

Expressionismo como modo de vida e moda

Ana Claudia de Oliveira

I. Corpo territorial urbano na unificação imperial

Em comparação à França e à Inglaterra, a Alemanha entra na era moderna tardiamente, já na fase imperialista do capitalismo (1870), e acompanha o desenvolvimento histórico da Europa Central que tendia à convivência insólita entre estruturas do passado com as atuais do presente.

Até a metade do século XIX, a capital do reino da Prússia construía-se ao redor da residência real, do castelo de Charlottenburg, do palácio de Potsdam. Edifícios de época e estilos distintos faziam o Barroco, o Rococó e o Neo Clássico conviverem. Mas a paisagem urbana, em vez de manter sua heterogeneidade característica, do mesmo modo como ocorria linguisticamente, estava passando por uma unificação, uma centralização artificial que construiu a Prússia. Desde o início do século XIX, uma burguesia liberal se estabeleceu em Berlim, sendo em grande parte formada pela imigração de épocas precedentes. Cidade de imigrantes, Berlim assim se manteria.

Se a população urbana no ano 1871 girava em torno de 2 milhões de habitantes, em 1910, viviam nas cidades alemãs 14 milhões de pessoas, o que levou a modificações radicais da paisagem e, num curto tempo, a uma desnaturalização do meio ambiente. Entre esses crescimentos, o de Berlim foi galopante, tendo de 1800 a 1900, passado de 170.000 habitantes para dois milhões. Com a instalação dos setores manufatureiro e industrial, em especial das indústrias mecânicas, ferroviárias e elétricas, esta cidade vai atrair os braços operários, animando o deslocamento em direção a ela de levadas de imigrantes provenientes das áreas rurais da Prússia Oriental. Em outro solo, o sentimento de desterritorialização germinava uma disforia crescente que só tendia a exponenciar-se em razão das inseguranças desencadeadas pelas contínuas mudanças e o reinante clima de instabilidade. Esta é uma das facetas do fim do campo atingido pelas cidades liberais tentaculares que, sob uma aparência de progresso, de prosperidade, impuseram a realidade demoníaca do excesso concentracional que tanto amedontra quanto fascina, porque de tudo e de todos se alimenta.

Ao lado dessa população operária, a capital passa a abrigar também outras classes econômicas com a criação de bancos, estabelecimentos financeiros e comerciais, além de sediar os serviços administrativos e militares do reino, o que configuraria cenas de extremo contraste na cidade em transformação. Esses novos traços marcadamente contraditórios passam a delinear os de uma face jamais vista e, de todos os seus ângulos: demográfico, econômico, arquitetural, urbanístico, comercial, cultural, entre outros, surge uma metrópole na Alemanha.

Desde 1860, os conjuntos de blocos de apartamentos de cinco andares em torno de jardins são edificados, mostrando bem as características dos bairros operários do norte de Berlim que, em poucas décadas, passaram a estar superpovoados, tendo as suas instalações tornado completamente insuficientes para abrigar a superpopulação. Num contraste radical, à oeste de Berlim, em Charlottenburg e Grunewald, instalam-se as classes abastadas. No mesmo corpo urbano da cidade imperial, os distintos e antagônicos segmentos sociais são alocados e o modo de vida da capital alemã passa a ser uma radiografia da sociedade urbana na era do capitalismo moderno: cidade de contrastes sociais, de riqueza e de miséria, polaridades inversas advindas da mesma industrialização rápida que geraria o ensurdecido clamor contra a exploração humana sem limites.



Figura 1: Fotografia da Potsdamer Platz de Berlim, em 1913, dá destaque à movimentação na rua, à publicidade em neón dos nomes dos estabelecimentos, no alto dos telhados dos imóveis, e à iluminação urbana. A instalação da Siemens e da AEG (Allgemeine Electricitäts Gesellschaft) convertem Berlim em capital da indústria elétrica do final do século XIX.



Figura 2: Fotografia da estação de trem Anhalter com vista para a rua Königgrätzer, em Berlim, no ano de 1910. Na rua, os pedestres, os bondes com seus trilhos e os veículos puxados por cavalos movem-se no entrecruzar mesmo de temporalidades e costumes em transformação. De Anhalter, partia, em 1841, a primeira locomotiva alemã construída em Berlim.



Figura 3: Erich Heckel (1883-1970), *Rua e metrô aéreo em Berlim-Kreuzberg*, óleo sobre tela, de 1911. A velocidade de locomoção seria uma das grandes buscas do século XX e o metropolitano é um dos marcos da aceleração alcançada.

A cidade, já dotada de luz elétrica, pontes, estações de trem (Figura 2), metrô (Figura 3), ruas com novos traçados, tem, no entanto, o lixo amontoado ao lado do cimento para a concretagem de novos edifícios. No horizonte do olhar, toda visualidade mostra a velocidade das mudanças e, da noite para o dia, as construções remodelam a cidade inchada e oprimida (Figuras 4 e 5).



Figura 4: Jakob Steinhardt (1887-1968), *A Cidade*, óleo sobre tela, de 1913. Perdendo cada vez mais espaços, a população é confinada nas casas, que diminuem de tamanho, e a rua, o exterior, transforma-se no grande palco de ocorrências em que todos, independente de origem e classe, atuam fazendo o espetáculo a que igualmente assistem.



Figura 5: Georges Grosy (1893-1959), *A Cidade*, óleo sobre tela, de 100 por 102 cm, de 1917. A paisagem berlinense pintada mostra a heterogeneidade arquitetônica e a desordem demográfica. Graças ao fluxo vertiginoso da imigração advinda das regiões agrícolas pobres formaram-se os superpovoados bairros de operários da indústria pesada e, com as suas contradições, Berlim tornava-se uma bomba-relógio.

II. Corpo nacional e contexto das artes

A nação alemã até então dispersa em vinte e cinco províncias distintas e com características próprias, que eram bastante notáveis em suas marcas regionais principalmente nas artes, passaria por redefinições radicais. O período de Guilherme I, proclamado em Versalhes como o Imperador do Segundo Império Germânico, caracterizou-se por uma industrialização impar que, a partir de 1880, prosseguiu com Guilherme II. O regionalismo seria então preterido em prol de uma promoção conjunta da unificação do Império. Assim, neste novo contexto, concebia-se que, como o reino, a arte oficial nacional da Alemanha deveria ser uma só.

Nesse contraste brutal de sentimentos e modos de vida, em 1902, no aniversário de Guilherme II, Berlim amanheceu enfeitada para a celebração festiva. Emil Nolde, já um criador maduro e respeitado, assim a comentou: *“Hoje é seu aniversário. Milhares de bustos vilões do imperador, executados em gesso morto, foram colocados em uma janela sobre duas. Essa obra ruim olha com escárnio na minha direção. Arte do mais baixo nível (...) Aspiro à vida pura na natureza”*. Em busca desse tipo de vida, Nolde, como muitos outros artistas, iria deslocar-se para as cidades do interior do país, onde se reuniam espontaneamente em grupos ou comunidades. No retorno à tradição romântica, que permaneceria viva, é que se desenvolveu uma hostilidade aberta à sociedade capitalista e à civilização industrial que estava implantando-se no império.

O monarca reinava ditatorialmente. Os valores dominantes eram os de uma burguesia e a obediência a eles era absoluta; todos comandados por estratégias de controle que reprimiam o espírito crítico e calavam as manifestações em oposição à ordem vigente. Na década de 1890, Guilherme II fez com que, nos monumentos e edifícios públicos, as pinturas históricas obedecessem um padrão proclamador da nação unificada. Teve expansão uma arte política com o fim de alardear um sentimento de nacionalismo crescente. Os fatos históricos recebem então uma interpretação outra na proporção em que são recobertos por investimentos figurativos de um passado mitológico bastante valorizado.

Um academicismo conservador embasava as doutrinas oficiais apoiadas pelo monarca, em especial, as suas noções de belo e de “arte para todos”. Suas tentativas de tardiamente implementar na Alemanha o Impressionismo, quando esse já estava sendo questionado, ocorreram quase ao mesmo tempo em que crescia o anseio pela liberdade de criação e que os ares vindo de Paris traziam, como vetores de transformação, além da superação do Impressionismo, com Vincent van Gogh, Henry Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, James Ensor, igualmente as proposições de Henri Matisse, Georges Braque, Pablo Picasso, Georges Rouault, André Derain, Maurice Vlaminck, que

configurariam a nova vertente da vanguarda nas artes. Chegavam também reafirmando essa tendência Filippo Marinetti, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, além de Alexander Archipenko, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Igor Stravinsky, Béla Bartók. Esta invasão faria ferver Dresden e Munique com uma nova voga que já havia transformado Paris, consolidando-a como centro da arte internacional, do “*bon goût*” e da “*mesure*”, a herdeira da tradição grego-latina.

Nesse final do século XIX, com o objetivo de sair de uma órbita em que a “*kultur*” alemã pouco destaque tinha, vultuosos investimentos nela foram feitos. A transição desse contexto sucederia, pois, muito rapidamente, movida como era pelos ventos da economia efervescente, e por haver uma determinação política comandada pela vontade de projetar Berlim culturalmente no continente europeu como vetor produtor de uma nova arte.

Afrontados com essa construção imagética da arte oficial, os novos diretores de museus, galerias e os artistas vão se contrapor taxativamente às aspirações do imperador. Em uma ação diametralmente oposta à apregoada por este, os artistas alemães do início do século XX estão trabalhando para instaurar um mundo outro, um mundo distinto do mundo capitalista que eles experienciam e repelem; estão lutando para edificar uma sociedade mais justa e igualitária, perservadora da natureza e da história; estão clamando para dar lugar a uma ordem contrária à impositiva racionalização científica. No entanto, essa época é materialista, enquanto os bens buscados pela coletividade de revolucionários eram espirituais, gravitando em torno do indivíduo. Por ser visto como um sujeito transformador, almeja-se messianicamente para esse homem, instalado no conflito de valores de uma sociedade em transformação, um estar em comunhão com o mundo, com os objetos dos quais se encontrava separado, além de outros tantos estados do ser, dos quais desde sempre esteve disjunto e sentenciado a uma eterna tentativa de reinstauração do elo perdido entre ele e o mundo, ele e os outros sujeitos, ou seja, da unidade totalizante original. Com esse alvo promoveram os expressionistas uma guerra anticapitalista brutal, alimentada por uma revolta social e política, de caráter utópico e romântico, que, no entanto, estava fadada a permanecer no idealismo e na contramão de sua época.

Nessa realidade, o dia a dia do cidadão comum, o corre-corre na rua, o trabalho e a sua produção vão ser encarados com total pessimismo e acabam por transformar-se em um sentimento de espera angustiante de um mundo novo o qual, sem que se saiba como ele se constituiria, instaura o seu concurso e, por seu intermédio, o início de uma busca messiânica de uma minoria de artistas, ao lado de uma maioria de trabalhadores insatisfeitos.

III. Corpo artístico em devir

As cidades alemãs das províncias também estavam sendo assoladas por transformações radicais que as transfiguraram com a velocidade das mudanças de suas atividades de origem, provocando alterações no ritmo de vida, crescimento desmesurado, mudanças urbanísticas com a

interposição de bairros de ricos e bairros de pobres convivendo em seus contrastes, entre ciclistas, pedestres, passageiros dos primeiros coletivos mecânicos, testemunhas da mudança de hábitos e costumes.

Apesar desse crescimento populacional, Dresden, por sua vez, mantinha os encantos de sua paisagem de cidade às margens do Elba, permanecendo fora da interferência da indústria pesada, e as fábricas aí instaladas situavam-se inteiramente fora da zona residencial. Nas telas dos próprios expressionistas da Dresden (Figura 6) desse período aparecem, além dos apartamentos, as pontes de aço interligando as margens do rio, as ruas com a locomoção dos trens e dos pedestres, sem nenhum traço de temor da rede transformacional que ali já estava instalando-se, ainda que com certa moderação.

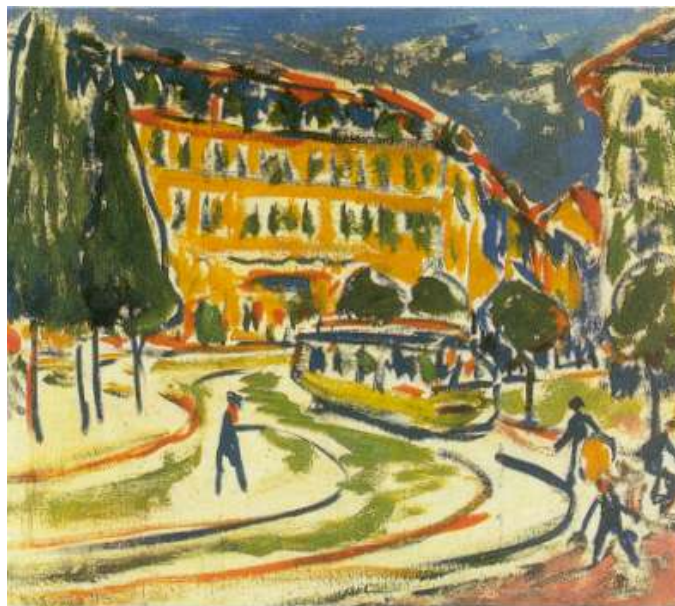


Figura 6: Ernst Ludwig Kirchner, *Bondes de Dresden*, óleo sobre tela, 69,7 cm por 78,5 cm, de 1909. A pintura fez do urbano o seu cenário na era da industrialização. Entre as províncias e a capital havia em comum atividades econômicas, culturais, mas também conflitos de ordem social que a paisagem urbana pintada tematizou.

Foi essa Dresden que abrigou, nesse contexto de descentralização das artes na Alemanha, um dos mais importantes agrupamentos, o *Die Brücke*, que atuaria como forma de resistência às imposições do monarca. Vindos de outras localidades, os fundadores desse grupo eram jovens estudantes com pouca experiência artística ou grande conhecimento das teorias estéticas, porém eles se reuniram com um propósito comum, o de criar um novo momento das artes para a sua geração. Trabalhavam juntos intensamente, ainda que sem critérios formais determinados e determinantes do que produziam. Se algo os articulava pode-se nomeá-lo como um anseio de unificação entre arte e vida.

Antes deles, uma arte total também era o propósito do *Jugendstil*¹ que, desde o final do século XIX, vindo da Inglaterra, do *Modern Style*, e da França, do *Art Nouveau*, corrente que encontrou na Áustria, com o Secessionismo, seu notório desenvolvimento, e que teve uma grande repercussão na Alemanha, em especial em Berlim e Munique. A junção entre arte e vida proposta por esse movimento de Arte Nova, de há muito era ensaiada através de uma harmonização do linear marcada pela estilização ornamental. Isso é atestado exemplarmente pelo projeto de construção de uma casa num parque que Kirchner apresentou como conclusão de sua graduação. Dessa feita, mesmo aquilo que os jovens expressionistas estavam buscando, não era algo inusitado, porém um dos modismos e marcos da virada do século XIX, que já havia despertado a atenção de Kandinsky igualmente, à sua chegada a Munique, em 1896.

Todavia, a arte expressionista não seguiu os caminhos dessa ornamentação que considerava uma maneira de "figurativização"² barroca, ordenada segundo modelos do mundo natural no qual a vegetação oferecia o maior paradigma. Muito pelo contrário, ao se propor uma arte integrada e integrante da vida, concebia-se que a ornamentação assim estilizada escondia ou até impedia a relação sensível direta entre artista e mundo, o que valia também para a recepção. Optou-se então por partir da sensibilidade para ouvir, aspirar, tocar, olhar e degustar o mundo, sorvendo os seus sabores e dizeres diretamente dos estados d'alma que ele desencadeia no artista, cujo propósito era o de passá-los ao destinatário com a intensidade mesma desses estados. Assim, a subjetividade passaria a ser a grande estruturadora dos estados d'alma que iriam ganhar manifestações nas várias linguagens.

A oposição ao Impressionismo, aceito pela sociedade dominante da época, é evidente e a temática da percepção do mundo exterior através das variações da luz sobre os objetos, seres e coisas do mundo, em especial sobre os espaços construídos nas cidades cada vez mais conclamados a aparecer na arte impressionista, deixaram de ser figurativizados pelos artistas germânicos, sendo substituídos pelos efeitos de sentido que estes mesmos espaços urbanos desencadeiam "na" e "pela" relação com os sujeitos que com eles interagem. Eles são escolhidos como temas exponenciadores dos modos de sentir o mundo e a própria situação do homem no mundo e na sua relação com os outros homens.

Se considerarmos as dimensões plásticas, são a eidética e a cromática, muito mais do que a exploração da topológica, as que vão embasar esse propósito de figurativizar nas manifestações artísticas configurações das sensações, dos sentimentos e dos estados d'alma gerados pelo momento vivido. Concentra-se, pois, na trajetória da arte inaugurada com os *Fauves*, uma arte não representacional, uma arte como presentificação de um sentir para fazer sentir. Marcado pela

¹ O nome é composto a partir do título da revista de Munique *Jugend* (Mocidade) que foi fundada em 1896.

² Esse termo é empregado conforme seu uso na semiótica, ou seja, para designar a manifestação sensível ou a tradução visual de uma organização semântica subjacente.

instabilidade, pelo desconforto, pelo desencanto, é um universo disfórico que a arte expressionista iria explorar e que trilharia um extenso percurso ao longo da arte do século XX.

Afora a temática dos estados d'alma desencadeados pelo exponenciar os modos de sentir o mundo, são figurativizados também os próprios procedimentos plásticos no desenhar, esculpir, gravar, por exemplo, que são problematizados pelo caráter excessivo das técnicas ou artifícios empregados para resolver os arranjos do plano da expressão das diferentes linguagens. Os jovens artistas, tanto os de Dresden, quanto os de Munique e os de Berlim, deixariam de lado a tecnicização e assumir-se-iam *Fauves*, no sentido de que a obra criada — poema, filme, peça teatral, musical, pintura, escultura, arquitetura — propõe-se como um defrontar-se crítico e sensível do estado de ânimo da sociedade.

Esse enfrentamento direto dos problemas do mundo, que são propostos nas telas, nas xilografias, por exemplo, como nos poemas, nas peças teatrais, corre em paralelo e pelos mesmos veios que a busca por uma "vida primitiva, original". Realizável somente fora do sistema de consumo nascente, ela superdimensiona o fascínio pelo retorno à unidade fundadora do homem em sua *âge d'or*, pela aspirada relação harmônica entre homem e mulher que seriam parceiros iguais, pelo sonho com uma sociedade sem classes sociais. Os novos românticos das artes, habitantes dos mesmos bairros que o crescente operariado, vão assim dividir com estes angústias, frustrações e lutas em direta negação às transformações que não só a Alemanha mas sim toda civilização européia passavam.

Mais do que em qualquer manifestação artística, talvez esteja na arte da gravura a visibilidade desse dar as costas ao presente, com suas conseqüências movidas pelo progresso, para situar-se no passado e na história, com o resgate da arte tradicional de Dührer, ao mesmo tempo que das xilografuras dos Mares do Sul, das madeiras esculpidas das Ilhas Carolina e das máscaras do Arquipelago Bismark. Em uma escala maior ou menor, dependendo da produção de cada artista, a concentração na gravura é a realização do projeto de democratização da arte que tinha como meta estender o acesso à produção artística ao grande público.

Se destacamos esse aspecto, o da maior divulgação da arte entre as várias camadas da população, o nosso intuito foi menos o de abordar a questão dos recursos expressivos, e mais o de introduzir como as figuras humanas gravadas, pintadas, esculpidas, ou encenadas foram figurativizadas enquanto corpos vestidos com esse opressivo viver. A sociedade que estamos caracterizando é ela quem cerceia, domina e aprisiona os habitantes desta Alemanha unificada. Contra ela é que os corpos humanos vão se rebelar. Aliás, ao posicioná-lo em um outro lugar, o das paisagens dos lagos (Figura 7), o dos recantos domésticos (Figura 8), ou, mesmo em certos locais públicos (Figura 9), supervaloriza-se o fator da ambientação, às vezes mostrando a possível, ou a ideal a fim de nela reaver a unidade perdida; em tantas outras, mostrando que não se pode deste local, e nem de qualquer outro, reencontrar o mundo buscado; em outras ainda, indicando que se

encontra em um mundo totalmente ameaçado e oprimido, no qual se sucumbe. O mundo, como o homem, ambos estão ameaçados de esfacelamento nas imagens das manifestações artísticas.



Figura 7: Otto Mueller (1874-1930) *Duas mulheres*, óleo sobre tela, de 1912.

Figura 8: Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) *Mulher de cabelo despenteado*, xilogravura, de 1913.



Figura 9: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Escola de dança*, óleo sobre tela, de 1914.

Nas paisagens à beira dos lagos, nos bosques ao redor das cidades, locais que os expressionistas visitavam para pintar com suas jovens modelos ao vivo, ou no recolhimento dos aposentos domésticos ou, ao contrário, nas ambientações públicas dos cafês, ruas, cabarets, o que os artistas procuram é a apreensão dos estados d'alma.

IV. Corpo "natural", uma das construções da moda

Em quaisquer desses cenários, no entanto, posiciona-se um corpo cujo delineamento é o de sua própria silhueta e não aqueles que os padrões vestimentares alteravam, conferindo-lhe uma outra conformação. Livres de qualquer aprisionamento da parte superior pelos corpetes, espartilhos (Figura 10), ou do agigantamento dos quadris pela crinolina, ou anquinha, ou outras saias internas, ou até pelos saiotos (Figura 11), nem dos ombros pelos enchimentos por meio de ombreiras e acochoados, essas imagens de mulheres apontam um momento da busca de integração do feminino com as suas formas, um corpo que se mostra como é nos seus enfrentamentos consigo mesmo, com o outro e o mundo.

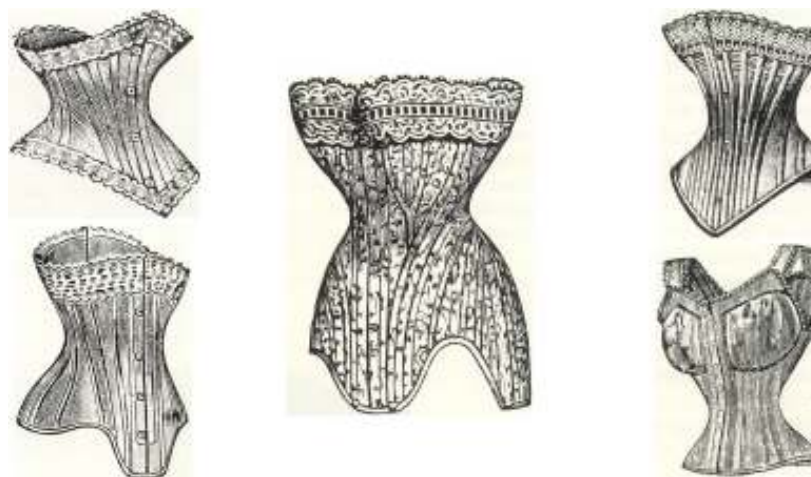


Figura 10: O espartilho rígido de barbatana de baleia substituiu, no século XIX, o corpete que havia sido usado por quatro séculos a fim de modelar o dorso feminino e o masculino. Raramente confortável, o espartilho era, depois de confeccionado em dois pedaços de tecidos separados, engomado e recoberto por outro tecido. Estendia-se do busto até a cintura ou até os quadris e, por um sistema de amarilhos, era atado e amarrado na frente ou atrás com objetivo de conter as formas. Apesar dos ataques ao seu uso efetuado por grupos reformistas desde 1850, passou por muitas inovações, como mostram esses exemplares femininos datados de 1903 e 1904, até ser substituído, na década de 20, pelas cintas elásticas sem barbatanas, que não mais apertavam o estomago, a cintura e os quadris, todavia, os achatavam.

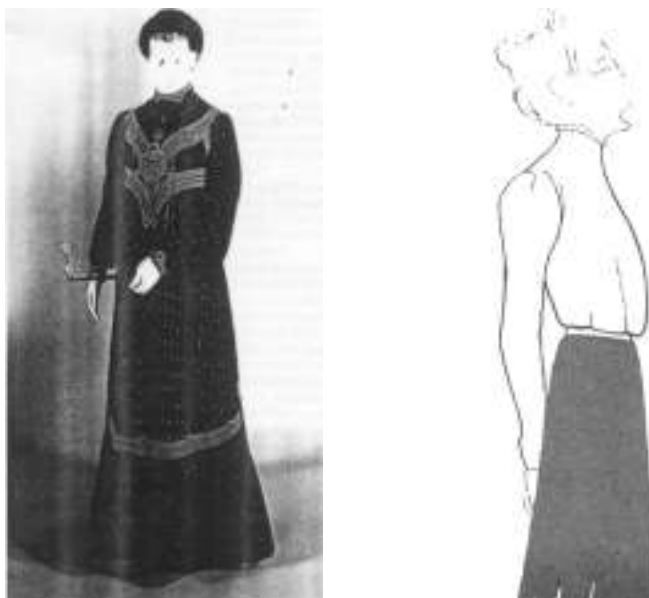


Figura 11: A crinolina foi usada até a metade do século XIX, mas se tornou por demais incomoda para as locomoções em transportes coletivos, por exemplo, sem mencionar a sua inadequação para o trabalho. Em seu lugar, as anquinhas foram confeccionadas em crina (1870) e, depois, com materiais menos quentes, sendo substituídas pelas chamadas anquinhas científicas (1880), que tiveram, inclusive, modelos com aramados. A anquinha Langtry era uma modelagem dobrável para permitir que a mulher se sentasse durante o seu uso, sem risco de deformar a sua aparência, já que, pela flexibilidade, voltava à forma anterior. Saiotes, forrações e enchimentos, como ombreiras, são ainda resquícios de uma vertente da moda de adulteração dos contornos do corpo que teve longa história na moda.

Esse corpo é, pois, figurativizado por meio de uma aparência que objetiva ser o mais fiel possível àquela do corpo natural das pessoas que as várias manifestações artísticas estavam mostrando em suas obras. É também esse corpo, desprovido de artimanhas artificiais para ser configurado, que os adeptos da *Reformkleidung* proclamam enquanto moda. Clamando contra a moda oficial, essa vertente rebelde faz com que a criação vestimentar sofra um deslocamento e passe a ser tomada como uma das formas de liberação do homem das opressões sócio-econômico-sociais. Assume-se, sobretudo, com a moda reformista a postulação de um modo de vida outro que o vigente, um modo que considerava o vestir para o trabalho, também para as mulheres, como uma de suas prioridades.

Num ato extremo, o *Reformkleidung* critica a permissividade da moda em todos os seus planos e apregoa a sua abolição. Como razões principais advogavam razões econômicas, advindas da imposição de mudança que a moda proclamava, animadora que é de intermináveis gastos; razões sociais, uma vez que a moda era tida como incitadora de conflitos, ao dar mais evidência e, mesmo, salientar os contrastes entre as classes sociais, o que estimula o desejo de posse, a cobiça e a inveja entre as pessoas; razões estéticas, resultantes da obrigatoriedade imposta a homens e mulheres de seguirem a moda e, independentemente de suas aparências distintas, serem levados a se modelarem segundo a aparência imposta, uma forma que apaga as individualidades pela adoção unívoca de uma maneira de se vestir; razões políticas, na medida em que lutar contra a moda na sociedade

alemã do início do século XX significava, em outra esfera, manter vivo o sentimento antifrancês, pois Paris incontestavelmente era tida como a capital da alta costura que ditava a moda ao mundo, sendo assim, essa luta torna-se mais um dos focos que animava uma luta maior em prol da construção de um sentimento de germanidade. No outro lado do Reno, a *deutsche Frau* tinha então proposições quanto aos modos de se vestir (Figuras 12 e 13) que reforçavam o sentimento de uma nação, ao mesmo tempo que afirmavam as novas concepções de saúde e higiene mais do que a preocupação de construir um novo tipo de beleza para a mulher.



Figuras 12 e 13: Dois vestidos da *Reformkleidung* também chamada de moda racional, que teve seu início na Inglaterra na década de 80, e defendia o corpo de qualquer deformação encorajada pela moda.

De certa forma, a moda masculina, com seus ternos cinza e preto, gravatas e chapéus, era tida como confortável e sofreu poucas investidas reformistas. Além da quebra da silhueta em forma de S que até então figurativizava o corpo feminino, uma conquista conceitual, havia ainda as demais conquistas advindas da industrialização crescente, a qual possibilitaria, entre outras, a conquista do acesso à moda por outras classes sociais. Assim iniciavam-se novos caminhos da história vestimentar que, no século XX, distingüiriam com todas as letras trajés, roupas, indumentárias de moda. Regida essencialmente pela mudança em ciclos periódicos que são planejados com etapas de lançamento, de uso e de queda em desuso, a moda, assim como a indústria efervescente que se estabelecia em seu entorno, são frutos da modernidade que impôs, para produzir e consumir modos de ser e modos de estar no mundo. São, portanto, modos de vida que passam a ser modelados para ser vestidos e mostrados no corpo.

Se, no início do século XX, a moda reformista propôs-se vestir a mulher que trabalha, ou aquela que queria libertar seu corpo dos aprisionamentos da silhueta em S, foi na contribuição que recebeu da Áustria, outra vez na esteira das inovações proposta por Gustav Klint, só que agora no âmbito da roupa, que a nova moda mostraria que também essa manifestação criativa não só poderia, como também deveria ser regida por uma visão da arte integrada à vida. A proclamação da arte total levou a um período de reinado de uma moda funcional que mantinha ao mesmo tempo, em suas criações vestimentares, a originalidade, caracterizadora dos secessionistas vienenses, a qual, através do *Jugendstil*, conseguira considerável penetração na Alemanha.

Apostando nessa realização, Klint e Emilie Flöge projetaram e confeccionaram modelos de roupa que tiveram, por um curta temporada, sucesso. Todavia, um sucesso que não ficaria restrito ao círculo de consumo da clientela burguesa liberal da *Schwestern Flöge*, mas que entraria em discussão aberta com a moda reformista e repercutiria então nos âmbitos de intervenção desta. Com as suas duas irmãs, Emilie Flöge possuía em Viena a *Schwestern Flöge*, elegante casa de moda sintonizada com as novidades de Paris. Inaugurada em 1904, a sua decoração foi inteiramente realizada pela *Wiener Werkstätte*, o que por si só aponta para a ligação das modistas com as vanguardas artísticas locais, ou seja, com a Secessão vienense, da qual Klint foi um dos fundadores, além de figura de maior destaque.

Desvencilhando o corpo das amarras do espartilho, a tônica da moda do verão de 1906, de Klint e Flöge, para as mulheres rechonchudas da sociedade austríaca, eram vestidos amplos que, reinstaurando o corte solto do figurino do estilo Império, descem pelo corpo sem acentuar demais as suas formas. Ao deixar o corpo agir sem contensões, os efeitos de sentido dessa moda levam a uma aproximação crescente às formas do corpo natural. Através de corte e de recortes no talhar as roupas, após uma escolha cuidadosa da matéria prima tecido que favorecia o projeto, a moda propiciava a movimentação corporal mais livre, deixava o corpo ser e mostrar o que ele é: um construto articulado de movimentos encadeados.



Figura 14: Gustav Klimt (1862-1928), *Retrato de Emilie Flöge*, óleo sobre tela, de 181 por 184 cm, de 1902.

Nesse vestido-pintura de Klimt (Figura 14), vê-se a mulher livre do uso do espartilho ou de qualquer outro acessório que lhe amolde os contornos. Confeccionado em três tipos de estampas em composé, o vestido de material leve e transparente tem por direção central a verticalidade, obtida tanto pelo corte em linha reta do tecido, quanto pelos motivos em arabescos repositores da vertical na estampa, que é usada no segmento maior da roupa que vai dos pés até acima do busto. Com essa rearticulação da verticalidade no tecido poroso, as formas do corpo saltam a cada movimento, e agitam em um crescendo o arabesco. Corpo e arabesco se fazem ver assim em ação, um entrelaçado no outro, pois a característica maior de ambos é o movimento e, mesmo na sua interrupção, no estar parado, imóvel, como no retrato, a sua força cinética não está parada, pois já se move pelo olhar que a olha.

Da altura do busto até os ombros, no azulado do fundo do tecido, as ovas, cortadas por finas retas, produzem o sentido de movimentação contínua neste segmento. Impulsionam o recorte para cima, para baixo e, nesse subir e descer, fazem com que tensivamente essa parte maior e mais completa do todo figurado penetre na seguinte, de tamanho bem menor, e na outra, invadindo

padronagens de figuratividades distintas, mas derivações de suas combinatórias, o que evidencia como cada um dos três segmentos estão articulados e em interdependência. Na horizontalidade mesma do ombro, um recorte, acompanhando o seu traçado, interconecta, de um lado, o histórico boá que envolve o pescoço inteiro, destacando-o assim para ser visto e, de outro lado, a manga que, descendo justa, é ampliada fartamente do cotovelo até a metade do braço, onde vai se afunilar, seguindo ajustada no pulso. De novo, a mobilidade do tecido é exaltada, só que agora expandida para as laterais horizontais. No e sobre o azulado, o corte enfatiza o popular dos pequenos poás que, como as ovais, são extraídos dos motivos figurativos do tecido maior usado no corpo. No conjunto, o vestido faz ver as variações combinatórias de motivos que tematiza a linha reta que se enovela, e a sua exploração composicional centrada no eixo vertical ganha mais visibilidade pelas intersecções dos cortes dos leves tecidos composés. Explorando a verticalidade, o que salta aos olhos, é mais e mais essa força direcional que faz cada corpo humano existir e o que se mostra é esse seu vitalismo.

Sem a criação textil (Figura 15) regida por novas concepções, não se podia obter uma roupa que realizasse a integração entre a arte e a vida cotidiana dos sujeitos. Muito se dedicou a projetos de estamparias novos, o que é evidenciado nesse conjunto de saia e blusa (Figura 16). A saia reta, no seu monocromatismo, dá sustentação às operações sintáticas de cortar e justapor sediadas na blusa, que fazem aparecer as formas e contornos do tronco e, nesse, do busto. Na blusa, a estampa floral é projetada sobre o fundo branco, no qual é desenhado em preto arredondas folhas cujas duas metades são pontilhadas por um alinhavo branco que prolonga nelas os galhos, e essas partes encontram-se em ângulos pontiagudos que penetram outras folhas ou as flores. Estas quebram o jogo preto e branco harmoniosamente por meio de flores alongadas que mantêm o arredondado nos vivos tons laranja e amarelo. Tal superfície recebe recortes que fazem aparecer, do tronco feminino, duas linhas de força irradiadas em paralelas, nascidas dos pontos-seios. São eles mais salientados na medida em que as linhas estendem até o ombro e os quadris esses pontos-marcos, pelo traçado de um viés monocromático preto que também atua como moldura adereço no final da meia manga, no contorno do decote alto e na circunferência da barra da blusa. O cromatismo preto das luvas e da saia atua então como fundo para, juntos, dar mais realce à blusa.



Figura 15: O tecido da blusa, intitulado *Apolo*, é uma criação do arquiteto, designer e urbanista Josef Hoffmann (1870-1956), o criador do departamento de moda da *Wiener Werkstätte*, que foi fundada por ele e Koloman Moser em 1903, seguindo os moldes da *Century Guild* de Arthur Mackmurdo e a *Guild of Handicraft* de Charles Robert Ashbee.. A decoração geométrica do floral, na delicadeza do jogo bicromático preto e branco, torna-se mais impactante quando quebrada pela vivacidade das variantes tonais laranja e amarelo. Não só suporte da roupa, o tecido é uma materialidade topológica de formas e cores, que, em si mesma, significa e, na e pela interação da figuratividade do floral com os demais elementos da composição, enforma outros de seus sentidos. É no seio desse tratamento refinado da materialidade das fibras, das formas, texturas, cromatismos e topologia, constitutivos dos tecidos que se origina esse vestimenta blusa (Figura 16) de 1911, também da *Wiener Werkstätte*. A moda aparecia como um dos modos de harmonização dos que a vestem com a construção e decoração dos ambientes secessionistas, possibilitando-lhes neles estar com estilo.

Nos outros adornos do conjunto, esse destaque se mantém. A bolsa faz uma reproposição do jogo cromático em nova combinatória que enfatiza a sua ovalidade de material flexível mais saliente ainda pelas franjas aplicadas no contorno de sua rotundidade. O chapéu, adereço que fecha no alto da cabeça a circularidade que a saia com franjas compõe embaixo, abriga na amplitude de sua grande aba, na sua parte interna, o jogo de ângulos retos em escuro. Saindo do interior de forração clara para as bordas, como se saíssem do chapéu para serem prolongados para fora, para o mundo, os ângulos são vetores de irradiações. Como esses complementos, bolsa e chapéu, o tecido de forração da cadeira monta uma reoperação do geometrismo floral da estampa dominada pelas reiterações assimétricas do motivo do tecido da blusa. O diálogo composicional entre a roupa, os adereços e mobiliário mostra-se organizado por meio de uma orquestração de seqüências

harmônicas, que são propostas e repropostas e, por esta recursividade mais visível, torna-se via para o seu tematizar-se.

Explorando esse estado de integração do corpo com as vestimentas, do corpo vestido com o contexto no qual, assim trajado, a pessoa está inserida, dez modelos foram lançados, no verão de 1906, portados pela própria Emilie Flöge, que vemos em fotografias do mesmo e versátil Klint. Após ter colaborado com a modista nas suas idealizações (Figura 17), também ele, pela fotografia, os registrou no seu uso cotidiano. Os vestidos dão liberdade de movimento e, pondo-se em interlocução com a moda reformista, eles a viabilizam, devolvendo às suas postulações certa graça e elegância de uma beleza que começa a ser construída, marcando-se no seu direcionamento pela busca da naturalidade e de uma liberdade cada vez mais ampla.

Em contraste direto com as vestimentas assépticas que a moda reformista (Figura 17) apregoa mas não consegue impô-las uma vez que apagam a beleza em favor do conforto, da higiene, da saúde e da maior movimentação, tais imagens, aqui contrapostas, expõem visualmente a razão da vida curta da moda da mulher reformista que, se tentou, em 1904, implantar na Alemanha. Extremamente passageira, as postulações reformistas foram criticadas e mesmo satirizadas (Figura 18) pela anulação do charme e da elegância, que eram valores não só em Paris e Viena, mas também em Berlim. A crítica de moda do *Wiener Allgemeine Zeitung*, Berta Zuckerkandl, chegou a afirmar que as vestimentas haviam sido transformadas em "sacos de farinhas".



Figura 17: Emilie Flöge e Gustav Klimt desenharam esse vestido reformista, regido pela busca de uma liberdade natural. As suas denominações "vestido caseiro" ou "vestido solto", apontam a sua esfera de penetração, ainda que permitam uma inteira liberdade de movimento, que era outra de suas buscas. A riqueza artística está centrada no tecido, que atingiu desenvolvimentos notáveis. Mostra-se com essa roupa como aquilo que foi considerado um corte deselegante passa a ser elegante.

Figura 18: Moda reformista, Alemanha, 1904.



Figura 19: Thomas Theodor Heine desenhou essa caricatura publicada no *Simplicissimus* de Munique em 1904. A polícia obriga os adeptos da moda reformista a vestirem os abandonados espartilhos. Sair do que é tão estabelecido pela moda transforma-se tanto num modo de se vestir quanto numa rebelião.

Visando o conforto, mas sem deixar de lado a elegância, Alfred Roller desenhou para sua esposa vestidos destinados ao uso doméstico, em que a possibilidade de trabalho era um dos fatores contemplados pelo projeto. Conjugando simplicidade e estilo, Koloman Moser também criou para Emilie Flöge, entre 1905-1906, uma peça vestimentária reformista que expressa essa liberdade do corpo vestido (Figuras 20); todavia, está atento, como Roller, às postulações da *Wiener Werkstätte*, segundo as quais a beleza é o alvo de qualquer objeto construído pelo artista (Figura 21).

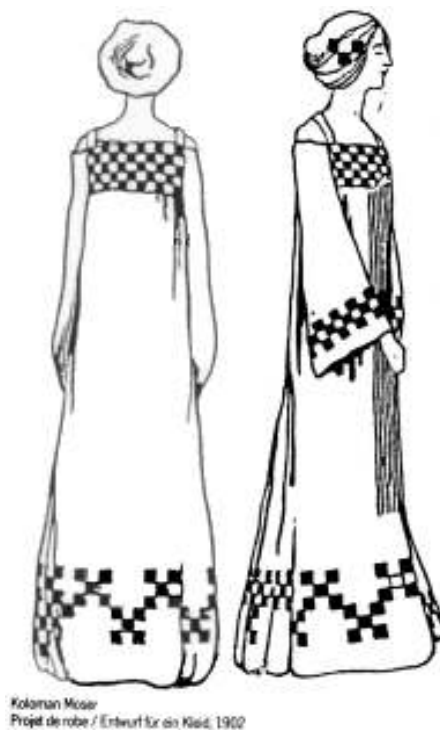


Figura 20: Koloman Moser (1868-1918), designer e pintor austríaco, criou o vestido chamado *Reforma* para Emilie Flöge, entre 1905-1906.

Figura 21: Koloman Moser com um de seus esboços de vestido, de 1902.

Sem diferenciar a produção artesanal da arte, a proposta que defendiam era uma abordagem totalizante do mundo dos objetos. Toda a visualidade construída deveria ser pensada pelos artistas, os que, de acordo com Hoffmann, eram os únicos que encontravam-se aptos para estruturar o mundo das formas. Dessa feita, mesmo a moda não era da esfera nem dos costureiros, nem das mulheres. Num importante ensaio, "Das individuelle Kleid", de 1898, Josef Hoffmann apontou como o modo de vestir encontra-se imbricado na construção da individualidade. Entre as tarefas dos criadores, indicava ele que se destacava a de conceber trajes não somente para vestir as pessoas mas, igualmente, para torná-las sujeitos. A sua postulação era de que a moda deveria deixar de neutralizar o "eu" para ser um dos seus meios de manifestação, talvez, aquele mais expressivo.

Com esse intuito, ao lado do grande impulsionar das pesquisas textéis, que aglutinou considerável número de artistas na Áustria e na Alemanha, crescia uma aliança das artes com as indústrias, empenhando-se ambas na luta para a obtenção de meios industriais mais especializados, que viabilizassem a manufatura de projetos de moda mais audácios e inovadores. Muitos

criadores passaram a desenhar croquis de moda, dedicando-se à associação da arte com a moda e a vida. Formam esses desenhos uma das documentações mais importante para o estudo do papel que a arte exerceu na moda entorno do Wiener Werkstätte e do Deutscher Wekbund.

Eduard Wimmer-Wisgrill, entre 1911 e 1922, respondeu pela *Modeabteilung* da *Wiener Werkstätte*. No seu tratamento da roupa, esta era posta em relação direta com o contexto do qual, postulava, jamais ela poderia dissociar-se. A decoração, mais do que a linha, promoveria essa realização, que sofreu grande interferência dos costumes orientais que eram bastantes divulgados nas capitais européias devido às apresentações dos balés russos (Figura 22) que, em suas excursões, traziam uma outra moda, além das ditadas pelos salões europeus. A novidade absoluta das vestimentas revolucionou o gosto em todos os cantos. Assim é que, apesar de escandalizar, as calças de harém passam a ser adotadas e, alcançando grande difusão, chegaram, inclusive, a ter um uso externo às casas (Figura 23). Wimmer-Wisgrill, no entanto, era um projetista de imagens e não tinha formação no domínio da costura. Seus esboços e croquis de roupas não levavam em consideração aspectos essenciais, como a escolha da matéria prima e as condições de confecção, que eram questões basilares de outros criadores de moda de sua época.



Figura 22: Eduard Wimmer-Wisgrill, projeto de vestimenta com calça de harém de 1914.

Figura 23: Vera Fokina e Michel Fokine do balé russo, em *Schéhérazade*, de Nikolai Rimsky-Korsakov, com figurinos criados por Leon Bakst que, com suas cores, tecidos e modelos encantaram os europeus.

Em 1914, quando a guerra foi deflagrada, Eduard Wimmer-Wisgrill encontrava-se em Colônia participando da grande exibição de Werkbund, na qual os desenhos de moda do Wiener Werkstätte tiveram, de novo, grande repercursão. Em sua decoração do pavilhão austríaco, ao invés de usar pinturas optou por revestir as paredes e a fachada de entrada com tecidos, atestando, mais do que qualquer outra ação, o papel artístico da estamparia. O traçado floral, os relevos e as cores vivas das estamparias exibiam aos visitantes as suas qualidades estéticas que, por si mesmas, produziam admiração e encantamento. Outro entrecruzamento importante ocorrido no evento deu-se no âmbito mesmo da criação de moda, com as similaridades entre a calça de harém de Wimmer-Wisgrill e as linhas da saia-tipo-calça do costureiro alemão Dagobert Peche. Na medida em que ambos valorizavam os quadris e as pernas, o efeito dessa moda era o de diminuir o realce do torso, o que ainda mais se acentuaria com o alongamento dos casacos.

Durante toda a guerra, essa configuração imperou tanto na moda alemã, quanto na austríaca, tendo perdurado ao longo dos anos de conflito, derrotando de certa forma as tentativas de criação de uniformes para vestir as mulheres, que se chocava inteiramente com a noção mesma de moda. Todavia, mais do que tudo o que a Werkbund aspirava era uma libertação dos ditames parisienses e chegar a uma produção de moda nacional para o crescente mercado consumidor germânico. Nesse momento, era de grande relevância não só para a economia, mas também para as artes aplicadas, conseguir uma posição de prestígio no setor nacional de vestuário, para alcançar um prestígio que lhe assegurasse ir além de suas fronteiras, o que dependia inteiramente da criação de um estilo de moda capaz de se opor ao estilo francês.

Nas bases desse movimento foi notável o papel de Henry van de Velde, grande incentivador e promotor da relação entre arte e vida que manteve em funcionamento até 1915, em Weiner, a escola de *Arts and Crafts* e, com outros artistas, arquitetos e industriais, foi um dos fundadores do Deutscher Werkbund. Em 1893, decidiu o artista belga parar de pintar e dedicar-se inteiramente às artes aplicadas. Defensor das teses do movimento inglês *Arts and Crafts*, foram razões estéticas, mas, principalmente, razões sociais que o levaram a postular uma ligação da estética com a ética. Convicto de que era responsabilidade social do artista embelezar a vida e a existência do homem, combatia a feiura sustentando que o viver com a beleza favorecia por si só um mundo e um homem melhores. Para ele, a educação pela arte era a salvação e a redenção do ser humano.

Descrente, como seu mestre Willian Morris, da industrialização dos objetos, ele passou a defender uma individualização da produção. Assim, construiu a sua própria residência Blømenwerf (1894), em Uccle, nas proximidade de Bruxelas. Mas não só isso, pois concebeu também os mobiliários, papéis decorativos das paredes, utensílios da casa, bem como as vestimentas da Senhora van de Velde, esboçadas especialmente para essa ambiência. Em oposição frontal aos *froufrous* da moda, seus modelos (Figura 24) são marcados pela absoluta simplicidade ou, da mesma forma que os da *Reformkleidung*, como uma antimoda.





Figura 24: Henry van de Velde (1863-1957), arquiteto e pintor belga em seis de suas criações de vestidos reformistas.

Na Alemanha, Henry van de Velde participou da exposição pioneira de Friedrich Deneken que, na qualidade de diretor do museu da cidade de Krefeld, organizou mostras que problematizavam o lugar das artes decorativas e a relação entre arte e indústria. A de 1910 foi dedicada à vestimenta feminina, apresentada como obra de arte ao lado de pinturas e esculturas, um tipo de iniciativa que, sempre foi, e ainda hoje, causa um certo embaraço. Nesta ocasião, Henry van de Velde proferiu a conferência "Die Künstlerische Hebung der Frauentach", que ele denominava como o primeiro assalto contra a moda. Cidade que abrigava grande indústria têxtil, Krefeld era um contexto ideal para tematizar uma arte total, que, em todos os domínios e, em especial, no campo da moda, se consolidava, integrando-se inteiramente à vida. Ao lado de Henry van de Velde, expuseram aí suas criações vestimentares Alfred Mohrbulter, Franz August, Otto Krüger, Bernahrd, Richard Reimerschmid, Margarethe van Brauchitsch, Curt Hermann e Hugo van der Wonde. De Krefeld, a mostra seguiu para Leipzig com o mesmo êxito e, principalmente, chamou a atenção de outros artistas, induzindo-os a idealizarem vestimentas. Ao exibir seus vestidos, van de Velde acentuava o valor que atribuía à sua estruturação: ela não era mais dissimulada, porém, ao contrário, ficavam à mostra todas as costuras para realçar como o vestido fora feito. Por meio de recursos enunciativos com o propósito de salientar a estrutura, ele mantinha a ornamentação como uma estratégia discursiva indispensável para marcá-la sintaticamente. Os bordados e outros ornamentos são, pois, usados para fazer ver minuciosamente a arquitetura da vestimenta, revelando que elementos a edificam.

No meio dessa discussão ampla sobre arte e moda, movido por fins comerciais explícitos, deu-se o surgimento de revistas como as *Die Dame* e *Elegante Welt*, que tiveram um público certo como ocorria na França com *Journal des Dames et des Modes* e *Gazette du Bon Ton*. Os desenhos de moda, gravuras assinadas com impressões limitadas, vão ser considerados como uma forma de

arte, ao mesmo tempo em que eles põem em discussão a arte de vestir. Como os demais artistas, os desenhos dos criadores são apresentados em catálogos com estratégias publicitárias similares às que Paul Poiret vinha empregando nas divulgações de suas coleções de moda em Paris, Viena e também na loja berlinense de moda, a Hermann Gerson. Encontra-se presente, pois, desde esses inícios, como uma das estratégias para dar visibilidade à moda, um grande investimento em sua auto-promoção, visando dirigir para ela todos os pontos de luzes a fim de que ela seja vista a qualquer preço e não saia das pautas das notícias mesmo em tempo de guerra.

Assim é que nesses tempos de economia difícil, em que abundavam os problemas financeiros, foram solidificando em Berlim algumas *modehaus*. As criações de costureiros como Otto Haas-Heye, também o proprietário da Modehaus Alfred-Marie, inaugurada a oeste da Pariser Platz, no outono de 1914, só na aparência ligavam-se às vanguardas artísticas. Ao lado do desenho de moda especializado, também a fotografia de moda começava a ganhar espaços nas revistas, como ilustrações. Além das fotografias de Else Lasker-Schüler, Charles Savary, foi grande a publicações nos principais periódicos das fotos de Amie Offterdinger, além de suas xilogravuras a partir dos modelos idealizados por Haas-Heye.

Paralelamente, a partir de 1910, começaram a ocorrer na Alemanha os desfiles de moda, que já eram concebidos como grandes espetáculos em outros países europeus. Essas exhibições para um público seletivo, escolhido a dedo, e que se cercava de grandes coberturas da imprensa, apoiavam-se numa produção de exuberantes cenarizações que eram inteiramente inspiradas nas das montagens teatrais. Desde o início, o desfile apresentava-se como um evento midiático, estruturado por meio de estratégias para dar visibilidade à indústria da moda, explicitando a relevância de sua participação na economia. Em toda imprensa alemã, o desfile do Hotel Kaiserhof, em outubro de 1910, teve extensas colunas de comentários dos mais influentes críticos. Uma separação entre a arte expressionista, a moda, a publicidade e as ilustrações de artistas em revistas, no entanto, já podia ser apreendida nessas reportagens, na medida em que elas diferenciavam as manifestações expressionistas de uma arte, caracterizada pelos críticos, por seus fins exclusivamente comerciais.

Paul Poiret, o grande renovador da moda parisiense e também das formas de sua exibição, alcançou imensa repercussão na Alemanha, em 1912 na exposição *Hohenzollern Kunstgewebelhaus*, de Berlim, e na do *Werkbund*, de Colônia, em 1914. Difusor do orientalismo, muito influenciado pelos balés russos e pela voga de japonismo que seduzia os parisienses, e muitos outros países europeus, suas criações exaltavam as cores vivas e os drapeados suaves. Os drapeados ganharam renovada importância em seus projetos, justamente quando os dorsos passaram a estar livres das amarras do espartilho e com o desaparecimento dos adornos dos festões. São eles resultantes de uma aprofundada pesquisa de materiais, razão inclusive que levou Poiret a bem conhecer o que se desenvolvia na indústria textil alemã, como antes ele havia se interessado

pelos feitos da arte aplicada austríaca do Wiener Werkstätte, na sua procura de encontrar as matérias primas adequadas para a realização de seus projetos de roupas.

Com a eclosão da primeira guerra mundial em 1914, a moda cala-se, pois ela é sempre fruto da valorização do novo, da novidade, da quebra incessante do estabelecido que, tão logo instaurado, é, em seguida, destronado por outra voga. A simplicidade não vem da moda, mas da necessidade imperiosa, nos anos que se seguem.

Mesmo no contexto das tensões provocadas pela falta de recursos materiais, pela crise financeira, em que vivia o homem comum da classe trabalhadora alemã, a moda começou a difundir versões mais acessíveis, assinalando que, embora as mulheres estivessem longe de aderir à anulação das formas do corpo como sustentava a moda reformista, ainda assim principiavam a recusar a moda em S que lhes impunha tantas contenções, encontrando-se, pois, no caminho de transição de uma outra apresentação figurativa de seu corpo. Qualquer que ela fosse, todavia, tinha como valor a busca incessante da criação de beleza, entendida como uma construção com tempo e lugar marcados.

No início do século XX, toda mulher, da classe média para baixo, confeccionava suas próprias vestimentas. Afora as roupas dos homens que eram talhadas pelos alfaiates, a mulher vestia-se, e a toda a sua família. As dificuldades econômicas imporiam ainda a necessidade de manutenção da roupa em estado de uso, expandindo, por artimanhas, a vida útil de um traje. Comprar roupas na virada do século já era então pelo próprio ato um status social. No entanto, as fábricas começaram a produzir quantidades de peças vestimentares, como capas, casacos, luvas, chapéus entre outros, que se adequavam a um corpo modelado idealmente por diferenças de tamanho. Roupas semiprontas, já cortadas, passaram a ser comercializadas, o que permitia que recebessem os contornos individualizados de quem as adquiria nas máquinas de costura caseiras. Um novo tempo tinha assim seu início.

Não resta dúvida que, na Alemanha, mais do que ver as relações entre as vanguardas artísticas e a moda, ou especificamente como fazemos nesse capítulo entre o Expressionismo e a moda, o que nucleia esse imbricamento é a luta das vanguardas contra a subordinação das mulheres, principalmente, e dos homens, de uma condição de submissão aos ditames da economia capitalista. Na vida moderna alemã, desde o final do século XIX, a posição da moda na sociedade, os seus imbricamentos com a economia industrializada e com a cultura, vinham sendo pensados e teorizados por intelectuais como Georg Simmel e Werner Sombart. Na virada do século XIX, esse pensadores refletiam sobre a economia de consumo nascente com o capitalismo, os novos valores que impunham, substituindo outros sedimentados, que iriam alterar os modos de vida aceitos e cultivados. O significado dos movimentos femininos, das novas formas de existência da mulher, que se transformavam com a sociedade capitalista, levando-as a assumir atividades e fazeres antes reservados aos homens, assim como as interferências que esse conjunto de fatores acarretaram nos

modos de conquista e de relacionamento entre os sexos, estavam no bojo das considerações desses destacados teóricos, assim como vigoravam nas reflexões das manifestações artísticas expressionista.

V. Corpo social e modo de vida

As imagens da cotidianidade na pintura de Ernest Ludwig Kirchner são uma constante. Na tela intitulada *A rua* (Figura 25), a via pública é mostrada como um palco da circulação dos valores do que é moda e modo de vida durante o Expressionismo. Se a moda é transitória, efêmera, e seu estabelecimento advém sempre de uma coisa nova que rompe com a moda anterior, o modo de vida é justamente o que se afirma a partir de hábitos, repetições, que tecem o sentido de uma permanência no tempo. Estruturações contrárias, a moda impõe mudanças no modo de vida, quebrando-o para impor sua transformação, e o impedir de continuar como era antes; o modo de vida, por sua vez, constitui-se de cristalizações da moda que perdem o teor de novidade como marca transformacional característica, para ser incorporada à rotina como uso costumeiro, parte esperada da seqüência dos atos previstos.



Figura 25: Ernest Ludwig Kirchner (1880-1838), *A rua*, óleo sobre tela, de 1907.

Em vez da rua quase deserta da cidade provinciana de Dresden (Figura 6), a ênfase desta outra tela do pintor expressionista está centrada na vida em multidão, no seu ir e vir pelas ruas. Utilizando esse locomover como um dos recursos de leitura do texto pictórico, uma das entradas de quem olha a tela é traçada pelo rosa-rua. Esse cromatismo arbitrário, que exerce grande força de

atração, concentrando nele o olhar é para posicionar quem vê a pintura nesta rua-tela, e, pelo olhar, levá-lo a percorrê-la. De um lado, caminha-se com os passos da transeunte da lateral esquerda, vestida de casaco vermelho, que também atua como convocador da atenção. Outra chamada ao olhar é a do adereço do chapéu da pedestre que, com o seu enfeite, parece conclamá-lo a mudar de direção e deslocar-se para a outra lateral da tela. Nesse lado oposto, a vista é afrontada, nos três planos, por três olhares femininos que, parados, miram um ponto fora da pintura. Os transeuntes, de frente para quem observa a tela, caminham rumo a um prolongamento das linhas de força de seus corpos, que está num outro ponto da rua pintada e que é a rua ainda alocada fora da tela, e na qual quem a olha está posicionado para vê-la. Instala-se, pois, o destinatário junto com o destinador-pintor, homem de carne e osso, cujo viver também se dá fora da tela que pinta. Todo o avançar desses dois seres para fora da tela nos leva a perguntar que sentido se constrói, a partir desse jogo de direcionamentos do olhar entre aquele que enuncia a tela, o enunciador, e o enunciatário que é como que tomando pelo braço pelo enunciador para irem assim juntos, os dois, percorrendo a tela por distintas entradas e trajetórias. O chamamento é para que ambos vejam o que nesta tela-vida, vida que não é nem a do destinador e nem a do destinatário, mas uma outra vida que eles vêem juntos? Por que o destinador chama o destinatário para olhar a tela a partir de um mesmo lugar e em sua companhia? Pelo estabelecimento de um saber do enunciador, capaz de colocá-lo na posição de guia do enunciatário, ele ganha a confiança deste, o que lhe permite conduzi-lo e, em conjunto, efetuar essa andança pelas ruas. Na urbe pintada, o enunciatário passa então a viver o que parecia ser só da ordem da visão.

O fato do observador ser levado a percorrer conjuntamente os sentidos pintados atesta que é a vivência da tela-vida que lhe é proposta. Em um primeiro momento, se é chamado a ver as figuras humanas anônimas, que se fazem emblemas de uma época pelo modo de vestir-se. As mulheres portam: saias escuras longas e ajustadas, casacos acinturados que cobrem os quadris, blusas cujas golas avançam pescoço acima, entornando-o com muitos adereços, e chapéus de abas largas, que dão um contorno circular ao rosto, além de bolsas e luvas. A topologia em que as figuras femininas são dispostas na tela, ao lado da cromaticidade inteiramente arbitrária que pinta os rostos, sem grandes detalhamentos, na mesma obra, de laranja, vermelho, assim como de verde, são os dois os principais componentes da semelhante plástica pictórica. Desta rota de entrada, o olhar é reconduzido de volta, até esbarrar em uma circularidade fechada de corpos humanos que, assim distribuídos, em grande quantidade, formam uma barreira, tornando sensível à vista que, dessa multidão anônima, resulta a anulação do ser. Na medida em que o destinatário é instalado na tela como enunciatário, é levado a ver pelo enunciador, cada corpo perdendo suas marcas individuais e transformando-se em uma massa humana; mais ainda, é induzido a sentir esse estado de anular do indivíduo na multidão, na anulação de cada um nesse conglomerado, no qual as diferenças desaparecem dando lugar a um contorno de seres humanos. As ações, as

movimentações fazem, pois, com que o contemplador sinta esse amplo estado de anonimato coletivo, que teve na figuratividade da apresentação vestimentar, sem dúvida, o eixo da produção dessa significação.

Mostrando um ciclo de moda, a pintura indica uma configuração corporal comum a todas as figuras femininas, com o corte na cintura a dividir-lhes os corpos em alto e baixo. Caracteristicamente, o corpo feminino já se mostra aqui liberado de muitos dos excessos que desfiguravam a sua anatomia, e estamos diante de uma imagem de mulher urbanizada que desempenha papéis na sociedade fora da esfera doméstica. Já aparece, portanto, nas roupas que vestem as mulheres a execução de um projeto de moda para um grande número, com saia, blusa e casaco apresentados como opções para composições várias: um traje para muitas ocasiões.

As matérias dos tecidos, um entretecer de fibras em fios, cujas tramas combinatórias enformam a tessitura, produzem por si próprias efeitos de sentido, que são reduzidos, ou redimensionados, entre outras tantas possibilidades, a partir de sua intersecção com os materiais das fibras, com as suas formas, espessuras, texturas e cores. No conjunto dos elementos minimais do tecido é que, como trama de fios, uma topologia, ele já é significação, que se constitui enquanto materialidade significativa da criação de roupa. Os tecidos dos casacos e das saias, na pintura, revestem-se de uma aparência pesada, inclusive materialmente, pelas suas cores únicas ou monocromáticas. Só o corte atribui mobilidade a essas duas peças vestimentares. Marcando a cintura, os casacos prolongam a parte superior do corpo na medida em que avançam sobre os quadris, sem, no entanto, cobri-los inteiramente. Ao nos forçar a olhá-los como englobados pelos casacos, estes, com seus recortes em formas ovais, triangulares, quadriláteras, e suas aberturas, dão ênfase ao baixo ventre das mulheres que transitam naquela rua. Os chapéus mostram a aba grande e muitos adereços, como plumas, a orná-los, salientando, pela relação paralelística entre as circunferências, que os quadris pareçam mais estreitos.

VI. Corpo e sociedade segmentados: a mercadoria moda e o consumo de promessas

Nas telas de Kirchner, após 1913, as cenas de rua de Berlim seriam instantâneos que flagram as figuras humanas, destacando-as do todo, como é o caso desse quinteto feminino (Figura 26). Na metrópole, vive-se em segmentos de segmentos, e o enquadramento da tomada mostra justamente essa fragmentação da totalidade irrecuperável. São essas prostitutas, exaltadoras de um modo de vida irreverente à ordem moral e aos valores espirituais, que personificam ainda melhor a moda enquanto disfarce, máscara. Sob a aparência de promessas, que colorem ilusionisticamente a vida, essas mulheres fatais seduzem para ter como viver. Revestindo seus corpos, uma mercadoria como qualquer outra em circulação na sociedade, consubstanciam as prostitutas, nelas mesmas, o mecanismo de troca que impulsiona o comércio de valores simbólicos.



Figura 26: Ernest Ludwig Kirchner (1880-1838), *Cinco mulheres na rua*, óleo sobre tela, de 1913.

De perfil, apanhadas pela esquerda, pela direita e frontalmente, as cinco mulheres são apresentadas em ângulos que fragmentam rostos e corpos, graças à movimentação em direções opostas. O cromatismo repetitivo das cinco ressalta ainda mais a similaridade dos traços fisionômicos, das feições e da moda vestimentar. Ao mesmo tempo são mostradas como grupo. Com a mesma gama de cores nos trajes de modelos idênticos que anulam as diferenças individuais, enfatizam o caráter idêntico do meio pelo qual ganham o sustento. Esse meio de vida jorra de seus corpos de aves de rapina pousados num espaço-cor, um lugar qualquer, escoando nas poses, nas plumas, nos penteados dos cabelos, do mesmo corte, nos trajes preto a modelar as formas e bem ajustados nas pernas, nos chapéus que, como lanças, fazem esses seres continuarem na paisagem. Seguem em todas as direções, pois a preia que essas caçadoras perseguem, vigiando todos os cantos de onde ela poderá aparecer, é a única promessa de sobrevivência. As mulheres verticalizadas, como que posicionadas em elevada altitude, poderiam desse mirante, ter uma visão mais

panorâmica; sobressaem-se ainda mais por sua postura em ângulos que as completam e levam-nos a vê-las uma continuando na imagem da outra.

Todo esse flagrante das prostitutas, mostradas como uma que é muitas, é iluminado a partir da superfície clara do solo, que gera também um espaço-cor, o qual, pelo achatamento da relação de profundidade, projeta essas mulheres, fazendo-as avançar sobre os corpos de fora, os daqueles que as olham. Como efeito de sentido dessa estratégia enunciativa de construção da espacialidade pictórica, repropõe-se o próprio fisgar do consumidor que as prostitutas buscam. No aqui e agora da tela, é sobre nós que incide esses seus oferecimentos de si mesmas. Enquanto seres instalados no enunciado, o golpe produz nos enunciatários a vivência e o sentimento de amargura e agressividade desse ofertar o próprio corpo como mercadoria. E nós sentimos na pele, ou roçando as peles delas, ou, tão próximas como estão de nós, roçando a nossa em seu inquerir-nos, esse atacar antes de ser atacado, como mais uma das tentativas de sobrevivência, como outra qualquer no contexto dessa Alemanha. Somos levados a sentir um estado disfórico no experimentar que tudo e todos foram coisificados e tornaram-se produtos com valores de mercado.

As mercadorias, ainda que sejam outras nas telas de August Macke (Figuras 27 e 28), são, todavia, geradoras, elas também, de promessas. As passantes interrompem seus passos, mudam de ritmo até que, paradas, se põem a contemplar as vitrinas de formas e cores, em dada topologia no espaço enquadrado, em que o vidro transparente deixa os olhos penetrar e sonhar. Passeiam de saia e blusa, com a sombrinha aberta cobrindo a cabeça, cujos cabelos estão presos em coques na nuca, ao lado do cavalheiro de terno e chapéu da moda, mas passeiam, sobretudo, por causa das mercadorias que o arranjo das vitrinas leva o olhar de quem está olhando-as, a projetar-se vestido com elas, tornando-se assim mais um outro que deseja ser.



Figura 27: August Macke (1887-1914), *As lojas de moda*, óleo sobre tela, de 50,8 por 61 cm, de 1913



Figura 28: August Macke, *Vitrina de moda*, óleo sobre tela, de 1913.

Nesses enquadramentos, a moda funciona como uma acessível realização da promessa que o cromatismo de Macke, à diferença do disfórico de Kirchner, concebe como um alento. Todavia, nos dois extremos, são as mercadorias o que, com força, restam para surpreender nesse mundo, no

ano da deflagração da primeira grande guerra. As mercadorias, que os investimentos massivos na industrialização desaguam no mercado, diariamente, repondo os estoques, põem-se em circulação com livre acesso dos olhares e cobiças de todos e posse de muitos poucos. Assim, a moda termina só sendo contemplada enquanto uma produção industrial que impõe valores que se transformam em desejos de ser possuídos. Ao impor seus ciclos, a moda impõe, sobretudo, gostos e estilos, e usa de todas artimanhas de convencimento para ser seguida, oferecendo nada além de simulacros para a pessoa ser e estar no mundo, cada vez ele mesmo mais simulacral. As vitrinas pintadas de Macke, do mesmo modo que as figuras femininas na tela de Kirchner têm, pois, como toda a expansiva indústria, a necessidade imperiosa de, a qualquer preço, vender a sua produção.

Situam-se os berlinenses e os outros alemães muito distanciados das proposições de integração entre arte e vida dos artistas criadores de moda e de todos os que se dedicaram à arte total, cujo sentido maior era um modo de construir uma beleza redentora para fazer re-existir o ser em harmonia total com o contexto, uma utópica *l'âge d'or* que tinha todas condições tecnológicas e econômicas de vir a ser, fazendo do século XX exatamente o contrário do que ele foi.

Num contexto de tantas perdas importantes, a grande sobrevivente vitoriosa foi a arte comercial, colocada a serviço da moda, da publicidade, da tipografia, do design, enfim, da economia, e não a arte expressionista com os valores espirituais de suas proposições. Com a mesma tática usada para os novos produtos, que, uma vez postos em circulação pela sociedade capitalista, passam, logo, a ser considerados como mercadorias necessárias, o movimento expressionista, já, em 1919, encontrava-se neutralizado e integrado na sociedade pós-guerra. Da manifestação cultural de vanguarda, de revolta, ele seria assimilado pela cultura de massa e, como bradou revoltado o crítico de arte Wilhelm Hausentein: "(...) *nenhum anúncio de cigarro, nenhum bar alcançam sucesso sem o Expressionismo*". Essa forma mesma de assimilação é o que esgotou o teor de sua crítica social, convertendo-a, ela própria, em parâmetro vigente, gosto e estilo aceitos, um novo ciclo em que a adesão é sempre ao derradeiro grito da moda, o qual, sazonal e efêmero, logo, será suplantado por um outro. No entanto, é como proclamação da vida, que, idealística ou messianicamente, a arte repropor-se-á expressionista, reintegrando arte e vida, associação que reapareceria solidamente nas décadas seguintes em muitos desdobramentos da arte alemã que tiveram o Expressionismo como nascedouro.

Bibliografia

- Adolf Loos, *Spoken into the Void: Collected Essays 1897 - 1900*, Cambridge, 1982.
- _____, *in Paroles dans le vide*, Paris, 1981.
- Algirdas Julien Greimas, "Semiótica plástica, semiótica figurativa", trad. Ignácio Assis Silva, *in Revista Significação*, n. 4, 1989.
- Christian Brandstätter, *Klimt & a moda*, trad. Samuel Titan Jr., São Paulo, Cosac & Naify, 2000.
- D. Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, Londres, 1966.
- Eberhard Rothers (dir.), *Berlin 1910-1933 : architecture, peinture, sculpture, cinéma, théâtre*, Fribourg, Office du livre, Paris, Vilo, 1982.
- Eric Landowski, "Mode, politique et changement", *in Présences de l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- _____, "Masculino, feminino, social", trad. Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski, *in Revista Nexus*, Anhembi Morumbi, 1998.
- Françoise Hamon e Philippe Dagen (dir.), *Histoire de l'Art - Époque Contemporaine*, Paris, Flammarion, 1995.
- Frederic Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven, CT e London, 1996.
- Georg Simmel, *Filosofia do amor*, trad. de Luís Eduardo de Lima Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- Georges Bloess, *Voix, regard, espace dans l'art expressionniste*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Gertrud Lehnert, *A history of fashion in the 20th century*, trad. de Neil e Ting Morris, Amanda Riddick e Karen Waloschek, Londres, Könemann, 2000.
- Giorgina O'Hara, *Enciclopédia da Moda*, trad. de Glória Maria de Mello Carvalho São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- Hermann Muthesius, "Deutsche Mode", *in Der Kunstwart*, edição de março.
- Henry van der Velde, "Les vêtements féminin s'élève au niveau des beaux-arts" e "L'Art, une idée nouvelle dans le vêtement féminin moderne" *in Raul Stern, A contre-courant. Vêtements d'artistes 1900-1940*, Musées de Lausanne e Zürich, 1990.
- James Laver, *A roupa e a moda*, trad. de Glória Maria de Mello Carvalho, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme, dictionnaire de poche*, Paris, Hazan, 1972.
- _____, *L'Expressionnisme et les arts*,. Vol 1:Portrait d'une génération, Vol. 2: Peinture, théâtre, cinéma, Paris, Payot, 1979 e 1980.

- _____, *L'Expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimer*, Paris, Payot, 1983.
- _____, *L'Art dégénéré: une exposition sous le III^e Reich*, Paris, J. Berloin, 1992 (reconstituição parcial da exposição de 1937 em Munique Entartete Kunst).
- Joseph Hoffman, "Das individuelle Kleid", in *Die Waage*, edição de 9 de abril, 1898.
- Kate Mulvey e Melisa Richards, *La mujer em el siglo XX, Décadas de beleza 1890-1990*, Contraponto editorial, Santiago do Chile, 1998.
- Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'année 1913*, Paris, Klincksieck, 1985.
- Lionel Richard, *Expressionnistes allemands*, Paris, Découverte, 1974.
- _____, (dir.), Pourquoi l'expressionnisme allemand, Paris, Revue Olbliques, n° 6-7, 1976.
- Leila Kinney, "Fashion and Figuration in Modern Life Painting", in *Architecture: In Fashion*, Paulette Singley Deborah Fausch, New York, 1994.
- _____, *Encyclopédie de l'expressionnisme*, Paris, Somogy, 1993.
- Ilse e Pierre Garnier, *L'Expressionnisme allemand*, Paris, André Silvaire, 1962.
- Mary Meleod, "Undressing architecture: fashion, gender and modernity", in *Architecture: In Fashion*, Paulette Singley Deborah Fausch, New York, 1994.
- Michel Draguet, *Chronologie de l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- Raul Stern, *A contre-courant. Vetements d'artistes 1900-1940*, Musées de Lausanne e Zürich, 1990.
- Robert J. Goldwater, *Primitivism in modern painting*, New York and London, Harper & Brothers publishers, 1938.
- Rosalia Bonito-Fanelli, "Le dessin textile et l'avant-garde em Europe, 1910-1939", *Europe 1910-1939*. Paris musées, Palais Galliera, 1997.
- Serge Sabarsky, *Expressionnistes allemands: œuvres graphiques*, trad. Lydie Echasseriaud, Paris, Herscher, 1984
- Shulamith Behr, *Women expressionistes*, Oxford Phaidon, 1988.
- _____, *Expressionismo*, trad. Rodrigo Lacerda, São Paulo, Cosac & Naify, 2000.
- Stella Mary Newton, *Health, Art and Reason. Dress Reformers of the 19th Century*, London, 1974
- Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. Pierre Volbout, Paris, Denoël-Gonthier, 1969.
- _____, *Point-ligne-plan: contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris, Denoël-Gonthier, 1972.
- _____, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974.
- _____, *Écrits complets*, Paris, Denoël-Gonthier, 3 vol., 1970.
- Traude Hansen, *Wiener Werkstätte mode: stoffe, schmuck, accessoires*, Viena, 1984.
- _____, e Franz Marc, *Almanach du "Blaue Reiter". Le Cavalier bleu*, Paris, Klincksieck, 1981.

Wolfgang Peht, *Architecture expressionniste*, trad; Marianne Dautrey, Alexix Basch, Martine Passelaigue, Paris, Hazan, 1998.

Wolf-Dieter Dube, *Journal de l'expressionnisme*, trad. Anne-Marie Besset-Odendahl, Genève, Skira, 1983.

_____ , *Les expressionnistes*, trad. de Léna Rosenberg, Paris, Thames & Hudson, 1972.

Cátalogs e exposiões

Deutscher Expressionismus 1905 - 1920, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1980.

Fauves and Expressionists, New York, Leonard Hutton galleries, Lenmore Press, 1968.

Figures du moderne 1905-1914: L'Expressionnisme em Allemagne, Paris-Musées, 1992

L'Expressionnisme à travers la gravure allemande, Paris, Limage 2, 1982.

Gráfica crítica na época de Weimar, trad. Gisela Edith Schmidt, Institut für Auslandsbeziehungen, 1985.

Primitivism in 20 th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, New York, MOMA, 1984.

Kandinsky. Oeuvres de V. Kandinsky (1866 - 1944), Paris, MNAM, 1984-1985.

Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne, Paris, MNAM, Centre George Pompidou, julho-novembro 1986.

Le Cavalier Bleu, Berne, Musée des Beaux-Arts, novembro-fevereiro, 1986.

L'Expressionnisme, Paris, MAMVP, 1992.

L'Expressionnisme en Allemagne. Figures du moderne 1905-1914, Paris, MAMVP, 1994.

Espressionismo e Nuova Oggettività. La Nuova architettura europea degli anni venti, Milão, Pallazzo dell'Arte, 1994.

Kurt Schwitters, Paris, MNAM, 1994.

Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1996.

Espressionismo tedesco: arte e società, Venezia, Pallazzo Grassi, settembre 1997-gennaio 1997.

Kandinsky et la Russie, Fondation Pierre Gianadda, Martigny-Orsières, Inverno, 1999-2000.