

Memórias da Arte Vestível Brasileira

Memories of Brazilian Wearable Art

OLIVEIRA, Marina; Mestranda; Universidade Federal de Pernambuco

marina.oliveira@ufpe.br

BARROS, Simone; Doutora; Universidade Federal de Pernambuco

simone.grace@ufpe.br

Este artigo busca apresentar a arte vestível através de acervos museológicos brasileiros dedicados às artes e à moda, revelando diferentes nascentes deste segmento no Brasil. Esses vestuários foram escolhidos e fundamentados no debate internacional sobre os conceitos de *wearable art*, pois ainda é incipiente no Brasil, mesmo com a existência de obras icônicas em diversos acervos nacionais. A *wearable art* pode ser definida como uma obra de arte possível de ser vestida, que primordialmente são produzidas manualmente, são peças únicas e exploram composições com diferentes materiais e objetivos, e sua grande maioria representa uma oposição às roupas industrializadas. Com este sentido, apresentamos a Coleção Rhodia e os Parangolés de Hélio Oiticica, ambos do acervo MASP, e os figurinos de Ney Matogrosso da coleção doada à Modateca SENAC/SP. Nestes acervos foi possível perceber a convergência do termo *wearable art* em obras brasileiras, embora ainda não tenham sido mencionadas como tal.

Palavras-chave: Arte Vestível; Memória; Brasil.

This article presents wearable art through Brazilian museum artefacts dedicated to arts and fashion, revealing different origins for this segment in Brazil. The garments were chosen and analyzed on the international debate and concepts of wearable art, still an incipient topic in Brazil, even with the existence of iconic works in several national collections. Wearable art can be defined as a work of art that can be dressed, that are primarily produced manually, are uniquely produced, and explore compositions with unconventional materials and different objectives, mostly representing an opposition to industrialized clothing. Following this approach, we present the Rhodia Collection, and the 'Parangolés' of Hélio Oiticica, both from the MASP clothing collection, and Ney Matogrosso's costumes from the collection donated to the Modateca SENAC/SP. In these collections it was possible to notice the term wearable art converging in the Brazilian artworks, even though they have not been mentioned as such.

Keywords: Wearable Art; Memories; Brazil.

1 Apresentação

Este artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado em Design e busca destacar diferentes objetivos do segmento arte vestível, através de obras preservadas e conservadas em museus brasileiros, que já estiveram em exposição e são acessíveis para pesquisas e visitações, na tentativa de revelar diferentes nascentes no Brasil, além de revelar alguns artistas e/ou precursores da *wearable art* nacional, e os lugares onde essas obras são preservadas.

Após extenuantes pesquisas realizadas sobre o tema, percebemos a carência de investigação, de estímulo e de conhecimento teórico e histórico. Posto que, os cursos acadêmicos na área de design de moda no Brasil, assim como as produções de conhecimento e da profissionalização do setor são muito recentes, sendo consolidada como matéria do design na virada do milênio, relata Ana Mery Sehbe de Carli (2010). No intuito de colaborar com a área, este estudo de casos múltiplos utiliza de conceitos internacionais do termo *wearable art*, que através da aproximação, da identificação e da memória, nortearão a fundamentação, enquanto os conceitos de Estética Relacional, do curador e crítico Nicolas Bourriaud (França, 1965), permearão sobre o vestir, a experiência efêmera da performance e a interação provinda da obra de arte vestível, encontradas em museus e acervos nacionais.

A questão primária desta pesquisa é a dúvida que o próprio termo provoca, por ser no idioma inglês – *wearable art* – na maioria das vezes, não é possível associar de imediato ao objeto artístico no Brasil, talvez, por isso sejam utilizadas outras nomenclaturas, como: roupa de artista, roupa arte e arte vestível. Logo, os primeiros questionamentos de pesquisa deste estudo são: – Por que é importante relacionar certas produções de vestuários com a *wearable art*? Será que este segmento merece um destaque nas artes e nos museus? Para responder estas perguntas, serão utilizados os conceitos e as abordagens apresentados por Suzie Moncrieff, fundadora da competição WOW – The World of WearableArt Awards, que acontece na Nova Zelândia desde 1987, e pela pesquisadora especialista em tecidos e trajes europeus e americanos, ex-curadora encarregada dos têxteis no Museu de Belas Artes de São Francisco (EUA), autora do livro Art Wear, Fashion and Anti-fashion (2005), Melissa Leventon.

A interação sugerida pela *wearable art* não só está relacionada com o corpo que a veste, mas com os espectadores, nesta simbiose existe uma abertura para múltiplas interpretações da obra, proporcionando, algumas vezes, uma nova interação, uma coautoria, uma vez que quem a veste dá vida e corpo à obra, ou interage com quem as dão vida. Considerando esta premissa, pretendemos evidenciar o surgimento do segmento em decorrência das mudanças geradas após a revolução industrial, mas que de fato começam a surgir, artisticamente, após o Modernismo, através das experimentações em figurinos, desfiles shows, performances e artes plásticas.

No Museu de Arte de São Paulo (MASP) foram investigados os acervos das prováveis artes vestíveis, através da ‘Coleção Rhodia’ e dos ‘Parangolés’ do artista Hélio Oiticica, os quais, apesar de terem objetivos diferentes, apresentam pontos em comum com os fundamentos da *wearable art*. A memorabilia da arte vestível na Modateca SENAC SP foi analisada por meio do acervo de figurinos do cantor Ney Matogrosso, que, por sua vez, fogem do usual, do industrial e do figurativo. Esses exemplos buscam elucidar as obras de artes vestíveis no Brasil e seus mecanismos de memórias, visando tornar conhecidas as definições de *wearable art* no contexto brasileiro, aproximando os leitores da construção de seus próprios conceitos. Este artigo trata-se de uma pesquisa inicial, que antecede a pesquisa de mestrado em Design, a qual tem como objetivo principal, realizar um panorama histórico da arte vestível no Brasil a

partir de 1950. E nesse artigo propõe-se investigar vestuários de acervos, os relacionando aos princípios básicos da *wearable art*.

2 Visões sobre *Wearable Art*

O termo *wearable art* ou arte vestível, ou também vestuário arte, no Brasil ainda é pouco explorado por pesquisas acadêmicas, e por isso quase não existe bibliografia específica com a conceituação do termo. Tornando-se fundamental a concepção deste segmento através da transversalidade entre design, arte, moda e artesanato, por meio de pesquisa, de investigação em produções existentes e da categorização. A palavra ‘*wearable*’ é traduzida por “adj. que se pode usar” (In: Dicionário Larousse, 2009, p.399) ou seja, podemos incluir vestuário, vestível, vestimenta, usável no corpo, entre outros, o que sugere diferentes possibilidades de interações no vestir o corpo.

Como exemplo antagônico à *wearable art*, o mercado do *wearable tech* apresenta-se em relógios, fones de ouvido, pulseiras, coletes, ligas, diferentes peças e em tecidos de roupas e acessórios usados no corpo. Principalmente no setor fitness, na saúde e na ciência, a tecnologia no vestuário é utilizada para coletar dados, transferir informações, sinalizar e sincronizar diagnósticos, entre outros. Por outro lado, nos anos 1970 o termo *fiber art* foi bastante difundido, apesar de ser confundido com a *wearable art* e com técnicas como patchwork, quilt e estamparia, que segundo Aline Basso:

[...] diz respeito às obras produzidas com fibras animais, vegetais ou sintéticas, em fios ou tecidos, através de técnicas diversas como feltragem, tear, trançados, crochê, tricô, costuras etc., visando à elaboração de superfícies e volumes têxteis sem finalidades funcionais. Ou seja, é como se fossem telas e esculturas têxteis. Muitos artistas também trabalham com instalações baseadas em tecidos e fibras. Devido à grande liberdade em termos de formas, muitas vezes se confunde a Wearable Art com arte têxtil” (2014, p.24-25).

Diferente do *fiber art*, que não é produzido necessariamente para ser vestido, temos o *wearable art*, que seria uma arte vestível, ou um vestuário de arte, ou uma roupa arte, que vai além do uso cotidiano da moda, e da obra de arte como escultura ou instalação. A arte vestível, ou *wearable art*, é associada à fatores performáticos, também utilizados em alguns desfiles, mas potencializados e extravasados em seu aspecto final, tanto na arte, quanto no design. Segundo Cacilda Teixeira da Costa (2009), o objetivo primordial da arte difere da moda, pois:

A arte remotamente originou-se do adorno, assim como na vestimenta e a moda, cada um em seu devido tempo, no entanto as intenções e a atitude dos artistas diferem dos objetivos dos profissionais de moda, que perseguem ideais próprios e agem por meio de outros programas de ação, relacionados à indústria, ao comércio, publicidade e consumo, enquanto a arte trabalha com os estratos mais profundos do conhecimento e da sensibilidade humana (COSTA, 2009, p.75).

A *wearable art* tecnicamente é uma obra de arte prioritariamente feita para ser ‘vestível’, em edições limitas, que, por vezes são exibidas em desfiles-shows, galerias ou museus e podem integrar a categoria roupas produzidas para uso em performances, acrescenta Melissa Leventon (2005). Neste sentido, sobre *wearable art*, diversas são as possibilidades de utilização da arte como vestível, todavia o objetivo da criação fica a cargo da expressividade,

dos materiais utilizados e da comunicação através deles, da performance e, principalmente dos fatores culturais do artista, o qual pode apontar inúmeros argumentos para sua obra (LEVENTON, 2005). Nos anos 1920, sob a análise da arte e da tecnologia, a Bauhaus experimentava performances, ou balés mecânicos como eram chamados alguns destes, como os figurinos da Oficina de Teatro “projetados de modo que a figura humana se metamorfoseasse em um objeto mecânico” (GOLDBERG, 2015, p.96). Nesses espetáculos os figurinos poderiam limitar a movimentação do performer, mas gerava outra ação pelo próprio figurino ao interagir na cena, “[...] os trajes iam desde ‘figuras flexíveis’, com figurinos cheios de penugem, até aqueles que envolviam o corpo em aros concêntricos, e, em cada caso, as próprias restrições desse tipo complexo de vestuário transformavam totalmente os movimentos tradicionais da dança” (GOLDBERG, 2015, p.97).

No capítulo cinco do livro *Artwear: fashion and anti-fashion*, Melissa Leventon (2005) aborda a *artwear* no uso além do formal e cotidiano das roupas, explanando sobre pequenos grupos que, criaram roupas conceituais para as artes performáticas, as quais ela chama de *wearable art*. Nos anos 1970, muitas peças foram criadas para o cinema, teatro, dança e *performance art*, porém algumas não foram desenvolvidas com esta finalidade, apesar de usadas posteriormente em algum desses segmentos. Leventon (2005) cita artistas como Debra Rapoport, Yoshiko Wada, Corky Brown, Issey Miyake, Ruth Pelz, Nick Cave, Pat Oleszko, Joseph Beuys entre outros e grupos como o *Friends of the Rag*, que exploraram os vestuários em suas potencialidades artísticas, com formas, materiais e conceitos que colaboraram com o design de vestuários, incluindo-os nos museus, festivais e nas ruas, entre os anos 1970 e 1990.

Outro levantamento é sobre o vestuário como metáfora, a roupa não vestível, com a disfuncionalidade de objetos funcionais, movimento muito recorrente da arte contemporânea, como fez Joseph Beuys na obra *Felt Suit* – 1970, ao colocar um terno de feltro pendurado na parede, porém a autora afirma que, ao mesmo tempo, os estudos em moda se tornavam mais sérios. Leventon (2005) indaga que nesse sentido, a roupa arte que não pode ser vestida geralmente se concentra na natureza simbólica do vestido, pelo fator metafórico ou ilustrativo, com foco nos significados da roupa, evitando a moda e objetificando a vestimenta ao retirar sua função principal. “As peças de *unwearable* – não vestíveis – de artistas de arte vestível são geralmente feitas de forma que, tecnicamente, possam ser vestidas, embora na realidade não possam” (LEVENTON, 2005, p. 140, tradução nossa¹), muitas vezes por conta da dimensão dessas obras, ou pela própria proposta de objetificação. A autora diz (2005) que existe muita coisa em comum entre *wearable* e *unwearable art*, mas que a linha entre elas é porosa. “Além disso, à medida que as fronteiras entre a *artwear*, a moda e a arte mudaram ao longo da última geração, a questão de usabilidade versus conceito forneceu uma fonte contínua de tensão criativa e desafio para designer, artista e o possível usuário” (LEVENTON, 2005, p.149, tradução nossa²).

Essa ambiguidade, entre usável e não usável, levou designers a produzirem com materiais modernos e ousados, como embalagens de doces, latas, reciclando roupas íntimas, e até dinheiro, assumindo colocar em risco a função, por fim Melissa Leventon cita o artista Issey

¹ Tradução livre: “Unwearable pieces by wearable artists are usually made so that technically they could be donned although in reality they cannot” (LEVENTON, 2005, p.140).

² Tradução livre: “Moreover, as the boundaries between artwear, fashion, and art have shifted over the past generation, the issue of wearability versus concept has provided a continuing source of creative tension and challenge for designer, artist, and prospective wearer” (LEVENTON, 2005, p.149).

Miyake, quando ele disse em 1982 que, “a questão não é se essas roupas são vestíveis ou não. O que conta é a comunicação” (2005, p.149, tradução nossa³).

Ao mesmo tempo que, Melissa Leventon (2005) escolhe o termo *wearable art* (arte vestível) para usar em seu livro, mesmo com a presença de termos adeptos, como *artwear* e *art to wear*, ela diz que essa discussão é contínua, e existem diferentes pontos de vista para cada escolha. A galerista Julie Schafler Dale da *Artisan's Gallery* em Nova Iorque, por exemplo, preferiu o termo *Art to Wear* para seu livro cânones publicado em 1986, por achar que o termo invertido era mais digno da obra, como conta Leventon (2005). Apesar do termo *wearable art* ter passado por uma fase, onde o desejo era ampliar o sentido, incluindo assim diversos trabalhos considerados amadores, ou que se tratava apenas de pinturas em roupa, ou aplicações de obras de arte prontas (ou reproduções) sobre vestuários comuns, muitas pessoas são, e foram, contra essa generalização (LEVENTON, 2005). Leventon acredita ser positivo que as ideias, que constituem o termo, estejam aumentando, mesmo que ao acaso, e que, “embora muitos tenham tentado, ninguém chegou a um único termo alternativo que tenha sido tão amplamente aceito quanto a *wearable art* e dessa maneira, o sentido inverso ‘art to wear’ permaneceu em uso ativo” (2005, p.25, tradução nossa⁴).

Com o objetivo de preservar, conservar e celebrar as artes vestíveis, encontramos diferentes museus e festivais que expõem essas obras, considerando seus aspectos mais subjetivos e surpreendentes. Um dos fenômenos culturais mundiais mais inspiradores, do gênero ‘arte vestível’, tem acontecido na Nova Zelândia há mais de trinta anos, o *The World of WearableArt Awards* – WOW, o qual trata-se de uma competição anual em formato de espetáculos performáticos e exposições, que exploram a interseção entre moda, arte e design. A variedade das peças produzidas segue as seções temáticas determinadas a cada ano, que já se dividiram entre: arquitetura, monocromia, era Elizabetana, *Avant-garden*, Aotearoa (cultura tradicional da Nova Zelândia), e a seção aberta, entre outras. A diversidade dessas seções temáticas anuais gera uma infinidade de possibilidades criativas ao design final, com o uso dos mais inusitados materiais e técnicas na construção física e conceitual dessas obras vestíveis, as quais são expostas em grandes espetáculos performáticos da WOW, como mostra a Figura 1.

Figura 1 – *World of WearableArt Awards Show – Open Section*, 2018, show do 30º aniversário da WOW

³ Tradução livre: “the issue is not whether these clothes are worn or not. What counts is communication” (LEVENTON, 2005, p.149).

⁴ Tradução livre: “Though many have tried, no one has come up with a single alternative term that has been as widely accepted as wearable art and so it and the inverse art to wear have remained in active use” (LEVENTON, 2005, p.25).



Fonte: <https://www.worldofwearableart.com/2019/09/the-2019-wow-award-winners/> (2021)

O show da premiação é um verdadeiro espetáculo teatral para o público, enquanto é uma grande oportunidade para os designers, segundo a fundadora do evento Suzie Moncrieff (2021), as apresentações dos finalistas são grandes shows performáticos que incluem, além das obras em destaque: bailarinos, acrobatas, cenários dialógicos, música, iluminação e efeitos especiais. Outro grande aspecto do *The World of WearableArt Awards* são as exposições, a cada ano a produção escolhe lugares diferentes para expor os vestuários como obras, a poucos centímetros do espectador. Essas exposições acontecem em hotéis como o QT Wellington e o InterContinental Wellington, ou em museus como o Te Papa e até mesmo no aeroporto da capital da Nova Zelândia. Desde 2001, a cidade de Nelson abriga um museu exclusivo da WOW, *The National WOW Museum*, com coleções que representam a inovação em design, com os mais de trinta anos de história da competição de *wearable art*.

O fotógrafo e editor da WOW, com inúmeras publicações desde o surgimento, Craig Potton (1993, p.04) acredita que o debate sobre “o que é *Wearable Art*” reabre questões como: o que é arte? a arte é vestível? E as respostas sempre serão carregadas de subjetividade e paixão, embora em síntese venham da área da comunicação e estética, alguns trazem para as obras suas relações com espiritualidade e morais, e outros buscam nas culturas tradicionais (ou originárias), mas principalmente, a maioria está em busca de protestar ou escapar, de certa maneira, do consumo pautado no corpo e no gênero, criando suas *wearables art* contra a produção industrial em massa. A infinidade de resultados de arte vestível, que vão do bizarro, ao belo, ao ultrajante, ou angelical, são elaborados sem nenhuma preocupação com venda ou restrição de função, Potton (1993) defende que desta maneira, sem dúvida, a criatividade é levada a outro nível.

Em 1997, na Nova Zelândia, a escultora Suzie Moncrieff, numa área rural de Nelson, precisava de algo ‘novo’ para lançar sua nova galeria de arte, uma cabana rústica de argila e palha recém reformada, como conta Craig Potton (2013). Ela imaginou um grande show, onde obras de arte seriam expostas sobre corpos em movimento, mais do que modelos desfilando em passarelas, ela queria que toda atmosfera contasse uma história, e para isso, era fundamental criar um clima com luzes, performers e música, como uma peça de teatro emocionalmente audaciosa. Tanto o público quanto os artistas ficaram entusiasmados com a ideia de obras de arte vestindo o corpo humano com formas bizarras e incrivelmente belas (POTTON, 2013).

Para mim, a felicidade e a energia do WearableArt™ é que ele permite que os designers saiam dessas restrições e vejam o corpo como uma tela em branco na qual eles podem desenvolver qualquer ideia que os atraia. Quanto mais provocativo, heterodoxo e original, melhor. As roupas não precisam ser comercialmente viáveis. Eles nem precisam se levar à sério. A única coisa que as obras devem ser é vestível (MONCRIEFF, 2011, p.12, tradução nossa⁵).

Tais restrições citadas por Moncrieff (2011) estão relacionadas às roupas cotidianas e à moda, que para ela só encorajam a conformidade e o aumento do consumo de grifes, e em massa, sendo roupas seguras, confortáveis, industriais e geralmente não tão exóticas. Por outro lado, a arte vestível está cada vez mais sendo encontrada em diferentes movimentos, com diferentes usos, mantendo o aspecto performático, que parece sempre acompanhar as obras, assim podemos destacar as roupas usadas em shows de drag queens, shows musicais, e até mesmo algumas usadas na passarela da moda, as quais são peças únicas e inusitadas.

O próprio movimento modernista no Brasil, no início de século XX, proporcionou rupturas com os estabelecidos anteriormente com as belas artes, porém as experimentações tanto gráficas, quanto performáticas, além da chegada da fotografia, foram fundamentais para que o campo das artes ampliasse seu repertório na pós-modernidade. Nesta ‘ampliação’, as interações nas obras, as quais começaram a surgir, têm suas origens na arte minimalista. Essa ação provém da intenção do artista em fazer o observador participar da obra, fazendo-o ser coautor na elaboração de seu sentido, dando vida e completando a obra (BOURRIAUD, 2009). Através do olhar contemporâneo, do crítico Nicolas Bourriaud, é possível investigar a *wearable art* pela teoria da estética relacional, que não se trata de uma teoria da arte, mas uma teoria da forma, sem supor um enunciado de origem ou de destino. Ele explica que forma é “uma unidade coerente, uma estrutura (entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes” (BOURRIAUD, 2009, p. 26). Neste sentido, o encontro e a participação com a obra deixam de ser apenas de observação e contemplação, para se tornar completo com o corpo do espectador, com uma presença repleta de intersubjetividades, as quais são elaboradas “na resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá à experiência proposta” (BOURRIAUD, 2009, p. 83).

Podemos observar diferentes rumos na preservação da memória dos vestuários, e que seria possível identificar uma linha reveladora da arte vestível produzida no Brasil, mesmo que em diversas áreas artísticas, da performance teatral, musical, da dança, além das artes plásticas e do design de moda. Redescobrir essas produções artísticas pode revelar o próprio termo *wearable art* no país, o reconduzindo à caracterização deste segmento, ao exercício da conservação e preservação desta cultura, e ao reconhecimento dos artistas de arte vestível. Nesta investigação percebe-se três diferentes esferas da *wearable art* no Brasil, provindas de distintos objetivos e diversos meios, como mostraremos a seguir.

3 Memorabilia da Wearable Art Brasileira – Arte Vestível

⁵ Tradução livre: “For me, the joy and energy of WearableArt™ is that it enables designers to step out from these constraints, and to see the body as a blank canvas on which they can develop any idea that appeals to them. The more provocative, unorthodox and original, the better. The garments do not have to be commercially viable. They do not even have to take themselves seriously. They only thing they must be is wearable” (MONCRIEFF, 2011, p.12).

Para análise desta pesquisa, ressaltamos três estudos de caso, os quais, de certa maneira, representam a diversidade brasileira no direcionamento das criações de arte vestível, ou *wearable art*, e a sua memorabilidade. São eles: o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) onde aconteceu a exposição ‘Arte na Moda: Coleção Rhodia no MASP’ em 2015 e 2016, e a mantém em seu acervo para pesquisa e visitação dos 79 vestuários escolhidos pelo fundador Pietro Maria Bardi na doação em 1972, coleção esta que reuniu artistas plásticos, designers e as novas tecnologias da indústria têxtil na construção das peças; e o acervo de Hélio Oiticica que conta com uma obra singular de grande representatividade na história da arte brasileira, os ‘Parangolés’; e por fim, a Modateca SENAC/SP que é a guardiã do maior acervo de figurinos do cantor Ney Matogrosso, os quais são inesquecíveis na história da música.

3.1. MASP / Coleção Rhodia – Arte na Moda

Por um caminho não convencional, a indústria química francesa Rhodia realizou uma grande campanha publicitária no Brasil, liderada pelo italiano Lívio Rangan [1933-1984] com o intuito de promover suas novas tecnologias têxteis, com fios sintéticos, em especial o náilon, os quais não eram facilmente aceitos no mercado nacional, em razão do costume de encontrá-los apenas nas roupas íntimas. Segundo Patrícia Carta (2015), Rangan convidou os artistas plásticos mais importantes dos anos 1960 e 1970 para estamparem esses novos tecidos, enquanto vários estilistas criavam os croquis das roupas, que por sua vez seriam confeccionadas pelos melhores ateliês de alta costura e confecções do Brasil, misturando as regiões sul, norte, nordeste, sudeste e centro oeste, ou seja, praticamente toda variedade da cultura na época. O trabalho de Rangan em parceria com os artistas plásticos “permitiu a eles romper com os suportes mais óbvios e comuns” (CARTA, 2015, p. 19), os museus e as galerias, projetando suas artes de maneira mais ampla e mais acessível. Apesar dela se referir ao lugar de exposição e projeção, abre-se aqui uma brecha para refletirmos sobre o suporte da obra artística, nesse caso, o tecido e o corpo, e à forma como o artista imprimiria sua arte estampada no tecido, e o estilista como iria utilizá-la. Esses desafios parecem fornecer à criatividade, uma parceria com estampas e formas mais arrojadas, movimentando e sincronizando a comunicação entre elas através da arte.

As peças da coleção Rhodia assemelham-se à *wearable art* em algumas características, primeiro porque não eram comercializadas, mesmo gerando uma enorme influência no consumidor; segundo pela iniciativa de introduzir ‘arte’ nas roupas, onde não era apenas inserida, e as ‘roupas’ na arte, visto que interagia com expressivas modelagens de diferentes estilistas e com estampas artísticas. A benevolência era mesclar nas diferentes etapas do processo de produção as diferentes linguagens artísticas, com diferentes colaborações: uma vez que o tecido estivesse estampado pelo artista plástico, ele era enviado aos estilistas para que desenhassem as roupas – sem nenhuma referência do autor dela; uma vez desenhado, este era confeccionado por um atelier, e nenhum deles tinham contato com o anterior, a obra ia sendo construída em cima da ideia pronta do outro, mas sem muitas orientações, logo, com muita liberdade.

Figura 2 – Autor: Alceu Penna. Sem título (*pallazo pijama*), 1968. Tecido, lápis, caneta esferográfica e caneta hidrocor sobre papel, 47 x 32,5 cm. Doação Ugo Castellana, 1998. Inv. MASP.04908



Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/palazzo-pijama> (2022)

Como observamos na Figura 2, onde se vê um croqui do estilista Alceu Penna, com amostra do tecido estampado pelo artista Licínio de Almeida, e na Figura 3 vemos a foto do macacão longo finalizado, ambas imagens fazem parte do acervo do MASP. Apesar deste movimento, em si, ser o principal elemento de relação com a wearable art, diante de obras únicas com modelagem executada exclusivamente para uma modelo previamente selecionada, com finalidades específicas de performar diante câmeras filmadoras e fotográficas, desfiles-shows, e em outras circunstâncias, vestindo artistas e músicos, como os do movimento 'Tropicália'. O intuito de inovar o olhar da publicidade e do consumidor, e ao mesmo tempo, ascender a arte do período, embora com objetivos comerciais de inserir o náilon no mercado têxtil brasileiro, através destas peças exuberantes – não apenas em roupas íntimas, geravam o desejo de possuir aquelas cores, estampas, formas e estilos de vida.

Figura 3 – Autores: Licínio de Almeida e Ugo Castellana. Estilistas: Alceu Penna e Ugo Castellana. Macacão longo (*pallazo pijama*), 1968. Tecido: Rhodiela. Foto: Eduardo Ortega / Inv. MASP.03396



Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/macacao-longo-palazzo-pijama-3> (2022)

A Rhodia, na busca de inovar o mercado têxtil e transformar o consumidor brasileiro através da temática dita ‘brasileira’ (ver Figura 4), de certa maneira, se apropriou das pesquisas dos “artistas plásticos que assumidamente trabalhavam os temas ditos ‘populares’”, como destaca Patrícia Sant’anna⁶ (2015, p.45), são estes: Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Antonio Bandeira, Antonio Maluf, Carlos Vergara, Carmélio Cruz, Carybé, Danilo Di Prete, Fernando Lemos, Fernando Martins, Francisco Brennand, Genaro de Carvalho, Gilvan Samico, Glauco Rodrigues, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Isabel Pons, Ivan Serpa, João Suzuki, José Carlos Marques, Kenishi Kaneko, Licínio de Almeida, Lívio Abramo, Luigi Zanotto, Lula Cardoso Ayres, Manabu Mabe, Manezinho Araújo, Maria Bonomi, Moacyr Rocha, Nelson Leirner, Tikashi Fukushima, Tomoshigue Kusuno, Waldemar Cordeiro e Willys de Castro.

Outra característica dessa coleção que se aproxima da *wearable art*, está na forma como eram apresentadas ao público, sobretudo porque “[...] eram lançadas em meio a um espetáculo que unia moda, artes visuais, teatro, dança e música” (SANT’ANNA, 2015, p.29), chamados de desfile-shows. Essa experiência artística completa onde diversas manifestações “[...] se retroalimentavam [...]”, portanto, não falavam (ou tinham impacto) sobre só uma forma sensível, mas atiravam questionamentos sobre artes visuais, design, literatura, artes corporais, música e moda” (SANT’ANNA, 2015, p.34). Esta fusão de várias linguagens artísticas e a imponente maneira de apresentar os resultados, mesmo que vinculada à indústria da moda, foi notadamente influenciada e proporcionada pelas artes de contracultura da época, e através da perspicácia dos artistas plásticos e estilistas de transmitirem suas concepções pessoais sobre ‘brasiliade popular’, que por sua vez já buscavam originalidade na cultura popular, na natureza e na representatividade brasileira.

Figura 4 – Anúncio “Rhodia crescendo com o Brasil”, década de 1960, sem data

⁶ Patrícia Sant’anna foi consultora e assessora em soluções criativas da Rhodia, doutora em história da arte e mestre em antropologia. Autora da tese "Coleção Rhodia: Arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil". Unicamp, 2010.



Fonte: <https://www.rhodia.com.br/rhodia-no-brasil/100-anos/anos-60> (2022)

A relação construída no espectro geral destas composições, onde essas roupas eram expostas, registradas e apresentadas, coincidiam com os estilos decorrentes do movimento Modernista, mas também sugerindo uma ruptura com os padrões usados numa moda mais focada na função e na realidade do cotidiano. Assim, traziam neste contexto, uma iniciativa criativa e inovadora para um novo estilo de vida e comportamento, além das novas estratégias de marketing, podemos considerar que a Rhodia incentivou o desenvolvimento inicial de experimentações, que se aproximavam da arte vestível e do desejo de vestir-se de arte.

3.2. MASP / Oiticica – Parangolés

Ainda no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), podemos ter outros pontos de vista da *wearable art* sobre os Parangolés, do artista Hélio Oiticica [1937-1980]. Os quais fizeram parte da exposição ‘Hélio Oiticica: a dança na minha experiência’ entre março e julho de 2020 no MASP, e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) entre julho e outubro de 2020, numa parceria formada entre os museus, com curadoria de Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, e de Tomás Toledo, curador chefe do MASP. A exposição reuniu 126 trabalhos de caráter experimental, relacionados ao tema anual [2020] no MASP, a ‘dança’, traçando um panorama da trajetória do artista através do ritmo, que é expressivo e evolutivo em suas obras.

Um dos artistas abordados, e em recorrentes estudos, pelo olhar de Bourriaud, é o Hélio Oiticica (1937–1980), por reconhecer na obra Parangolé sua teoria. Em 1966, Oiticica torna-se passista na escola de samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, este momento foi um divisor de águas para o artista e para seus novos experimentos (PEDROSA; TOLEDO, 2020), passando do Metaesquemas aos relevos espaciais, Núcleos, Penetráveis, Bólides e, por fim, os Parangolés. Esta trajetória demonstra um grande avanço na interação com suas obras, tanto os Penetráveis, quanto os Bólides, que necessitavam da presença e participação do público para ‘acontecer’. Mas, “o caminho de Oiticica rumo à dança não foi direto. Foi mediado pela ‘descoberta’ (nos termos de Oiticica – ‘descoberta’, e não ‘invenção’ ou ‘criação’), em 1964, de um transobjeto particular: o Parangolé” (LEPECKI. In: PEDROSA; TOLEDO, 2020, p.123). O qual foi levado aos ensaios da Mangueira, e inspirado também por isso, a princípio como bandeiras e estandartes de restos de tecidos, emendados com outras texturas e cores, com uso de imagens e textos, a maioria de caráter político.

Figura 5 – Nildo da Mangueira vestindo P 15 Parangolé capa 11 – *Incorporo a revolta* (1967), de Hélio

Oiticica. Foto de Claudio Oiticica, *circa* 1968



Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/> (2022)

Depois de algumas produções de diferentes Parangolés, o artista alcança a “forma mais consistente: **capas de vestir** feitas de toda espécie de material barato, tecidos e folhas de plástico em diferentes cores e graus de opacidade e transparência, algumas delas cobertas com textos impressos” (LEPECKI. In: PEDROSA; TOLEDO, 2020, p.123-124, grifo nosso). A Figura 5 exibe Nildo da Mangueira vestindo e dançando com o Parangolé, ao passo que, esta obra só “funciona” vestida, e neste vestir, o movimento interativo de cada pessoa dá vida e expressividade àqueles materiais, texturas, informações e cores. Os diferentes Parangolés eram levados por Oiticica às comunidades, fazendo as pessoas experimentarem e interagirem entre si, como mostra a Figura 6, durante a filmagem do vídeo H.O. de Ivan Cardoso.

Figura 6 – Moradores do morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, com Parangolés de Hélio Oiticica, 1979



Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/helio-oiticica-a-danca-na-minha-experiencia> (2022)

Os Parangolés em relação à *wearable art* evidenciam diversas características em comum, mesmo provindo da arte, estando muito distante do ‘universo da moda’, o fato de serem produções artesanais e únicas, logo, não industrializadas, e compostos pela experimentação de diferentes materiais, trazendo questões intersubjetivas sobre industrialização, política, religião

e sociedade. Principalmente pela característica da interação que ocorre ao estar vestindo-os, idealizados para o vestir, para ação que gera esta circunstância experimental artística, performática e relacional.

Por esses olhares contemporâneos que se possibilita preservar os efeitos, ou ações efêmeras, que consideramos, no intuito de mostrar diferentes meios onde surgiram a arte vestível, sem ignorar os “momentos de vida”, as causas e efeitos, que são proporcionados por obras deste gênero, as quais também indicam suas características socioculturais e suas relações corporais, sensitivas.

3.3. Modateca SENAC SP / Ney Matogrosso – figurinos

Em 2010, o Centro Universitário Senac Santo Amaro (São Paulo) recebeu do cantor Ney Matogrosso a doação de 220 itens, no meio deles roupas e acessórios, produzidos e usados entre 1972 e 2010. Os quais foram organizados, restaurados, identificados, catalogados e preservados pela Modateca (SENAC/SP). Em 2012 foi criado Espaço Ney Matogrosso que possibilitou a visitação para pesquisas e estudos do acervo restaurado, assim como a exposição ‘Cápsula do Tempo: identidade e ruptura no vestir de Ney Matogrosso’, na qual foram expostos 24 figurinos completos, entre 2012 e 2013, na sequência a exposição tornou-se itinerante, viajando para os interiores e capitais de São Paulo e Rio de Janeiro com apenas 10 figurinos. A exposição na Modateca teve curadoria do carnavalesco Milton Cunha, que a dividiu em três partes, são elas:

- Farol: figurinos elaborados com uma proposta cênica a partir de muito brilho;
- Pérola: figurinos que retratam a elegância clássica, tecidos preciosos e modelagens impecáveis;
- Neanderthal: figurinos rústicos que remetem à liberdade de expressão, por meio de elementos da natureza, como fibras, ossos, penas, sementes, couro, entre outros tipos de materiais (SILVA; LEAL, 2018, p.46).

A parte chamada Ney Pérola é composta por peças criadas com diferentes parcerias, entre estas com o estilista Ocimar Versolato [1961-2017] com calças ‘anatômicas’, na década de 2010 onde encontramos os figurinos mais próximos às roupas da alta-costura. Sempre com um detalhe extravagante, Ney Matogrosso se apresenta no show Beijo Bandido [2009], por exemplo, com um terno bege, porém o paletó tem o forro vermelho vibrante, representando sangue, a calça de alfaiataria foi transformada em calça de “bailarino de Jazz”, por um amigo de Ocimar, o alfaiate Camargo, a pedido do próprio Ney Matogrosso (2021, *in:* 46 min), foi ajustada completamente ao seu corpo e adicionado um recorte vertical não convencional nas costas. Tais detalhes nos figurinos dele demonstram um cuidado artístico intencional, que os diferenciam das roupas da moda, também por serem produzidas exclusivamente para ele pelo próprio artista/cantor, entre algumas parcerias.

Essas características relacionam-se às obras de *wearable art*, com destaque para os figurinos da parte denominada Neanderthal e Farol, os quais, entre as décadas de 1970 e 1990, foram os mais extravagantes da carreira do cantor. A parte Farol com figurinos brilhantes, feitos à mão, ajustados ao corpo, seminus, bordados com brilhos e paetês, usados em shows como Um Brasileiro [1996], e a parte Neanderthal são figurinos mais rústicos, remetendo ao tribal, com sobreposições exageradas de acessórios feitos com materiais naturais, usados em shows como, Aventureiro [1984]. Ney Matogrosso (2021, *in:* 17 min) explica que teve um certo momento que ele tinha muitas coisas, fazendo com que ele decidisse no dia o que iria usar, e

ia colocando sobrepostos vários colares e adereços diferentes, mas sempre com um sentido. A Figura 7 é uma composição de três fotos originais, fotografadas, reveladas e ampliadas por Joélio (o sobrenome é desconhecido), na loja KBL (loja Kodak de revelações de filmes), antigamente situada na rua Imperial, no Recife – PE, em 25 de abril de 1983, conforme o envelope, no qual continha as fotos encontradas. Nas elas pode-se observar com riqueza, os detalhes dos figurinos que foram, neste mesmo ano, ao Montreux Jazz Festival, na Suíça, no famoso cassino de Montreux, com o show denominado Mato Grosso.

Figura 7 – Ney Matogrosso no show “Mato Grosso” na cidade do Recife em 1983, foto de Joélio⁷



Fonte: acervo da autora, fotos digitalizadas (2022)

“Aos olhos de 3 mil pessoas, sobretudo franceses, ingleses, alemães e suíços, Ney surgia como um brasileiro diferente do que esperavam e com um ‘samba’ distante do que conheciam [...] que os jornalistas internacionais classificariam em seus textos com um generalista ‘exótico’” (MARIA, 2021, p.331), apesar disto, Ney foi ovacionado pelo público, que se recusava a deixar o cassino a espera de um bis.

Sobre o extremo dos seus figurinos versus sua vida cotidiana, Ney Matogrosso revela:

[...] diziam que eu era um travesti, eu nunca fui um travesti! Eu sempre fui um homem que gosta de ser homem, mas que nem por isso vai viver limitado a nada. Principalmente em se tratando de um palco, porque fora do palco eu não quero nada, não quero chamar atenção de ninguém, não quero, nem, que ninguém, nem preste atenção em mim [...], mas no palco eu sei que estou lá para isso, para ser visto, então ali eu libero tudo! (2021, *in:* 23min).

Esses figurinos (Figura 8) não eram necessariamente a representação de personagens identificáveis, conhecidos ou descritos num texto dramático, mas de certa maneira representavam personagens abertos à interpretação do público, os quais eram performados

⁷ Estas e outras fotos, do mesmo show de Ney Matogrosso em Recife, pertencem à avó da autora principal deste artigo. As quais foram encontradas em formato 10:15 e algumas ampliadas para 20:25, em um envelope padrão dos anos 1980, de revelação em lojas credenciadas pela Kodak, totalizando onze fotos. Neste caso, havia poucas informações, ou incompletas, como o nome do fotógrafo, porém tinha escrito à caneta a data de solicitação, 25 de abril de 1983, em nome de Joélio, sem sobrenome.

por Ney, não com a intenção de representar literalmente as letras das músicas, mas de transgredir a normalidade, o gênero, para transmitir sua brasiliade mais íntima e defender sua liberdade. Diante deste cenário de figurinos, podemos perceber ligações com as definições de *wearable art*, ao serem projetadas com o intuito de performar, e expressar sentimentos e assuntos de maneira subjetiva, única, artística, livre e criativa. Contando ainda com a relação do usuário e o vestuário, a qual provocava ações induzidas pela proposta artística da composição da roupa, sugerindo ao próprio Ney a possibilidade de agir de forma não convencional, tais figurinos poderiam ter sido considerados arte vestível, se houvesse essa identificação nos vestuários e em suas catalogações.

Figura 8 – Ney Matogrosso Senac/SP (Divulgação)



Fonte: <https://www.ovale.com.br/viver/exposic-o-no-vale-mostra-os-figurinos-deNEY-MATOGROSSO-1.83492> (2022)

De fato, exposições e acervos permitem o entendimento de obras e o aprofundamento no discurso social emitido por elas, como Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004) afirma. Sobre as mensagens de produções artísticas em exposição, as quais se apoiam na história e na crítica de arte, Gonçalves completa que, “expressa ideias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma ‘mídia’ fundamental para a comunicação da arte” (GONÇALVES, 2004, p.57). Com esta informação podemos utilizar a exposição e o acervo de Ney Matogrosso para revisitar as características dos figurinos e dos adereços, que possivelmente se aproximam às obras de arte vestíveis.

4 Considerações finais

O termo '*wearable art*', mesmo que ainda não regularmente encontrado na bibliografia brasileira, aparentemente não significa que não tenha existido na história dos vestuários, ou até mesmo das artes plásticas ou do design de moda. É possível perceber que existe a dificuldade em compreender o termo pela falta do uso relacionado às artes vestíveis já existentes. Alguns movimentos que chegam muito próximo, como na Coleção Rhodia, onde a própria exposição tem no nome “Arte na Moda” – propondo a inserção das artes plásticas nos vestuários – mesmo assim, não chegam a mencionar o termo.

A hipótese que se precipita na observação do panorama do Brasil, é a de que, a *wearable art* opera em diferentes meios de expressão, nos quais a relação entre o indivíduo e a sociedade são características fundamentais da ação proposta por este segmento. Também, sugere diferentes hibridismos, a depender de sua proposição de origem e suas ações, para além da estética, a composição torna-se agente de relações sociais com intencionalidades, seja ela de contracultura ou de representação.

Seria, então, essa exposição da Rhodia no MASP uma primeira tentativa de reconhecer que a arte pode ser vestida, e não necessariamente apenas usada na moda, como inspiração, aplicação ou estratégia de *marketing*? Por mais que as peças prontas não fossem comercializadas, além de únicas, elas impulsionaram a comercialização dos tecidos estampados com artes, através da estratégia de marketing e das performances, chamadas de desfile-shows, e em diferentes plataformas (foto, vídeo, desfiles, shows, revistas), ou seja, a inserção de um produto no mercado têxtil e não a venda da roupa produzida e exibida. De fato, podem ter lucrado e expandido o mercado de náilon no Brasil, mas sem dúvida este movimento imprime uma vasta extensão da cultura Brasileira – em roupas que vão além da moda comercial e do esperado de um artista – ele estampa, literalmente, uma era. A conservação e a preservação dessa coleção, mantém viva a memória de um movimento industrial, porém, impulsionado pela arte e cultura popular das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, unindo música, moda, audiovisual, as artes plásticas e a fotografia, o que gerou uma enorme visibilidade para todos os artistas e suas artes no exterior e nos interiores, principalmente através da televisão e revistas.

Muito diferente dessa proposta industrial, Hélio Oiticica, com seus ‘Parangolés’, buscava inspiração no ordinário e na experiência do objeto vestível pelo público, criado intencionalmente para provocar esta interação, além de outras questões relacionadas à política, à religião, à sociedade e à percepção corporal dos sentidos. Distante das passarelas, das luzes e músicas de um espetáculo, ou até mesmo de um desfile-show, mas não desassociado do ato de performar, uma vez que o ‘Parangolé’ foi projetado para ser vestido e, assim, transformar-se em algo extraordinário, com o movimento que cada pessoa adiciona ao objeto vestido, ao compartilhar sua energia, dando uma nova vida, fazendo uma dança particular, que poderia ser apreciada por fora ou por dentro, como para si próprio. Teria Hélio Oiticica associado sua ‘descoberta’ à arte vestível?

A coleção de Ney Matogrosso, além de toda sua carreira nos palcos, não apenas como cantor, mas como performer e ator, expressa uma ruptura muito significativa nos costumes usados na música. O cantor não vestia figurinos que representavam personagens pré-determinados ou muito bem descritos, como seria numa peça teatral, nem mesmo eram relacionados totalmente às canções, como o próprio cantor explica. Ele buscava uma ampla interpretação, o foco principal era representar a própria transgressão através dos figurinos. As múltiplas composições nos vestuários do artista não deixam dúvidas da intenção de inovar e provocar questionamentos, muitas vezes sociais e até políticos. Assim, fica uma questão: será que podemos considerar Ney Matogrosso um difusor da *wearable art* (arte vestível) brasileira, através dos seus figurinos?

Respondendo às questões apresentadas como objetivo deste artigo, refletimos que é de extrema importância relacionar algumas produções de vestuários brasileiros com a *wearable art*. E, percebemos que, este segmento merece sim um destaque nas artes e nos museus, uma vez que pode ser revelado através de conceitos mais apropriados, e com o devido reconhecimento ao que se destina. Destinos que não foram associados à arte, que apenas foram associados à moda, ou ao figurino, por falta de um termo apropriado? Provavelmente. As semelhanças e diferenças entre os estudos de casos pesquisados apontam um caminho

possível de verificação com a *wearable art* tratada mundialmente, diante das características a que cada uma se propõe, e através disto podemos identificar outros movimentos que também podem se caracterizar com o termo na língua inglesa ou apropriada à nossa, arte vestível.

5 Referências

- BASSO, Aline Teresinha. **A Costura do Invisível**: uma discussão sobre as fronteiras entre arte e moda na obra de Jum Nakao. Dissertação PPGAV UFPE/UFPB, Recife, 2014.
- BONADIO, Maria Claudia. **Traje**: um objeto de arte? VISUALIDADES, Goiânia v.15 n.2 p.163-190, jul.-dez. 2017.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARTA, Patrícia. Arte na Moda: coleção MASP Rhodia. *In:* MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, et al. **A Arte na moda**: coleção MASP Rhodia. São Paulo: MASP, 2015 (catálogo exposição), p.16-27.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de Artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: EDUSP, 2009.
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe; MANFREDINI, Mercedes Lusa (org). **Moda em Sintonia**. Caxias do Sul: Educs, 2010.
- GÁLVEZ, José A. coord. editorial. **Dicionário Larousse inglês-português, português-inglês**: avançado. 2ª ed., São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP, 2004.
- LEVENTON, Melissa. **Artwear**: fashion and anti-fashion. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- MARIA, Julio. **Ney Matogrosso**: a bibliografia. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MONCRIEFF, Suzie. Introduction. *In:* RUYTER, M. et al. **Off The Wall**: The World Of WearableArt. New Zealand: Craig Potton Publishing, 2011, p.12-13.
- _____. **WOW World of WearableArt**, New Zealand, 2021. Disponível em: <<https://www.worldofwearableart.com/about/>>. Acesso em: 23/03/2021.
- NEY Matogrosso**: 80 anos de vida, arte, música e figurino. Centro Universitário Senac, 2021. Vídeo publicado pelo canal do Senac São Paulo. Acesso em: 20/01/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXwQQOJ3FwU&ab_channel=SenacS%C3%A3oPaulo>
- PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org). **Hélio Oiticica**: a dança na minha experiência. São Paulo: MASP, 2020 (catálogo exposição).
- POTTON, Craig. **Angels & Bacon**: Wearable Art. New Zealand: Craig Potton Publishing, 1993.
- _____. **Wearable Art**. 1ª ed. New Zealand: Craig Potton Publishing and World of WearableArt, 2013.
- SANT'ANNA, Patrícia. Coleção Rhodia: arte e moda no Brasil nos anos 1960. *In:* MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, et al. **A Arte na moda**: coleção MASP Rhodia. São Paulo: MASP, 2015 (catálogo exposição), p.28-80.



14º Congresso Brasileiro de Design
ESDI Escola Superior de Desenho Industrial
ESPM Escola Superior de Propaganda e Marketing

SILVA, Talita Aparecida da; LEAL, Angela Regina Lopes. 25 anos de Modateca SENAC/SP: Ney Matogrosso e figurinos como cultura material. In: **Senac.DOC:** revista de informação e conhecimento, v.5, n.1, Rio de Janeiro: SENAC, Departamento Nacional, 2018, p.34-51. Disponível em: <https://www.dn.senac.br/flip/Senac_doc_2018/34/> Acesso em: 20/12/2021.