângulo, eram decoradas com grandes desenhos estampados, detalhes metálicos e pérolas naturais.



Figura 206 – Leon Bakst. Figurinos para os três bandidos. *Ballet Daphnis et Chloé*, música de Maurice Ravel, 1912.

Os figurinos de Bakst, mesmo quando ele ainda nem atuava no campo da moda, seguiam, da mesma forma, na direção para onde a moda estava se movendo, provavelmente pela natureza de suas peças em função dos enredos dos espetáculos. Na realidade, ele também desenvolveu roupas de moda para a maison de Jeanne Paquin e *Trois Quarts*. Suas peças comerciais eram também pictóricas mas não exibiam a preocupação de apresentar novas técnicas, ou tinham uma agenda política, ele atuava sem restrições ao fazer roupas abertamente decorativas para um cenário de uma sociedade elegante, sem as agendas políticas dos artistas mais vanguardistas.

Em sua busca por inspiração, Bakst, Poiret e Fortuny olharam para os mesmos tempos históricos e culturas. Pela primeira vez, os artistas e designers de moda estavam observando as mesmas coisas, que circulavam no meio cultural da época.



Figura 207 – Natalia Goncharova. Cortinas para o Ballet *Le Coq D'Or*, 1914. Inspirados na arte popular dos *Luboks*. McNay Art Museum, San Antonio, EUA.

7.2.1

Figurinos e cenários neoprimitivistas dos *Ballets Russes*

Os dois designers-artistas da vanguarda russa, Natalia Goncharova e Mikhail Larionov, a partir de 1914, projetaram cenários e figurinos para a companhia de Diaghilev. Já no início do século XX, a arte russa evoluíra de uma forma que combinava traços regionais com novos desenvolvimentos da arte europeia, incluindo o Fauvismo, o Cubismo e o Futurismo italiano. O estilo emergente foi chamado cubo-futurismo russo ou neoprimitivismo (Bowlit, 2010). Entre os

neoprimativistas Goncharova e Larionov, possuíam estilos diferenciados pelo uso abstrato que faziam da cor, ao mesmo tempo que buscavam referências na arte popular e usavam imagens abstratas encontradas nos bordados de certos grupos étnicos russos, e nos *luboks* – xilogravuras tradicionais criados por artistas populares camponeses. Seus trajes para balé e suas novas colaborações para com as casas de alta costura na França e suas hipóteses neoprimativistas ajudaram de alguma maneira a promover os estilos que vieram, em meados da década de 1910, a substituir o estilo oriental na moda, a favor de roupas decorativas que buscavam referência na arte popular russa e, em seguida, ao vestuário funcional construtivista feminino, similar aos uniformes de trabalhadores também daquele país.



Figura 208 – Goncharova. Vestidos da *Maison Myrbor*, detalhe em bordado cubo-futurista, 1924. Acervo *Musée Galiera*. Figura 209 – Goncharova. Detalhe de bordado cubo-futurista, vestido para a *Maison Myrbor*, 1926. Acervo *Pensilvania Art Museum*.

Antes mesmo de partir para Paris, entre 1912 e 1913, Goncharova estivera projetando bordados e vestidos que eram costurados e comercializados pela designer-artista russa, criadora de moda, Nadezhda Lamanova e, entre 1922 e 1926, trabalhou na *Maison* parisiense Myrbor. Seu projetos de bordados e apliques eram baseados em seus croquis e combinavam moda e estilos de vestir com uma pronunciada decoração *avant-garde* (Figuras 208 e 209).

Em seus quadros, como em seus projetos para os *Ballets Russes* e moda para Lamanova e Myrbor, Goncharova trabalhava livremente com motivos da arte popular russa, mas de uma forma ousada, diferente da tradição. Em seus designs tanto para os palcos e para a moda, ela contrabalançava florais pesados, padrões e formas abstratas intensas com grandes extensões de cor, quase sempre em contrastes acentuados. Em outros projetos, as cores e texturas dos tecidos

tradicionais das populações rurais da Rússia e Ucrânia e nômades das estepes, eram combinados com roupas de corte simples em formas geométricas e retas. No entanto, assim que a Revolução Bolchevista ia ganhando corpo, os figurinos de Goncharova junto com Larionov, como uma forma de exaltação ao espírito revolucionário, mesmo vivendo distante, utilizaram de modelagens típicas dos uniformes russos, exagerando nos elementos decorativos tais como botões laterais e misturando formas de uniformes com tecidos ornamentados com motivos folclóricos extremamente vivos.



Figuras 210 a 212 – Goncharova. Designs para a *Maison Myrbor* entre 1924-1926.



Figura 213 – Larionov. Figurinos para *Chout. Ballet Russes*, 1921.

A interseção de Poiret com neoprimitivistas russos se relaciona com sua exploração decorativa da arte e vestuário daquela parte da Europa oriental. Seu uso da plástica dos artistas *fauves* e tecidos da Wiener Werkstätte ofereceram a muitos de seus tecidos estampados o “Mundo da Arte” de Diaghilev e seus colaboradores. Quando esses tecidos foram usados e combinados em seus modelos, eram

substanciais as semelhanças visuais entre eles e os trabalhos em figurinos e moda dos neoprimitivistas.

Ao longo de sua carreira, Chanel notabilizou pela forma que utilizou dos tecidos modestos em cores suaves e da elegância simples do corte de suas roupas, mais adaptados à reprodução e ao ambiente das “novas velocidades”, e que foi o legado mais duradouro de seus modelos individuais que se tornaram elementos por excelência do guarda-roupa feminino. No entanto, em seus primeiros trabalhos antes do surgimento da marca “Chanel”, é marcante a sua aproximação aos neoprimitivistas russos. Chanel manteve uma forte ligação com os *Ballets Russes* e o meio artístico de Paris. Ela era amiga pessoal de Diaghilev, Cocteau, Picasso, Misia Sert e o compositor russo Igor Stravinsky, apoiando muitos deles financeiramente (Vetesse, 2008). Sua aproximação a cultura eslava foi além dos figurinos que projetou para espetáculos da companhia de balé e sim pela sua tradução das joias imperiais russas para bijuterias e o uso que fez dos bordados étnicos da *Société Kitmir*¹⁰ em uma interpretação peculiar para suas peças de modas mais decorativas.



Figura 214 – Chanel em Deuville. Blusa de tricot “estilo Tolstoi” (*kosovorotka*), 1916. Figura 215 – Chanel. Modelos com as parte de cima as *kosovorotka* russas. Haper’s Bazaar, maio 1915

Em alguns projeto de Chanel os trabalhos da *Kitmir* significaram uma autêntica referência aos bordados populares e às formas tradicionais de vestuário

¹⁰ A *Société Kitmir* operou em Paris entre 1921 e 1928 e foi aberta pela expatriada Maria Pavlovna. A casa reuniu muitas bordadeiras russas que combinavam operações em máquina de bordar com técnicas tradicionais russas de ornamentação de superfícies têxteis. Pavlovna projetava beneficiamento para muitas das peças bordadas de Chanel e, desta forma, transferia para os modelos de Chanel uma autenticidade russa.

russo, o que a aproximava fortemente de alguns figurinos de Goncharova. A apropriação da designer das túnica-blusas, baseados nas *kosovorotka*, ou “estilo Tolstoi” (Figuras 214, 215) assumiam ares elegantes com os elementos decorativos adicionados com moderação e a valorização de cortes simples e tecidos comuns, como era usado na época pelos neoprimitivistas ligados a Diaghilev.¹¹ Assim como Chanel, Goncharova e Larionov mostravam seu distanciamento do elitismo, ao mesmo tempo em que elevavam os aspectos anteriormente pouco celebrados da cultura popular às obras de arte reais.

Os figurinos de Goncharova para a produção dos *Ballets Russes, Les Noces*, em 1923, foram inspirados em roupas do cotidiano das mulheres camponesas russas. Sua paleta monocromática e linhas racionalizadas são remissivas de alguns das mais marcantes criações de Chanel em jersey, tais como aquelas utilizadas na produção de *Le Train Bleu* (Figura 216, 217, 218). Nesses figurinos, Goncharova apropriou-se de contrastes e da nitidez das formas em suas referências aos trajes populares para criar o máximo de impacto visual. Seus figurinos não estavam ligados à padronização da produção, ou associava a liberação das mulheres, mas suas exigências estéticas eram as mesmas de Chanel. Ambas Goncharova e Chanel procuraram utilizar tecidos comuns e roupas que permitiriam o movimento e uso no trabalho, mas deveriam ser elegantes e desejáveis o suficiente para causar um impacto em uma sociedade acostumada com modas ornamentadas.



Figura 216 e 217 – Goncharova. Figurinos para *Les Noces*, 1923. Acervo V&A.

¹¹ Tanto a Harper's Bazaar, de maio de 1915 (Harper's Bazaar Archive) e a Vogue de fevereiro de 1916 (Voguepedia) trazem matérias sobre estas propostas para a moda realizada por Chanel.



Figura 218 – *Ballets Russes. Ballet Les Noces*. Teatro Colón, Buenos Aires, 1923. Biblioteca do Congresso, Washington.

Os figurinos de Goncharova para o *Les Noces* e Chanel para *Le Train Bleu* estavam entre os poucos figurinos dos *Ballets Russes* que contavam com um corte austero nítido e uma paleta monocromática marcante para produzir um impacto e se destacar contra o cenário de fundo. “Apesar de suas origens em diferentes gêneros artísticos, ambas tinham um domínio e aspiração semelhante em suas abstrações visuais e estas obras revelam as ligações mais próximas entre o traje de arte e de moda entre todas as produções dos *Ballets Russes*” (Stresse, 2008).

A proposta de Chanel de uma roupa feminina, associada a tecidos menos custosos, materiais e elementos de trajes populares, portanto, a conectava com os neoprimitivistas russos. Já o uso de Poiret de elementos decorativos dos trajes populares russos foi uma expansão de seu repertório ornamental oriental e sua coexistência com os neoprimitivistas, quando ambos foram buscar referências e executaram suas peças de formas paralelas, é uma indicação da equivalência de moda e arte na época, ou seja, todos estavam bebendo das mesmas fontes. No entanto, a presença dos *Ballets Russes* pode ter contribuído significativamente para a influência aparente das artes russas na moda na época. Mas no caso de Poiret, até certo ponto e com Chanel, as motivações, convergências e afinidades com os neoprimitivos foi de natureza mais próxima. Há de se entender que as condições históricas que proporcionaram a aproximação entre esses designers-artistas e o design de moda foram aceleradas com a instabilidade política do regime czarista e com a Revolução.

A aproximação do mundo da arte ao artesanato, o que já era uma realidade nos primeiros anos do século passado na Rússia, a posição já consolidada dos designers-artistas do país no campo da arte europeia e o apoio de um agente legitimador do porte de Diaghilev, desvendava um só caminho, a consagração dos bens de natureza simbólica desta associação que se efetivou nas duas primeiras décadas do século passado. Quando chegaram em Paris, diante da situação política que se agravava em casa, suas artes levadas para objetos cotidianos, especialmente revestidos em forma de designs de têxteis e de roupas, passaram a ser comercializados e consumidos como objetos de distinção principalmente do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos.



Figura 219 – Picasso. *Meninas correndo na praia*. Cortina para o Espetáculo, *Le Train Bleu*, 1924. Figura 220 – Picasso. Trajes para o feiticeiro. Balé *Parade*, 1917.



Figura 221 – Picasso. Figurino para o balé *Le Tricorne*, *Ballet Russes*, 1919. Acervo Fundación Picasso Málaga. Figura 222 – Picasso. Cenário para *Le Tricorne*, 1919. Coleção Howard D. Rothschild, Biblioteca Harvard College.

Picasso, em sua associação com Diaghilev, foi responsável por projetos de figurinos e cortinas de palco de *Parade* (1917) e *Le Tricorne* (1919) (Bowl, 2010). Mas o ponto culminante desta associação foi o projeto de cortina em tecido para *Le Train Bleu*, em 1924 (Figura 219), cujo figurino ficou sob a responsabilidade de Chanel. O tema, duas mulheres gigantes correndo ao longo da praia de mãos dadas, era de Picasso. A associação com os sons e mar da *Côte d'Azur* (o destino do Trem Azul) parece pouco distante, as duas ninfas monumentais parecem derivar mais de esculturas primitivas ibéricas com suas formas amplas, pele avermelhada e cabelos fluindo ao vento, do que os corpos esbeltos de banhistas da Riviera.

7.2.2

O legado dos *Ballets Russes*

Antes mesmo do surgimento dos *Ballets Russes* vários artistas envolveram com teorias e produção de roupas artísticas, a exemplo de Van der Velde e Klimt, típicas daquilo que ficou sendo chamado de *Art Déco*. Mas a Companhia de Diaghilev diferia deles, no sentido de que suas sobreposições roupa/arte foram além da mera decoração de superfície e mudou as tendências das formas de vestuário e métodos de produção. Na época, o Modernismo estava promovendo seus primeiros passos, assim como a moda em sua forma mais contemporânea. Por outro lado, estava acontecendo uma completa reestruturação da arte e da representação visual do mundo e no design de moda, redefinindo a forma como as pessoas compravam roupas e qual deveria ser sua aparência. Este esforço pela mudança e rejeição de estilos passados, distintamente, atraiu arte e moda neste momento. Além disso, a natureza nova, relativamente igualitária da moda, parecia atrair artistas de uma maneira não experimentada anteriormente.

Na dança havia um desejo secreto de remover o dançarino de balé e de transformar a sua forma tradicional em uma entidade industrial, em que ele já não era a estrela ou a peça central, mas simplesmente uma engrenagem na máquina teatral, anônimo, automático e substituível.¹² Algumas produções dos *Ballet Russes* funcionaram como verdadeiras exaltações à *Era da Máquina*, se constituindo em autênticos *ballets* “industriais”, como em *Le Pas d'acier*, *La Chatte* e *Le Train Bleu* (Bowl, 2010).

¹² Entre outros exemplos estão o balé *La Création du Monde*, com cenários de Fernand Léger, o Balé Mecânico de Kandisky, o *Triadic Ballet* de Oskar Schlemmer e várias produções para os palcos dos construtivistas russo, entre eles Meyerhold, Maiakovsky e Vakhtangov.



Figura 223 – Teatro Bolshoi, remontagem de *Le Tricorne* do *Ballet Russes*, 2005. Original de 1919, com cenários e figurinos de Picasso. Acesso em 10 de junho de 2014, disponível em: <http://www.bolshoimoscow.com/?performance=1439&page=catalog>.

Muitas das peças produzidas para os *Ballets Russes* podem ser observadas pelas suas estruturas ou como figurino ou vestuário, por exemplo, poderiam ter seus elementos decorativos usados ou mesmo se constituírem de direito em designs de moda, mas eles permaneceram essencialmente como figurinos. Como figurino, nunca comportavam, quando da fabricação, considerações de algum aspecto da moda, por exemplo, se eles poderiam refletir quaisquer exigências da sociedade moderna ou qualquer tipo de *marketing* das empresas. Por outro lado, quando esses designers-artistas trabalhavam para a moda, a exemplo de Baskt, utilizavam de quesitos técnicos a fim de alcançar melhorias e transformá-los em produtos vendáveis, a exemplo de sua atuação para as *Maisons* de Paquin e *Trois Quarts*.

Por outro lado, muito dos figurinos foram concebidos exclusivamente como objetos artísticos, propostas visuais aplicadas à forma do vestuário. Isso por si só, não os qualificava como moda, apesar de eventuais afinidades entre sua produção e a natureza da moda. Em outros casos, como foram os desenvolvimentos de moda de Goncharova para a Myrbor, o "manifesto" artístico se mantinha, era projetado sobre a roupa, mas a essência da moda havia sido considerada na sua criação inicial.

Os *Ballets Russes* foi um espaço oportuno para o encontro da arte e da moda pelo fato da sua emergência ter acontecido, quando muitos dos movimentos mais incisivos e excitantes da arte do Modernismo, estavam produzindo suas obras mais prolíficas. Além disso, como a produção de “roupas” era parte integrante da companhia de balé, obviamente criavam as condições para os eventuais encontros

entre arte e o suporte têxtil e de vestuário. Mas isso aconteceu não só em função do envolvimento dos designers-artistas com os espetáculos de palco, mas pelo fato dos movimentos artísticos, designers de moda em ascensão e os negócios da moda, todos estavam preocupados com a questão de considerar a sociedade que eles estavam vivendo por meios visuais, o que alinhavam muitos deles naquele momento.

Os *Ballets Russes* exerceram claramente uma influência na moda, com sobreposições discerníveis entre os dois, mas o seu legado mais duradouro foi o intangível, o vibrante excitamento que provocou, que continua a influenciar a moda e a cultura contemporânea. A Companhia reuniu à sua volta as mais importantes propostas da arte *avant-garde*, da música e da moda, além de intelectuais, artistas e empresários de uma forma que havia acontecido somente em menor grau desde então, além disso, a reintrodução do primitivismo em cores, técnicas, formas folclóricas e exóticas de forma exuberante.

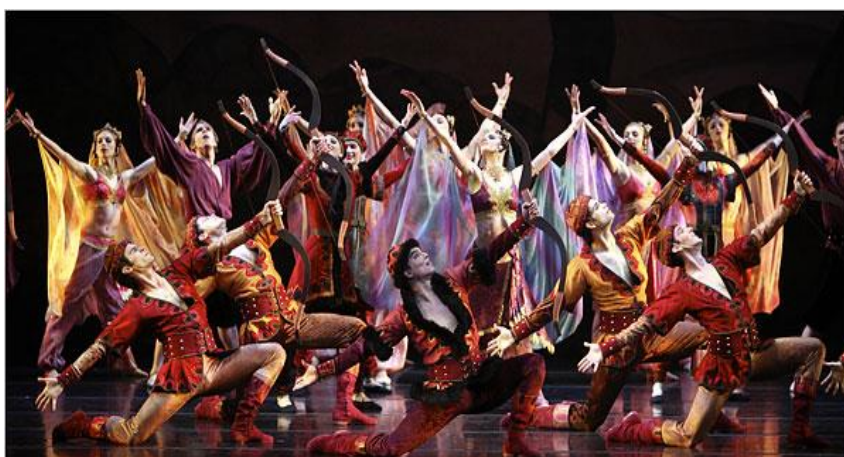


Figura 224 – Reconstituição de *Prince Igor* do *Ballets Russes*. Ballet West Salt Lake City. The New York Times, 06 de abril, 2009.

O estudo dos trajes dos *Ballets Russes* em separado, apesar de suas qualidades artísticas, não localiza com precisão o quanto forte teria sido sua influência sobre a moda, mas esta hipótese toma consistência quando se procura desvendar quem os projetou, quando e em que condição foi usado, e o “estado de espírito” que emanava de suas cores e texturas finamente estudadas e trabalhadas, quando combinadas com música, expressavam o *zeitgeist* da época. Mas, o mais poderoso, e incomparável legado da Companhia foi ter incorporado o “espírito da moda” (Vetesse, 2008).

7.3 Designs de têxteis e a poética modernista

Entre 1910-1911, Dufy, por encomenda do poeta Guillaume Apollinaire, ilustrou com técnica de xilogravura o livro do poeta “O Bestiário ou Cortejo de Orfeu”, uma coleção de gravuras associadas com escritos inspirados na poesia popular, neste caso foi uma forma de estabelecer um diálogo com uma tradição medieval.¹³ Esses curtos epigramas consistiam de imagens de animais esboçados com humor. Mas sob sua aparente fantasia, muitas vezes escondiam a expressão dos sentimentos do poeta.



Figuras 225 e 226 – Ilustrações de Raoul Dufy para o Bestiário de Apollinaire, 1911.

As descobertas das xilogravuras¹⁴ de Gauguin no Salão de Outono de 1906 e dos expressionistas alemães em Munique, em 1909, ampliaram o interesse de Dufy pelo meio e ao mesmo tempo, o levou a conectar a sua plástica a uma tradição medieval francesa quando passou a trabalhar com a mesma técnica (Perez-Tibi e Fornesis, 1997). Vinte e seis gravuras em formato quadrado, inseridas logo abaixo do texto, são dedicadas à inserção de uma iconografia sobre Orfeu, na visão de Apollinaire. Tipografia e imagem concebiam uma estreita colaboração entre o poeta e o pintor, que se renderam aos livros heráldicos da *Renaissance* e dos almanaques

¹³ A produção de bestiários é uma prática muito antiga. Consistem de analogias entre homens e animais, muito popular na Idade Média. Os bestiários medievais eram uma espécie de gênero didático que tinha como função a explicação de forma alegórica a criação e o poder de Deus. A descrição dos animais era feita para valorizar a criação divina e mostrar o homem que sua existência estava vinculada à grandeza do Criador. O prefácio de Alvaro Faleiros para o livro de Apollinaire publicado em 1997, em edição em língua portuguesa, descreve de forma abrangente como era a produção destes bestiários.

¹⁴ É uma antiga técnica, de origem chinesa, em que o artesão utiliza um pedaço de madeira para entalhar um desenho, deixando em relevo a parte que pretende fazer a reprodução. Em seguida, utiliza tinta para pintar a parte em relevo do desenho. Na fase final, é utilizado um tipo de prensa para exercer pressão e revelar a imagem no papel ou outro suporte. Um detalhe importante é que o desenho sai ao contrário do que foi talhado, o que exige um maior trabalho ao artesão.

de colportagem.¹⁵ Impresso em separado, imagem e texto, eles oferecem a ilusão de serem gravados em um bloco de madeira, aos moldes do século XV.



Figura 227 – Exemplo de ilustração de um bestiário medieval. In: A Medieval Bestiary Treasures. Disponível em eBook Kindle, Amazon.com.

Com a ilustração do Bestiário de Apollinaire em 1911, Dufy foi apresentado ao círculo literário parisiense. Ele tornou-se amigo dos membros da revista *Soirées de Paris*, André Salmon, Blaise Cendrars, e Max Jacob. Através de Apollinaire ele conheceu Rémy de Gourmont, para quem produziu uma série de desenhos para acompanhar a publicação *Pensées inédites* em 1920. Além disso, através de sua amizade com Fernand Fleuret – para quem ele ilustrou a capa de *Falourdin* em 1916 e da nova edição de 1927 da coleção *Un portrait, Une Oeuvre* – Dufy aproximou do poeta Roger Allad, editor da NRF (*Nouvelle Revue Française*, atual *Éditions Gallimard*) para quem ilustrou *Élegies martiales* em 1917, ocasião que conheceu e aproximou de Jean Cocteau. Deste último encontro, em 1917, nasceu uma parceria frutífera entre Dufy e Cocteau, o que resultou, entre outros, no convite para o desenvolvimento de figurinos e cenários para o espetáculo de *ballet*, *Boeuf sur le toit*, no *Théâtre des Champs-Élysées*, em 1920. Foi através da NRF que ele também foi convidado a ilustrar, em 1920, os Madrigais de Mallarmé.

¹⁵ *Colportagem* não é um termo dicionarizado em português, mas trata-se da distribuição de publicações, livros e folhetos religiosos, pelos transportadores franceses chamados *colporteur*, a venda de porta em porta. O termo não se refere necessariamente ao transporte de livro religioso.

O livro *La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* é o resultado da colaboração entre o poeta, escritor Blaise Cendrars e a pintora Sonia Delaunay (Figura 228). A obra apresenta uma viagem através da Rússia no Expresso Transiberiano, em 1905, em forma de poema, entrelaçado com uma imagem de Delaunay continua impressa, uma composição abstrata de cores e formas em estêncil. O trabalho, publicado em 1913, é considerado um marco na evolução de livros de artistas, bem como da poesia modernista e da arte abstrata.

Cendrars criou o poema a partir das impressões de sua estada de quatro anos na Rússia. À primeira vista, os dois artistas tiveram o mesmo propósito, o texto, a princípio, foi organizado em um único plano de forma acompanhar a harmonia de cores que se desdobravam simultaneamente com o texto. No conteúdo do poema, este princípio pode ser rastreado em uma série de associações, eliminando as fronteiras entre tempo e espaço. A cor da decoração não era servir de ilustração ao conteúdo ou reflexo da chave emocional. O objetivo de Delaunay foi transmitir o movimento da luz que deu origem a novas formas e reviveu as cores. A simultaneidade decorativa de Delaunay baseia-se na alteração rítmica dos planos de cor pura e novas formas construtivas, uma passagem para outra, criando assim uma impressão de movimento infinito.

O poema descreve uma jornada épica de trem de um jovem poeta de 16 anos, talvez imaginário, entre Moscou a Harbin (na Mongólia) durante a Guerra Russo-Japonesa e a Revolução Russa de 1905. A rota é mostrada em um mapa impresso na parte superior direita da folha. É um longo passeio, opressivo, através da Rússia com cenas apocalípticas de guerra e revolução e descrições de frio, fome, morte e devastação que pioram cada vez mais que o trem segue seu curso em direção ao leste.

O livro é um dos primeiros exemplos do uso deliberado de várias fontes, em diferentes tamanhos e cores para sugerir movimento e diferentes estados de espírito, como nos experimentos semelhantes realizados pelos futuristas italianos. Também a obra, de forma incomum, desafia o cânone ao colocar as imagens em pé de igualdade com o texto, já que caminham em paralelo e de forma complementar, ao invés de adições para efeitos ilustrativos ou decorativos.

Os *robes simultanés* de Delaunay (Figura 109) também foram exaltados nos poemas de Joseph Delteil. Em 1924, o poeta dedicou a ela *La mode qui vient* (a moda que vem), encenado como parte de uma noite de poesia acompanhada por

uma mostra de vestidos e figurinos de Delaunay no *Hotel Claridge*, em Paris. O sucesso deste evento e também do *Baraque à mode* (uma tenda de roupas que Sonia Delaunay apresentou em 23 de fevereiro de 1923, no *Grand Bal travesti/transmental*, no Bal Bullier em Paris, organizado pela União dos Artistas Russos) atraiu a atenção do comerciante de peles e costureiro Jacques Heim, que se tornou seu sócio. O resultado desta parceria, os *Ateliers Simultanés*, foi muito encorajador e teve seu triunfo na Exposição Internacional das Artes Decorativas de 1925. Sua loja, a *Boutique Simultanée*, tornou-se famosa, e endereço certo para personalidades conhecidas, do mundo da arte e dos altos círculos sociais da França e do exterior.

7.4 Os designs de têxteis e outros suportes de arte

Mesmo quando ainda estavam em plena atividade, os *Ballets Russes* foi comemorado em uma grande variedade de exposições. Estas celebrações inicialmente estiveram focadas em seus figurinos e projetos de cenários, um reconhecimento de uma aproximação entre arte, figurino e cenografia. Entre elas, segundo Pritchar (2010), já em 1912, o Musée des Arts Décoratifs em Paris organizou uma exposição de figurinos de Leon Bakst, referentes à sua atuação à frente da Companhia, quando o Museu adquiriu grande parte da coleção. Pritchar observa que a exibição em Paris foi logo acompanhada, em 1913, por uma mostra de cunho semelhante na Fine Art Society, em Londres, e que após a Primeira Guerra Mundial. Já os de figurinos de Natalia Goncharova e Mikhail Larionov foram objetos de uma exposição em Paris, na Galerie Sauvage, em 1918. Em, 1921, em Londres, na Whitechapel Art Gallery, ocasião que o casal também integrou ao grupo da organização, ao mesmo tempo que participavam efetivamente da mostra de Artes e Ofícios Russos que também aconteceu na capital inglesa no mesmo ano (Pritchar, 2010).

As experimentações em figurinos de Goncharova e Baskt apresentadas nestas mostras foram as mesmas transportadas para seus desenvolvimentos comerciais no campo do design têxtil e de moda. Da mesma forma, as experimentações em figurinos de Sonia Delaunay para os *Ballets Russes* na remontagem de *Cléopâtre*, em 1918, fizeram parte da decoração de seus tecidos, comercializados com a marca *Tissus Simultanés*, no entanto, a sua simultaneidade só foi ganhar ares poéticos na associação com Cendrars no livro conjunto poema-

pintura (Figura 228). Neste sentido os mesmos princípios pictóricos deste poema-pintura, foram desta forma, transportados para os tecidos em formas estampadas para se constituírem em seus *Tissus e Robes Simultanées* na década de 1920.

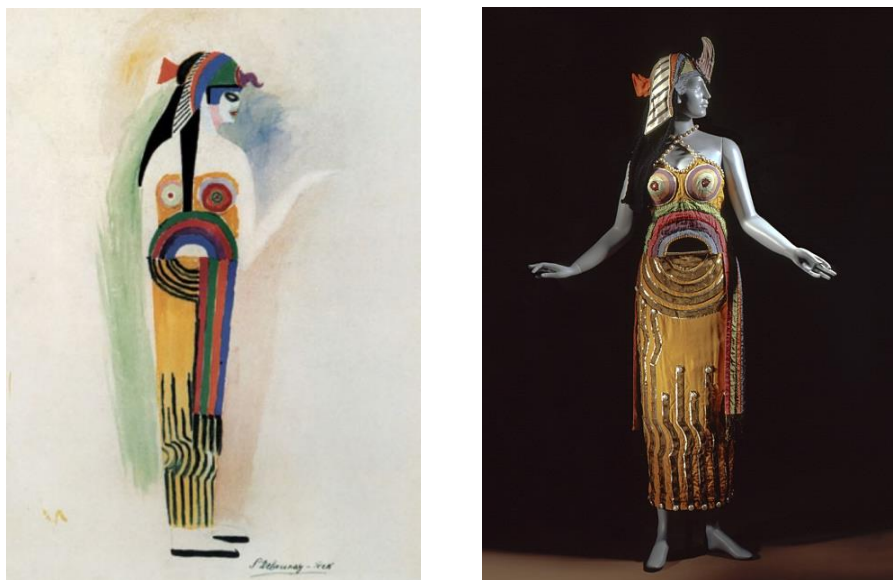


Figura 229 – Croquis de Sonia Delaunay, para o figurino de Cleópatra, *Ballet Russes*, 1918. Figura 230 – Peça Original do figurino de Cleópatra, *Ballet Russes*, 1918. Acervo V&A Museum.

O *Bestiário* de Apollinaire foi o seu primeiro livro de poemas, em edição de luxo de 120 exemplares, publicado em março de 1911, destinado a um público restrito. Apollinaire confiou as gravuras da sua obra a Raoul Dufy, a quem escreveu um ano antes “não se pode deixar de estabelecer uma analogia de sua obra, por um lado, com os pintores da Úmbria e por outro lado, com as gravuras em madeira de outrora”.¹⁶ A legitimação de Apollinaire – além de poeta, ele foi um importante crítico consagrador da arte de vanguarda – e sua apresentação de Dufy ao círculo literário de Paris, ofereceu a oportunidade ao designer-artista de associar, em várias oportunidades, sua arte em xilogravura à produção literária das vanguardas. Foram os designs de Dufy, da mesma natureza, dos quais estavam nas capas e páginas dos livros das vanguardas, é que foram em forma de gravuras e, posteriormente, em outras técnicas de estamperia para os cetins e os tafetás da Bianchini-Férier e comercializados como produtos-arte de luxo.

Na Rússia revolucionária, os designs de têxteis ao participarem como objetos artísticos da arte total de Meyerhold ou mesmo de Maiakovski ajudaram a estabelecer, ideologicamente, os ideais revolucionários de Lenin.

¹⁶ Alvaro Faleiros, Notícias do Bestiário, p. 15. In: Apollinaire (1997).

Todas as associações por hora identificadas entre os designs objetivados no suporte têxtil e outros suportes de expressão artística de outra natureza, podem ser observados como processos conscientes ou não, de uma legitimação destes designs como objetos-arte dentro de um contexto da “arte total”. O procedimento de levar esses figurinos e designs de tecidos para espaços específicos de mostras de arte, ou mesmo sobre suportes dotados de maior capital simbólico, os livros, tratados como peças individuais, é uma afirmação pelo campo da arte de que estes designs eram de certa forma, considerados como objetos artísticos. Neste sentido, os projetos de moda destes designers-artistas, quer sejam em peças prontas ou mesmo no tratamento de superfícies têxteis, pela verossimilhança com seus figurinos artes ou com as formas impressas e serem objetos de um mesmo processo de criação em uma operação que Bourdieu (2008) define como sendo um trabalho de transmutação material e sobretudo simbólica de objetos, a partir de um jogo de homologia,¹⁷ são também tratados como obras de arte. Neste sentido, o valor simbólico destes designs, determinado por um campo de consagração legítimo, em sua forma de comercialização, foi utilizado como apelo de distinção que adequasse a uma categoria de indivíduos portadores dos códigos estéticos, ansiosos por diferenciarem no momento em que a moda caminhava rumo à grande distribuição e que possuíam – na concepção de Bourdieu – “amor pela arte”, a partir daí, sendo o produto deste amor, se constituindo em parte dos revestimentos de suas roupas.

¹⁷ O jogo de homologia para Bourdieu (2008) é usufruir de campos de consagração com diferente capacidade de distinção simbólica – para se constituir um capital simbólico de legitimidade suscetível de ser, por sua vez, transferidos para o produto vestuário, é estar em condições de (pela posição) não só fazer funcionar, em seu proveito, os meios da consagração, mas também apropriar-se assim de uma parcela cada vez maior do produto do trabalho de consagração que se consuma em determinado campo, e que se constitui concretamente a parcela do lucro simbólico e por sua vez econômico.