

**ARTE, MODA E INDÚSTRIA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950 -CHRISTIAN DIOR,  
SALVADOR DALÍ, JACQUES FATH E ELSA SCHIAPARELLI**

Joana Pedrassoli Salles

Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Moda, Cultura e Arte do Centro Universitário Senac de São Paulo.

**RESUMO**

A proposta desta comunicação é discutir as relações entre arte, moda e indústria têxtil na década de 1950, no Brasil. Para isso, o trabalho trata, em linhas gerais, da atuação de alguns dos mais expressivos estilistas e artistas europeus, com os quais o MASP mantinha, na época, algum tipo de relação cultural, tais como: Christian Dior, Salvador Dalí, Jacques Fath e Elsa Schiaparelli. O estudo se apóia nas seguintes fontes primárias: (1) documentos do acervo histórico do MASP, relacionados ao desfile do costureiro Christian Dior, e o *Costume para o Ano de 2045*, desenhado por Salvador Dalí; ambos apresentados no MASP, em 1951; (2) registros da revista *O Cruzeiro*, do ano de 1952, sobre a vinda de Jacques Fath ao Brasil para o lançamento mundial do algodão Seridó, a convite da Fábrica Bangu e da presença cultural de Elza Schiaparelli, paraninfa da tela *Retrato de Madame Hanka Zborowska*, de Modigliani, doado ao acervo MASP, visitante ilustre do Morro do Pinto, no Rio de Janeiro e condecorada, em Feira de Santana, na Bahia, com a comenda da Ordem do Vaqueiro.

**Palavras-chave:** arte, moda, cultura, indústria têxtil, MASP.

A proposta desta reflexão é discutir as relações entre a arte, a moda e a indústria estabelecidas no Brasil, na década de 1950. A escolha do período em questão se deu por três razões centrais: inicialmente, porque é na referida década que acontecem as primeiras aproximações de forma mais institucional da arte com a moda<sup>1</sup>, até então separadas por muitas desconfianças e, sobretudo, por preconceitos geralmente provindos da primeira em relação à segunda. Entre eles, a recusa às características mais marcantes da moda, tais como: a propriedade do efêmero, do passageiro e do supérfluo. Em seguida, a escolha se deveu ao fato de ter sido nessa data que se inicia no Brasil a transição de uma sociedade de elite, restrita, com presunções aristocráticas, para a de uma sociedade de massa, irrestrita e de consumo universal. O que implicara uma mobilização da moda em mercados de massa ao invés da sua tradicional vocação para os mercados de elite. David Harvey (1992) vê na transição duas consequências independentes, mas mutuamente recorrentes; a primeira, é a que induz a uma aceleração nos padrões de consumo, não somente em termos de roupas, mas também de seus complementos, tais como: bolsas, cintos, bijuterias, chapéu, sapatos, etc.; e, a segunda, diz respeito às mudanças no mundo das mentalidades e nos novos estilos de vida e recreação influenciadas pelos novos padrões de consumo, os quais tanto as novas mentalidades quanto os novos estilos de vida ajudaram a criar. Por fim, quase que como um produto direto da sinergia produzida pelo conjunto de todas as manifestações apontadas, desde as estéticas até as mais estruturais, começa no país um grande esforço industrialista, tendo em vista o atendimento da crescente demanda por mercadorias de moda no país.

É, portanto, nesse contexto multireferenciado que centramos a reflexão em questão entre a arte-moda e a indústria. Evidentemente, consideramos qualquer pretensão a uma reflexão mais completa sobre o tema, nos limites restritos da presente comunicação, como uma atitude ingênua diante de sua dimensão e sua complexidade. Para abordar, portanto, um tema tão amplo, poderiam ser consideradas várias linhas de exposição e análise. Diante dessa diversidade, optamos por privilegiar a discussão sobre

o impacto político-econômico trazida pela presença de quatro ilustres artistas e ou costureiros, no início da década de 1950, no Brasil e, em particular, na cidade de São Paulo. São nomes ilustres do mundo da moda e da arte, reconhecidos internacionalmente, tais como: Christian Dior, Salvador Dalí, Elsa Schiaparelli e Jacques Fath. Naturalmente, ao falarmos da presença dessas visitas, não será possível omitir a figura de Assis Chateaubriand, o grande responsável pela vinda de tais personagens do cenário mundial da moda e da arte. Além do que seus múltiplos interesses empresariais e, em especial, aqueles ligados ao algodão brasileiro ajudam a compreender não só a presença desses protagonistas na vida cultural brasileira, como compreender também as consequências advindas ao Brasil em termos de sua industrialização na área da moda.

### **O contexto e os caminhantes da moda na história da moda brasileira**

Charlotte Seeling, no livro *Moda – O século dos estilistas*, classifica a década de 1950 como o período de mudança mais radical, acontecido no século passado. Pelo que se depreende praticamente da leitura de seu trabalho, a autora divide a história da moda no século XX em dois momentos distintos. Um deles até meados do século XX; o outro posterior a esse período.

Uma das mudanças anunciadas pela autora, senão a sua mais importante, foi a de afirmar os anos 50, do século passado, como período decisivo à vida da alta costura. Segundo suas próprias palavras: “os anos 50 foram a última grande década da alta costura” (2000, p. 235). E complementa, afirmando que: “chegara o tempo de uma mudança radical na moda” (2000, p. 235).

Tais mudanças não teriam, segundo se depreende da leitura de suas observações, um único eixo ou uma única direção. Ao contrário, segundo sua análise, o fenômeno apresentaria múltiplas determinações, que iriam desde algumas explicações psicanalíticas para as mudanças, quando a autora destaca alguns efeitos psicológicos pós-guerra que afetam as mulheres européias, até outras de natureza mais estruturais, como as do

sentimento de injustiça social e econômica, dado pela produção de vestidos de valores inatingíveis ao consumo da população em geral, num momento em que a maior parte das mulheres nem sequer tinha dinheiro para suprir suas necessidades básicas. Sem falar das determinações econômicas ditadas pelo início de uma nova ordem mundial no campo capitalista, de características menos nacionais e mais internacionais.

Assim, quando Seeling fala que os anos do meado do século XX marcam indelevelmente a caminhada do fim da alta costura no mundo desenvolvido, ela, com isso, não pretendeu afirmar que isso significava fim absoluto da alta costura, mas, sim, com o fim da exclusividade da alta costura no mundo da moda. A partir desse período, o mundo passa ser entendido, sobretudo, pela onda de crescimento do mercado. E, então, o espaço do atendimento à elite passa a ser, a partir desse período, apenas um segmento de mercado, no que pese seu alto valor agregado.

Outro aspecto de metamorfose consiste em compreender o significado da presença em cena do mundo da moda de um número extravagante de costureiros trabalhando com criação de roupas. É nesse, talvez mais do que em outro aspecto qualquer daquela realidade, que Seeling se apóia para dar à alta costura um fim ambíguo. Se, por um lado, esse contingente imensurável nunca visto antes de costureiros criadores de moda, com suas excentricidades e ou extravagâncias, provoca um enorme descontrole sobre o processo de criação, colocando-o totalmente sem direção de comando e rumo de caminho; por outro lado, ele “oxigena” as ideias no mundo da moda, renova a criação estética da moda e flexibiliza o atendimento da demanda, vinda das mais diferentes direções ou gostos.

No bojo dessa efervescência é que surge à frente de todos os costureiros da época a figura virtuosa de Christian Dior. Logo, figura aclamada quase consensual e mundialmente como uma espécie de realeza da moda. Segundo “sondagem de opinião Gallup, Dior era ao seu tempo considerado um dos cinco homens mais conhecidos no mundo” (2000, p. 253). Além de suas coleções *new look* ajudarem a criar o imaginário das sociedades pós II Guerra Mundial, constituíam também importante fonte de riqueza

para a França. Mal passara dois anos do seu aparecimento como sucesso na moda, a produção de sua etiqueta já “era responsável por 75% da produção da indústria de moda francesa”.

Entre nós, Gilda de Mello e Souza, em seu livro *O espírito das roupas*, destaca entre as inúmeras virtudes de seu trabalho a aproximação que ele propiciava entre a moda a arte e a indústria. Segundo uma de suas avaliações, a criação de Dior “inscreve-se na excelência criadora da moda que consiste em compreender as solicitações do público e aplicar o impulso artístico”. Além disso, Dior, segundo a autora, teria sabido compreender corretamente o pós-guerra. Ao mesmo tempo em que suas coleções de roupas sinalizavam o fim de um mundo, sinalizavam também, concomitantemente, o surgimento de um mundo novo que, entre outras características nascia mais global, menos nacional e trazia consigo a emergência de um novo tipo de público, “enriquecido de pouco nos lucros extraordinários” criados durante e após o fim do conflito militar mundial.

(...) as mulheres arremessaram-se impetuosamente ao novo estilo de vestimenta que, fantasioso e muito caro, não só rompia a insipidez da cômoda moda norte-americana e dos uniformes que os serviços auxiliares haviam-nas condenado, como satisfazia a necessidade urgente de afirmação de um grupo enriquecido de pouco nos lucros extraordinários. (p. 32)

O criador apresenta, assim, o que seu público solicita e lança “no meio dos sofrimentos agudos que ainda atormentavam o mundo, as saias espetaculares de exuberante metragem” (p. 31).

Por tudo isso, a presença de Dior no Brasil, no auge de sua fama, terá um importante papel nas relações da moda com a arte e com a indústria, que começava querer despontar no horizonte da economia nacional.

## Christian Dior no MASP

O ano de 1951 marca a história do MASP como uma data importante da incorporação definitiva da moda como manifestação artística. O que acontece em virtude da vontade política do Museu em promover alguns encontros com algumas das mais expressivas personalidades internacionais das áreas da cultura e, sobretudo, do mundo da moda.

Dessa forma, com a influência do Sr. Paulo Franco, proprietário da casa Vogue e representante da Casa Dior no Brasil, e com a colaboração da *Union Française des Arts du Costume*, o MASP traz de Paris uma coleção inédita de Dior, alguns trajes antigos da Renascença e dos séculos XVII e XVIII, usados na Europa, e um costume desenhado especialmente para o MASP, por Salvador Dalí. Cada um desses fatos trará ao Museu uma nova perspectiva estética da moda, menos comercial e mais artística. Do ponto de vista, mais geral deste artigo, os seus acontecimentos no Museu trazem consequências imediatas no diálogo arte-moda e indústria.

Para começar, pela presença de Dior, entre nós, no MASP, é preciso falar que a apresentação de uma sua coleção inédita, no salão da Pinacoteca do Museu, em 1951, não só serve ao fortalecimento da tendência à ideia de uma identidade comum entre moda e arte, como também contribui à sua institucionalização como parte da estrutura artística do Museu. A partir desse desfile, bem como de outras iniciativas, desenvolvidas na mesma direção, o Museu assumirá definitivamente a moda como área do seu rico e variado acervo cultural-artístico. A *Sessão de Costumes*, que a frente, no texto, trataremos com mais detalhes, criada no mesmo período, é a comprovação mais evidente dessa afirmação. Por ora, queremos deixar apenas consignada sua existência, bem como sua colaboração para o contexto no qual se explica a solidificação das relações, em um primeiro plano, entre arte e moda e, depois, em um segundo plano, entre esses e a indústria.

Não é por acaso que a coleção de Dior tenha sido exibida no mesmo salão dedicado à exposição de obras de arte. Ao contrário, muito provavelmente a sugestão surgiu, em primeiro lugar, de uma vontade deliberada e consciente de quem compreendia perfeitamente o sentido político-estético-cultural da decisão e, em segundo lugar, pelas características pedagógica e emblemática, que um desfile de modas, em um salão dedicado exclusivamente até então à exposição de obras de arte, envolvendo várias esculturas ou pinturas, de grandes artistas nacionais e ou internacionais, teria para efeito da transmissão daquele referido sentido pretendido. Diga-se de passagem, o sabor da novidade da medida era inédita apenas no Brasil, no MASP, mas não em outros museus do mundo, onde em pelo menos dois outros deles o Louvre, em Paris, e o Metropolitan, em Nova York, a moda já vinha convivendo em harmonia com esculturas e pinturas. Em todo caso, mesmo não tendo sido palco de um acontecimento inédito, não se pode tirar o pioneirismo do MASP na incorporação da moda como manifestação artística passível de atenção dos museus artísticos.

É verdade que já existiam registros sobre essa convivência, a professora Gilda de Mello e Souza ao traçar algumas considerações já salientava tal vínculo desde, pelo menos, o século XIX, quando se procurava estabelecer um paralelo entre as habilidades do costureiro com as do escultor ou do pintor. Segundo a ilustre professora, ambos, costureiro, pintor ou escultor, resolvem, cada um em seu ofício, “problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos. Como o escultor ou pintor, o costureiro procura uma forma que é a medida do espaço e que, segundo Focillon, é o único elemento que devemos considerar na obra de arte” (p. 33).

É exatamente esse o traço de criação que marca a obra de Dior, o método de inscrever a criação da moda na forma física da matéria. Com as mãos, o famoso costureiro traçava e esculpia roupas a serem vestidas em um corpo determinado. Brincava com drapeados, pregas, pences, recortes, aderindo ou deformando voluntariamente a base. Há vários modos de construir uma roupa, porém, em todos eles, a criação é sempre o produto do equilíbrio entre os múltiplos componentes da matéria. A

cor e a consistência do tecido devem se adequar às linhas gerais do modelo. Só então a partir da composição dos diversos elementos, é que se cria uma ressonância misteriosa que alarga o âmbito de uso da roupa, transcendendo os limites físicos e alcançando abstrações.

O costureiro, ao aderir à realidade material, condensa diversos elementos físicos, inscreve-se no mundo das formas e, portanto, segundo Gilda, insere-se na Arte. (p. 33) Apesar dessas observações não terem sido diretamente feitas ao trabalho de Dior, elas se prestam perfeitamente a essa finalidade. Quem mais e melhor do que ninguém no mundo da moda fez com mais genialidade tal combinação entre a estética e a produção de mercado, em outras palavras, da indústria da moda e da arte.

Para o observador que contempla um vestido de Dior ao lado de uma escultura, como foi a cena proposta no desfile de modas realizado no salão da Pinacoteca do MASP, fica a sensação da posse de novos significados poéticos justapondo o vestido ao corpo artístico da escultura. Nesse sentido, é bem sintomático que a organização do espaço reservado ao desfile tenha partido de uma artista-arquiteta do porte intelectual de Lina Bo Bardi. A partir do espaço já existente para exposição de obras de arte, Lina sabiamente mantém a carga semântica do ambiente, ao mesmo tempo, que busca transformá-lo, na medida natural do possível, já que, segundo Gilda de Mello e Souza, não se pode esquecer de que:

“(...) o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios. Enquanto o quadro só pode ser visto de frente e a estátua nos oferece sempre a sua face parada, a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento.” (p. 40)

## **Sessão de costumes e Salvador Dalí**

Para compor o acervo de trajes da recém criada *Sessão de Costumes*, o museu assume duas frentes de trabalho. Uma delas é a de convocar a elite paulistana *habitué* do museu a participar da iniciativa, despertando nela o desejo de reunir, em torno da instituição, peças da alta-costura guardadas em armários privados, que poderiam enriquecer o acervo do museu. A autora Florence Müller, no livro: *Arte e Moda*, salienta que “o vestuário, assim como a arte, revela uma mentalidade social, e pode ser tomado como suporte para repensar a vida ou, ainda, servir de questionamento para rever seu próprio sistema” (2000, p. 4). É dessa perspectiva que as peças de uso cotidiano da elite paulistana, doadas ao museu, adquirem o *status* de patrimônio cultural, “necessário à reconstituição do desenvolvimento da nossa arte e dos nossos costumes”<sup>ii</sup>. Ou seja, a moda é incorporada pelo Museu de Arte como manifestação reveladora da vida social de São Paulo e de traços identitários da arte brasileira.

A outra frente de trabalho para compor a nova *Sessão* se dá no âmbito internacional. Tal iniciativa pode ser constatada pelas diversas ações desencadeadas, nessa frente pelo museu. Desde as cartas enviadas pelo diretor, o Sr. Pietro Maria Bardi, às instituições culturais da América Latina: Argentina, Bolívia, Chile e Peru, solicitando colaboração e intercâmbio artístico entre os museus do continente para compor os trajes da América do Sul. Passando pelas investidas a museus e coleções inéditas francesas e norte-americanas com intuito de trazê-las para o acervo do MASP, aumentando e diversificando suas obras. Até fazendo uma solicitação ao artista surrealista mais famoso mundialmente, naquela época, Salvador Dalí para a criação de um *costume* que pudesse vir a enriquecer ainda mais o acervo do museu.

A atribuição pela vinda desse costume, no caso um vestido, foi dada ao Sr. Paulo Franco, o mesmo que conduzira a empreitada da vinda de uma coleção inédita de Dior e de trajes antigos da Renascença e dos séculos XVII e XVIII. Segundo artigo de Ana Paula Lobo Crispi (2006, p. 171), escrito para o “Seminário Internacional Tecidos e sua

conservação no Brasil”, o Sr. Paulo Franco, acionado por Pietro Maria Bardi, segue em companhia do jornalista Assis Chateaubrian à França e, em conversa com Dior, solicita sua intersecção junto a Salvador Dalí, seu amigo particular, para que esse desenhasse um costume especialmente para o MASP. O pedido será atendido e sua apresentação feita no próprio desfile de Dior.

É importante destacar que o pedido a um artista surrealista, em especial a Salvador Dalí, não tem nada de exótico nem de desproposital. Ao contrário é muito pertinente, dadas as intenções declaradas do movimento surrealista de conjugar, de acordo com Borges, arte sonho e realidade; e as do museu, que sem abrir mão de seu papel tradicional de memória da arte, de culto ao sonho metafísico da forma e da cor, buscava conjugá-las também.

Além do que não se pode esquecer que Salvador Dalí transita também pelo mundo da moda. É amigo, por exemplo, de estilistas como Elsa Schiaparelli, Coco Chanel e Dior, de quem era amigo pessoal e com quem saía frequentemente para andar pelas ruas de Paris. Sem falar do seu interesse como artista surrealista interessado na criação de peças ligadas ao cotidiano das pessoas, como comprovam seus inúmeros desenhos de vestidos, chapéus, bolsas, entre outros acessórios, e sua atividade como figurinista de espetáculos como *ballet* e ópera. Segundo consta, de acordo com Crispi, o costume desenhado por Dalí, a pedido de Dior, teria sido “confeccionado em São Paulo, na Casa Dior, pelo costureiro russo Karinski... no mesmo ano que desenhava os telões de fundo e todos os figurinos do *Ballet El Sombrero de três Picos* (2006, p. 171).

Para concluir, pode-se afirmar que se fosse o caso de buscar uma síntese para o sentido da vinda de Dior ao MASP, talvez, fosse o de realçá-la como um passo importante no diálogo arte-moda, dado da moda em direção à arte, enquanto o significado da presença de Dalí, no mesmo diálogo, tivesse de ser buscado, em sentido contrário, isto é, da arte à moda.

## **Elsa Schiaparelli**

Em 1952, em editorial da *Revista Habitat*, sem autoria definida, mas muito provavelmente de sua editora, Lina Bo Bardi, faz-se um comentário bastante pertinente sobre as condições para a existência da moda no Brasil. Segundo esse editorial, nenhum país poderia criar a própria moda de uma hora para a outra. Para criá-la seria necessário a combinação de

um infinito número de pequenos fatores, que não podem produzir-se automaticamente, mas devem surgir pouco a pouco, em correlação uns com os outros, de certo modo de vida, de determinados modos de pensar, de um modo especial de inventar: é como que o desabrochar de uma flor, qualquer coisa de natural e espontâneo (1952, p. 3).

A vinda de Elsa Schiaparelli ao Brasil tem várias motivações. Mas, independentemente de quais tenham sido tais motivações, algumas muito diretas e naturais, outras nem tanto, sua vinda ao Brasil tem muito a ver com a ideia da moda como um fenômeno universal, com a de uma maneira diferente e especial de se encarar a vida.

Formada em filosofia e dedicada à poesia, sempre frequentou os círculos mais intelectualizados, tanto dos Estados Unidos como da Europa. Na América, frequentou os mais sofisticados círculos de artes, dadaístas e surrealistas, nos quais conheceu Marcel Duchamp, o barão de Meyer e Man Ray. Em junho de 1922, seguiu para Paris, quando iniciou sua carreira de estilista, incentivada pelo papa da moda, Paul Poiret (1879-1944), um dos primeiros designers de moda a estabelecer trocas com artistas de vanguarda. Além de detentora do cetro da alta costura por muitos anos em Paris, sua inteligência e seu charme cativam a amizade de grandes artistas e escritores, muitos dos quais frequentadores assíduos de sua casa, onde reinava, segundo a revista *O Cruzeiro*, de 2

de agosto de 1952, num texto de autoria de Luiz Mario, “uma atmosfera um tanto mágica pelo caráter surrealista de sua decoração ou das pinturas que ali se ostentam, assinadas por Salvador Dalí, Picasso, Tanguy, Miró, etc.”

Pelo que se pode depreender da visita de Elza Chiaparelli ao Brasil, a impressão que fica é a de que a atmosfera surrealista que a criadora de moda dava à sua casa, anotada com tanto destaque pelo jornalista de *O Cruzeiro*, não se limitava simplesmente à sua casa, mas dizia respeito a muito mais, à sua própria maneira de viver a vida. Sem o que não se explicaria sua presença no Brasil onde chega a cumprir dois compromissos de conotações surrealistas, tais como: o recebimento da Ordem de Vaqueiro, em solenidade realizada na cidade de Feira de Santana, e o de paraninfa de uma tela de Modigliani, o *Retrato de Madame Hanka Zborowska*, doada ao MASP, em solenidade realizada no Morro do Pinto, atualmente parte do complexo da favela da Providência, na zona portuária do Rio de Janeiro.

Talvez, uma síntese da visita de Chiaparelli ao Brasil tenha sido a de colocar o peso de seu prestígio internacional com a sua mentalidade arrojada na construção de um clima de volatilidade e de efemeridade na sociedade; sem isso, a meu ver, a construção de algo favorável ao consumo da moda nunca se universalizaria.

### **O fim de uma etapa da moda: Jacques Fath no Brasil**

Em 1952, a convite do jornalista Assis Chateabriand, vem ao Brasil o renomado internacionalmente costureiro Jacques Fath. Seu convite parece fechar um conjunto de ações começadas com a vinda ao país do trabalho de Dior, em seguida com a incorporação ao acervo do MASP de uma obra de Salvador Dalí, depois com a vida de Elza Schiaparelli. Nesse sentido, pode-se pensar como uma espécie de bordado final na proposta de estabelecimento de um clima de diálogo entre a arte, a moda e a indústria.

De todas as ações desencadeadas, a desenvolvida por Fath é a que tem mais a marca da indústria e da moda no Brasil. Tanto é que ela nasce como uma investida direta

de um grupo de indústrias têxteis brasileiras, Bangu, Corcovado, Fábrica Rio-Tinto (Tecidos Pernambucos) e América Fabril, que, guiadas pelo tino empresarial de Chateaubriand, se unem como objetivo de abrirem novos horizontes para a indústria nacional, conquistando, assim, mercados estrangeiros. O “Batalhão do Seridó”, como se intitulava o grupo, buscou em Fath suporte para os tecidos produzidos no Brasil, com especial destaque para o algodão brasileiro da área do Seridó, que inclui regiões ligadas aos estados do Rio Grande do Norte e Paraíba.

É importante destacar que a iniciativa parte, segundo Fernando Moraes (1994), do próprio costureiro francês Jacques Fath, que propõe aos *Diários Associados* a organização em seu castelo parisiense de uma “festa de arromba” com o fim de promover na Europa o algodão brasileiro. Copatrocinada por Joaquim Guilherme da Silveira, dono da fábrica de tecidos Bangu, o “baile”, como o jornalista preferia chamá-lo, ficou marcado para o dia 3 de agosto, em pleno verão francês.

No dia 3 de agosto, ainda segundo o jornalista Fernando Moraes,

a festa se inicia com um espetáculo de fogos de artifícios para 3 mil pessoas que lotavam o jardim do castelo. Depois música, dança e cavalhada que terminava com Chateaubriand no dorso de um alazão, e na trazeira do cavalo ia a costureira internacional Elza Schiaparelli que a imprensa parisiense descreveu como “delirantemente fantasiada de periquita do Guaíba”. O costureiro e anfitrião Jacques Fath, vestindo um sumário *cachê-sexe*, de peruca de índio e cocar sobre a cabeça, anuncia o início da festa brasileira. Festa que ficou conhecida no Brasil, através da oposição, entre elas a *Tribuna da Imprensa* de Carlos Lacerda, como “a bacanal de Corbeville (1994, p. 528).

Apoiada pelo suporte internacional da manifestação, a ação se volta para o Brasil, momento em que se encomenda ao famoso costureiro a confecção de uma coleção completa, com 25 trajes, todos confeccionados com tecidos produzidos no país. A ação

se reveste de um caráter profundamente nacionalista, tanto é que é divulgada, pela *Revista Habitat*, no artigo que lança os marcos para a indústria nacional da moda, como uma manifestação da “moda nacional que não se escraviza às imposições francesas” (1952, p. 3).

## **Considerações Finais**

A década de 1950 nunca pode ser dissociada tanto da década anterior, de 1940, como da década posterior de 1960. Se, na anterior, os marcos são: a Guerra Mundial e o seu fim, apogeu e crise da hegemonia dos estados nacionais; a década posterior, de 1960, apesar do ano de 1968, todo ele construído na senha do antiautoritarismo e demais “ismos”, será marcada pela irreversibilidade do surgimento de uma nova ordem mais global e menos nacional, que Gilles Lipovetski (2007) chama de “Império do Efêmero”. Segundo esse autor, a moda seria a manifestação mais central desse processo. Seria, através dela, que a passagem das sociedades fechadas para as sociedades abertas se processaria. A dificuldade consistiria apenas na combinação em qual medida a frivolidade e a democracia precisam se misturar.

Naturalmente, o ponto do qual Lipovetski faz suas observações: a França, num primeiro plano, e a Europa, num segundo, não coincide em inúmeros aspectos no Brasil e na América Latina. Enquanto a França detém uma rica tradição iluminista, o Brasil constrói sua sociedade sob escombros ainda muito mal enterrados de uma sociedade, que por quase quatro séculos operou com o sistema escravista.

Portanto, temos tempos históricos bastante diferentes que precisam ser devidamente observados. Se, para os franceses e europeus em geral, o supérfluo e o efêmero são construções históricas decorrentes de determinadas trajetórias, que se desenvolvem por saturação, no Brasil tal construção ainda assume o caráter, pelo menos para a maioria da população, de déficit e estrita sobrevivência.

Em todo caso, a estrita pobreza socioeconômica em que se encontra grande parcela da população brasileira não serve para que não se identifique a moda na década de 1950, no Brasil, como o início mais concreto da passagem de uma sociedade fechada de mentalidade atrasada de base rural, para uma sociedade mais aberta, urbana e industrial.

## NOTAS

1. O interesse do MASP pela moda segue iniciativas de outros museus modernos, como o Metropolitan, de Nova York, que embarca na ideia audaciosa e ousada de Diana Vreeland, editora das revistas *Harper´s Bazaar* e *Vogue*, de levar exposições de moda ao Museu Metropolitan, elevando a *haute couture* à condição de arte. (Leão, 2005, p. 78)

2. Arquivo Histórico. Fundo: MASP. Grupo: Administração PMB. Produção e organização de Eventos Relações Institucionais. 1952. Caixa 4. Pasta 22. Desfile Dior. Material para imprensa.

## REFERÊNCIAS

### Livros

CRISPI, Ana Paula Lobo (2006). "O Costume do ano de 2045 de Salvador Dalí: a história de um vestido". In: PAULA, Teresa Cristina Toledo de (org.). *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo, [Museu Paulista da USP](#).

HARVEY, David (1992). *Condição pós-moderna*. São Paulo, Loyola.

LEÃO, Danusa (2005). *Quase Tudo -- Memórias de Danusa Leão*. São Paulo, Companhia das Letras.

MELLO E SOUZA, Gilda (1987). *O espírito das roupas: A moda no século dezenove*. São Paulo, Companhia das Letras.

MORAIS, Fernando (1994). *Chatô -- O rei do Brasil*. A vida de Assis Chateaubriand. São Paulo, Companhia das Letras.

MÜLLER, Florence (2000). *Arte & Moda*. São Paulo, Cosac & Naify.

SEELING, Charlotte (2000). *Moda – O século dos estilistas. 1900 – 1999*. Portugal, Konemann.

## Revistas

GASPAR, Carlos (1952). O Batalhão de Seridó. O "carnaval no Rio" no Castelo de Jacques Fath. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 44, pp. 16, 17, 18, 16 ago.

LIMA, Martins (1952). Pausa no samba para a arte de um mestre. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano 25, n. 4, pp.76, 77, 78, 8 nov.

MARIO, Luiz (1952). Jacques Fath foi à Bahia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 5, pp. 88, 89, 90, 42, 15 nov.

MARIO, Luiz (1952). Ordem do vaqueiro para Schiaparelli. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 7, pp. 110, 111, 112, 18, 29 nov.

PENA, Alceu (1952). Uma Festa Brasileira em Paris. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 40, pp. 38, 39, 40, 41, 19 jul.

PENNA, Alceu (1952). Modelos de *Fath* com tecidos Bangu. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano 25, n. 4, pp. 66-67, 8 nov.

Autor desconhecido.(1952). A Moda no Brasil. *Habitat*, São Paulo, n. 4, p. 76, nov./dez.

---