

Autora: Érika Yamamoto Lee. Bacharel em Design Moda – Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) 2008, Especialista em História da Arte Moderna e Contemporânea – Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) 2010, Mestranda em Artes Visuais – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) 2010.

Título: Jum Nakao: Pensar a Moda é Pensar seu Tempo

Érika Yamamoto Lee (UDESC)

Resumo

Entre modas e modos reitera-se a relação da roupa com outras questões como condições econômicas, sociais e culturais. Abordam-se três autores que permitem reconhecer a relação do que se veste e consome com o tempo em que se vive. Jum Nakao pensou a moda como inquietação no comportamento de seu tempo, considerando a moda como fenômeno de reflexão.

Palavras – Chave: Moda, Tempo, Jum Nakao.

Abstract

Between fashions and ways it is reiterated relation of the clothes with other questions as economic, social and cultural conditions. Three authors approach themselves who allow to recognize the relation of what he is dressed and consumed with the time where if lives. Jum Nakao thought the fashion as fidget about the behavior of its time, considering the fashion as reflection phenomenon.

Key - words: Fashion, Time, Jum Nakao.

A Moda como um Fenômeno Cultural em Três Abordagens

Desde a revolução industrial é peculiar o interesse pelas roupas, como pela tecnologia, automóveis, e a apropriação de obras de arte na produção de produtos industrializados pelo design, ou desenho e projeto industrial. Gerando mobilidade na sociedade com contatos interculturais, a moda apresenta relação direta com sua forma, cor, material e tem sofrido mudanças cíclicas. Sua relação com o tempo é íntima conforme autores como Gilles Lipovetsky e Roland Barthes. Lipovetsky¹ retrata a relação entre a roupa e seu tempo num

¹ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

viés mercadológico, enquanto Barthes² classifica o ciclo da moda em três tempos, três ritmos e três histórias, sendo que para relacionar estas classificações de Barthes, pode-se recorrer ainda às considerações de Walter Benjamin sobre as relações da roupa com os anos do entre-guerras³.

Gilles Lipovetsky separa os tempos da moda ocidental no seu momento aristocrático, a moda em cada século e a moda aberta, períodos equivalentes aos de Roland Barthes que relaciona o tempo mais longo dos trajes étnicos sem contato com outras culturas externas, o tempo das culturas ocidentais e seus hábitos e o tempo das micromodas impostas pelo mercado e contato intercultural de livre comercialização entre os países.

A legitimidade incontestável do legado ancestral e a valorização da continuidade social impuseram em toda parte a regra de imobilidade, a repetição dos modelos herdados do passado, o conservatismo sem falha das maneiras de ser e de parecer. (...) os tipos de enfeites, os acessórios e penteados, as pinturas e tatuagens permanecem fixados pela tradição, submetidos a normas inalteradas de geração em geração. Hiperconservadora, a sociedade primitiva impede o aparecimento da moda por ser esta inseparável de uma relativa desqualificação do passado: nada de moda sem prestígio e superioridade concedidos aos modelos novos e, ao mesmo tempo, sem uma certa depreciação da ordem antiga. [LIPOVETSKY, 1987]

Conforme o autor neste período inicial não se via uma moda cíclica, era uma moda conservadora, tradicional onde se respeitava as características de seu povo, sua cultura, não havia uma adoração pelas novidades nem fantasia de particularidades, uma sociedade primitiva que mantinha a negação das mudanças e conservava seus costumes.

Entre 1340 e 1350 já começou a surgir mudanças, uma difusão pela Europa, prazeres, extravagâncias já não eram fenômenos acidentais, tornou-se lei permanente entre aristocracia. O privilégio de poucos move a raiz do consumo, a rivalidade entre os homens, o ego que alimenta comparar vantagens acima dos outros e prevalecer sobre eles. Assim surgiu a revolução democrática dentro das rivalidades e distinções entre as classes. A alta, média costura tendo seus costureiros (estilista) e as mulheres na década de 50 e 60 que vestiam em costureiras ou costuravam seus próprios modelitos. A alta costura era quem lançava as novidades, e as maiores rivais eram entre a

² BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3. Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

³ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª Reimpressão brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

França e a Inglaterra. A consagração dos grandes criadores de moda partiu da ambição corporativa passando a ser produzida em massa nas grandes indústrias têxteis e vestindo o grande público nas lojas de departamentos. Eis a moda aberta do período individualista do Prêt-à-Porter (pronto para vestir), sendo Paris o centro lançador das novidades, as roupas eram logo copiadas e comercializadas pelo resto do mundo.

Seguindo o raciocínio temporal de Lipovetsky sobre a mobilidade social e intercultural do comércio, nas sociedades tribais como as africanas ou indígenas, há um choque no encontro com os ocidentais em seus trajes, desde os primórdios dos descobrimentos das Américas até os dias atuais. Este encontro se repete; eis a familiaridade onde encontra com o tempo das tribos de *Roland Barthes*, pois para as tribos não há alteração nas formas, cores, estilos ou padrões; “O interesse desse fato consiste no encontro de uma civilização indumentária que não se baseava na moda com o fenômeno da moda.” A opinião pública é favorecida pela imprensa e mídia, numa visão mais caprichosa da criação do costureiro, impressões totalmente geradas pelo mercado. Um mito romântico onde a moda situa numa crença em que a criação aparenta ser livre que foge à sistemática, a regularidade. O ritmo de moda de Barthes segue através dos etnólogos que têm uma maior preocupação com a criatividade da moda.

Alfred Louis Kroeber (1876-1960), antropólogo estadunidense, estudou minuciosamente os vestidos ocidentais de noite dos últimos três séculos, partindo das gravuras. Calculando o vestuário feminino em comprimento e largura da saia, largura e profundidade do decote e a altura da cintura, confirmava precisamente a regularidade do fenômeno em nível histórico tendo as formas que atingem os extremos de variações a cada meio século.

Sabe-se que a história no máximo pode ajudar a diminuir ou acelerar o ritmo rotatório da moda. Lipovetsky enquadra este fenômeno entre a moda de cem anos de encontro com a moda aberta, observando a diminuição dos períodos de duração das modas. A história contemporânea passa por várias situações que ocorrem em tempos diferentes, ou acontecem paralelamente, chamadas conjunturas, ou melhor, situações que perduram por mais tempo, embora produzindo ilusões de mudanças (semanas de moda), que absorvidas pela análise histórica resumem em grandes ritmos regulares. Quando existe

uma modificação no ritmo, poderá ocorrer o fenômeno de massificação, globalização da cultura, costumes, alimentos, padronização de objetos culturais, se não for por estes fatores iniciaria uma nova história da moda.

A mudança é sugerida através de lançamentos de filmes, novidades culturais, uma lei formal que controla o espírito humano e a rotatividade das “formas” mundiais. Um grupo de pessoas afirma que o hábito de usar cabelos longos atribui à influência dos Beatles (grupo inglês de grande repercussão comportamental na década de 50), embora possa afirmar que o uso deste foi aceito porque anteriormente usavam-se cabelos curtos. Barthes conclui que a moda, ou as pessoas que a estudam tendem a definir como “naturais”, psicológicas, e que as variações do guarda-roupa feminino limitam-se às rotações regulares de formas. Em concordância, Lipovetsky afirma o quanto a cultura de massa é comandada pela mídia num consumo inconstante e imprevisível de “gostos”, entre surgimentos de séries de televisão a cada ano nos EUA e na Europa propagando novos livros, novas músicas no coração da cultura do consumo, na paixãoite da massa.

O vestuário tem um significado pessoal, individual com o seu próprio corpo. A psicanálise também contribui com este fenômeno, veja a conclusão que Barthes⁴ chegou junto do psicanalista alemão J.C. Flügel (1833-1933):

(...), a partir de pressupostos freudianos, que para o homem o traje funciona como uma espécie de neurose, pois ao mesmo tempo esconde e exhibe o corpo, exatamente como a neurose mascara e revela o que a pessoa não quer dizer, elaborando sintomas e símbolos. A roupa seria, de algum modo, análoga ao fenômeno que revela nossos sentimentos quando enrubescemos por pudor; nosso rosto enrubescer, e nós escondemos nosso constrangimento no exato momento em que exibimos. [BARTHES, 1977].

Assim Barthes correlaciona a roupa com a personalidade do indivíduo, seja uma relação pessoal com seu corpo, como às relações do corpo com a sociedade. Já Lipovetsky pensa nesta identificação entre ídolos e estrelas midiáticas abrindo uma brecha do tempo da reciclagem na órbita da moda, a fragilidade do sentido perante as liberdades individuais, com a livre intervenção a capacidade em exprimir suas aspirações e pressionar o Estado, possibilita a desfidelização ideológica conduzindo uma explosão de conflitos obrigando o

⁴ BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3. Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, p.292, 2005.

poder público a oferecer soluções menos tecnocráticas e mais maleáveis, conforme o mundo individualista contemporâneo. O encurtamento do tempo de duração cai no deslizamento progressivo da sociedade:

Correlativamente a essa forma inédita de coesão social, ela desenvolveu uma nova relação com a duração, uma nova orientação do tempo social. Generaliza-se cada vez mais a temporalidade que governa desde sempre a moda: o presente. Nossa sociedade liquidou definitivamente o poder do passado encarnado no universo da tradição, modificou igualmente o investimento no futuro que caracterizava a era escatológica das ideologias. Vivemos nos programas curtos, na mudança perpétua das normas, na estimulação para viver imediatamente: o presente erigiu-se em eixo maior de duração social. [LIPOVETSKY, p. 265. 2003]

Para o filósofo *Walter Benjamin* há uma concentração no tempo de mudança extrema de ritmo e velocidade na vida da sociedade na Revolução Industrial. Trata-se do período em que o Modernismo quebra todo ciclo de hábitos que desperdiçam o tempo, a lentidão, a tranqüilidade ganhando espaço para o trabalho e a expansão econômica perdendo o romantismo habitual. Em sua obra *Passagens* ele descreve um capítulo sobre a moda como um instrumento de estudo comportamental, através de críticas e leituras psíquicas.

Em três fases, ele descreve de maneira não-linear a moda moderna em suas passagens, a moda-morte, a velocidade da moda produzida em massa junto da Revolução Industrial. Benjamin centra suas críticas dentro do tempo moderno que corresponde ao segundo tempo de Barthes, o ritmo acelerado da industrialização que trouxe trens, bondes e a prática do ciclismo e da equitação para as mulheres. Conforme Benjamin: "... A roupa da ciclista, como protótipos das formas oníricas, tal qual elas, um pouco antes ou depois, apareceram para as fábricas ou para o automóvel."

Benjamin analisa a identificação, a imitação que corresponde aos ritmos barthesianos, onde a moda é usada para disfarçar imperfeições e realçar suas qualidades físicas. Moda que ele afirma ser um forte aliado do encontro entre o inorgânico e o orgânico, o atrativo sedutor onde a moda enobrece a matéria como os românticos o fizeram com as palavras. Sobre o comportamento social nos códigos do vestir deste período, ele analisa como um símbolo, significado de hierarquias sociais, relação ligada às histórias registradas que Barthes analisa. Na segunda fase de seu discurso, Benjamin destaca o surgimento da moda, que além do desejo de mudar a paixão em se vestir tem essência de distinção, independente de uma motivação individual, mas sim social. A moda

percorre em direção descendente, das camadas superiores para serem copiadas pela classe média. Um empenho em estar à frente de um grupo, estabelecer a liderança com o novo.

Na terceira fase, Benjamin permite estabelecer uma relação com as “micromodas” do terceiro tempo de Barthes, salientando importância que a imprensa ganha com a divulgação e valorização das novidades que destacam a “arte” de fotógrafos e editoriais de moda. É isto também que registra o texto de Helen Grund, sobre um manuscrito particular de Benjamin:

Sobre a batalha publicitária entre a casa de alta costura e os jornalistas de moda. Facilita sua tarefa o fato de nossos desejos coincidirem. Dificulta, porém, o fato de que nenhum jornal ou revista queira considerar como novo aquilo que um outro jornal ou revista já tenha publicado. Somente os fotógrafos e desenhistas, ao valorizar diferentes aspectos de uma roupa através da pose da iluminação, podem livrar-nos deste dilema. As mais importantes revistas possuem estúdios fotográficos próprios, equipados com todos os refinamentos técnicos e artísticos, comandados por fotógrafos muito talentosos e especializados.[HELEN GRUND, VOM WESEN DER MODE, PP. 21-22. 1935].

A moda se transforma em sensação, um lançador de tendências futuras. O ensaísta alemão faz ainda uma correlação entre a moda e as Vanguardas que começavam a chocar o público e desaparecer sem a preocupação da eternidade das obras. As duas têm a capacidade de antecipar através de sinais secretos, velozes, efêmeros:

As modas são um medicamento que deve compensar na escala coletiva os efeitos nefastos do esquecimento. Quanto mais efêmera é uma época, tanto mais ela se orienta na moda. [BENJAMIN, 1931].

A industrialização reconhece o design de moda como setor lucrativo no sistema econômico, substituindo as artes e a criatividade essencial em lentas formações de estilos, escolas das celebridades. Tirado da revista “Arte do comércio” por Henri Polles: “É o comércio do vestuário e não mais a arte, como outrora, que criou o protótipo do homem e da mulher modernos. Imitam-se os manequins, e a alma se faz à imagem do corpo”. Trata-se de uma revista comportamental de 1937 descrevendo a perda da essência artística da moda. Lipovetsky aborda esta velocidade com o surgimento da moda aberta numa fase onde além de sensação ela faz sua aparição em três partes distintas; a face burocrática-estética, a indústria e a face democrática e individual.

Estas três abordagens consistem em atribuir códigos e significados às roupas e as implicações com outros fenômenos do tempo, significando códigos de ofícios, classes sociais, certos países ou culturas. Tendo início à criação da roupa por três motivos, proteção, pudor e adorno, percebe-se que o vestir é um ato de significação, um ato profundamente social relacionado dentro do quadro contextual e cultural de cada época.

Jum Nakao: Pensar a Moda é Interrogar-se através dela

A repetição do ciclo moda vem desde o período moderno analisado por Benjamin e o desenvolvimento de tribos e estilos pelas escolhas citadas por Barthes no terceiro ritmo. Na aceleração desta fruição e aparição da moda, a imagem e a simultânea morte dela tem valorizado o momento do novo, do lançamento em exploração pelas imagens. Na arte o desapego pela obra eterna retoma o momento, o acontecimento como expressão e inspiração.

Neste jogo de efeitos ópticos, o olhar em contato com a imagem e o lúdico significa jogo, diversão, brinquedo. Apresenta-se a ação que as obras de Jum despertam do anestésico onde as pessoas já não sensibilizam com os acontecimentos em sua volta, algo comum durante a Guerra, houve tanta dor que o homem já não sentia mais, ficou anestesiado.

Na moda este ciclo repetitivo é desviado pelas obras de Nakao porque ela rompe com a morte e seu nascimento na velocidade moderna das micromodas tanto de Barthes como Benjamin que acelera com vigor na contemporaneidade. É altamente cíclica e efêmera, nem o mercado está tendo mais tempo para sentir e admirar as novidades. O conceito de moda para Nakao remete a questionar este ciclo comercial por um sensível humano.

Desde esta repetição com poucas diferenças cíclicas, a roupa perde a funcionalidade na performance intitulada “Costura do Invisível” de Nakao, onde propõe através deste conceito repetitivo do sistema mercadológico e anestésico, uma ruptura reflexiva. A singularidade de Jum segue pela produção de efeitos anestésico-estéticos do consumismo uma interação, que questiona, provoca inquietação, contamina as fronteiras. Estudando os filmes de *Abbas*

Kiarostami (1940), um cineasta iraniano⁵ que resgata os efeitos anestésico-estéticos com a guerra, apropria-se das crianças e da sua infância para buscar novas percepções e sensações no anestésico. Propondo o novo perante o pronto, procura manipular a realidade simulando um desfile onde vestidos são confeccionados com papel, modelos se parecem com brinquedos, brinquedos são *links* de memória numa tentativa de envolver o espectador em um universo lúdico onde toda a “encenação” tem a finalidade de provocar uma ruptura nos condicionamentos, é resgatar a sensação de memória na infância com olhos contemporâneos.



Figura 1: Desfile de Jum Nakao do SPFW 2004.
Nota: Figura extraída do site www.jumnakao.com.br.
Acesso em 20 ago. 2009.

Dentro deste conceito de moda crítica, em julho de 2004 no São Paulo Fashion Week na bienal de São Paulo o tradicional evento sul-americano de moda apresentou a *Performance* (desfile) de vestidos de papéis ricamente delicados misturando a construção de roupas em corpos repetidos (como bonecas, sem identificação, usando perucas). Estas roupas foram elaboradas sob influências da aristocracia do século XIX remetendo o luxo e ostentação de uma época que alimenta as marcas e comercialização do eterno novo. A materialidade com o papel faz parte da criação. “O papel branco é como a palavra para a poesia, não permanece vazio”, afirma Nakao.

Esta performance consagrou Nakao à fama na área de moda que é carente de um olhar mais teórico e reflexivo nas ações ritualísticas de seus desfiles e lançamentos. Sendo este desfile considerado uma performance ele

⁵ Entrevista concedida a esta pesquisadora.

integra a arte contemporânea com a moda em seu trabalho. Desdobramentos de seu trabalho renderam várias exposições pelo mundo e trabalhos mercadológicos.

Em 2007, na capital paranaense Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer, conhecido como o Museu do Olho pela forma da sua arquitetura, esta instalação foi um dos desdobramentos desta performance, resultado de trabalho conjunto entre três amigos, Nakao, o cineasta Kiko Araújo e o cenógrafo Júlio Docsar. O conceito do “desfile-performance” de Nakao prosseguiu com a crítica ao consumismo desenfreado. Sendo dividida em seis partes na sequência; O lúdico estabelecendo conexão com o espectador. A fábula do “Rei nu” afirmando a ignorância da arrogância e vaidade. O rato presente na obra como metáfora da degradação humana no consumo, suas projeções repetidas sugerem uma projeção fora da obra, em direção à sociedade. Simulacro e simulação nas bonecas réplicas das manequins do desfile “A Costura do invisível” repetidas no tamanho natural, uma finge ser a outra. A simulação de um supermercado atraente pelas cores e formas de produtos domésticos. O espaço “Olho” brinca entre o olhar e ser visto, pois há câmeras entre as maquetes e o público que se movimenta entre as obras. Os números relacionados com a instalação nos três ratos (três anos de vida), três maquetes, três câmeras, três artistas, três meses de exposição.

O nome da exposição “Revolver” requer interpretação individual do espectador, pode lembrar volver, envolver, resolver, lover ou até revólver. Dependendo da leitura significa afeto, amizade, esperança ou agressão.

O rato presente na obra como metáfora da degradação humana no consumo, suas projeções repetidas sugerem uma projeção fora da obra, em direção à sociedade. Em uma das maquetes expostas corriam três “esquilos da Mongólia” interpretando ratos que comiam os vestidos de papel (réplicas do desfile) expostos nestas maquetes. Pestes, pragas que proliferam, multiplicam sem controle, um símbolo da arte de rua que invade para o externo, para o social.

Simulacro e simulação nas bonecas réplicas das manequins do desfile “A Costura do invisível” repetidas no tamanho natural, uma finge ser a outra. Das miniaturas ao tamanho real delas é a proporção 1X6. As pessoas quando se aproximam da maquete assistem os ratos se alimentarem das manequins

que observam na maquete menor e dentro deste reparam que estão sendo filmados e projetados ao mesmo tempo na tela grande da parede do museu. Entre as bonecas há a relação de imitação, uma finge ser a outra, simula, faz de conta⁶.

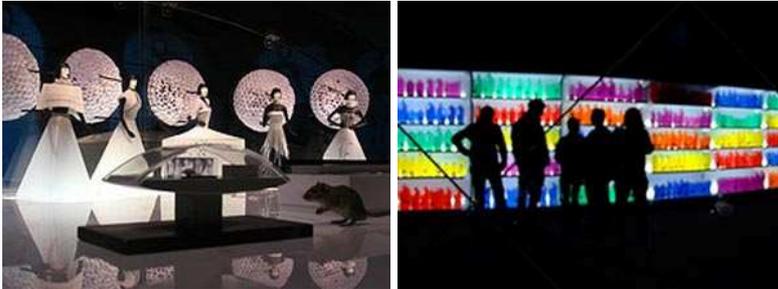


Figura 2 e 3: Projeção, repetição. Ao lado a prateleira da exposição.
Nota: Imagem extraída do site: www.jumnakao.com.br. Acesso em junho de 2008.

Contrastando as projeções e repetições de Nakao, o outro lado da exposição no “Olho” do museu, surge uma parede colorida e atraente remetendo um convite ao deleite de consumo nos produtos de variadas formas de produtos domésticos, como desinfetantes, detergentes, xampus rotulados com a logo do rato em várias posições, como se movessem, articulassem pelas prateleiras. O produto foi comercializado durante a exposição, pelo valor irônico de R\$199,00 lembrando a popularidade do R\$1,99 e questionar o valor das coisas, das marcas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3. Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª Reimpressão brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BOUSSO, Vitoria Daniela. **Catálogo da Instalação Revolver**. Curitiba: Governo do Paraná, 2007.
- LEE, Érika Yamamoto. **Jum Nakao: Confluências entre arte e moda**. 2009. 73f. Trabalho Monográfico apresentado Curso de Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁶ BOUSSO, Victoria Daniela. **Catálogo da instalação. REVOLVER**, 2007. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. p. 3-4.