

O GUARDA-ROUPA MODERNISTA: A INDUMENTÁRIA DE TARSILA, OSWALD E MÁRIO

The modernist wardrobe: the clothing of Tarsila, Oswald e Mário

Carolina Casarin, c.casarinfh@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta parte da nossa pesquisa de doutorado, em que analisamos a indumentária de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, três personagens fundamentais do modernismo brasileiro. Debates os sentidos da palavra “guarda-roupa”, e procuramos responder às questões: por que estudar o guarda-roupa modernista e de que maneira podemos acessá-lo?

Palavras-chave: modernismo brasileiro; guarda-roupa; aparência

Abstract: This article presents part of our doctoral research, in which we analyze the clothing of Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade and Mário de Andrade, three fundamental characters of Brazilian modernism. We debate the senses of the word “wardrobe”, and try to answer the questions: why study the modernist wardrobe and how can we access it?

Keywords: Brazilian modernism; wardrobe; appearance

Introdução

Este artigo apresenta parte da nossa pesquisa de doutorado, ainda em andamento, *O guarda-roupa modernista: a indumentária de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*, em que investigamos a aparência e a indumentária de três personagens fundamentais do movimento modernista brasileiro. Sendo significativa a atenção redobrada que Tarsila, Oswald e Mário dedicaram ao vestuário e à aparência, nossa análise parte das relações que podem ser estabelecidas entre a aparência de alguns dos seus principais artistas e o projeto estético do modernismo brasileiro.

Gostaríamos, aqui, de debater os sentidos da palavra “guarda-roupa”, assim como uma proposta de definição que seja produtiva para o desenvolvimento da tese. No esforço de definir isso que chamamos de guarda-roupa modernista, algumas questões se colocam: por que estudar o guarda-

roupa modernista e de que maneira podemos acessá-lo? Para tanto, recorremos a estudiosos do campo da indumentária – como Roland Barthes, Olivier Burgelin, Gilda de Melo e Maria Cristina Volpi – e, também, a teóricos da cultura visual – Georges Didi-Huberman e Ulpiano Bezerra de Meneses –, de maneira que nossa análise está pautada tanto num entendimento do vestuário como fato estético, histórico e social, como na compreensão da imagem como agente, e não um signo esperando ser decifrado.

Os significados de guarda-roupa

A palavra “guarda-roupa” data do século XIV e tem diferentes significados que transitam entre objeto, função e conjunto. No seu sentido mais objetivo, o guarda-roupa é um objeto de mobiliário, um armário destinado a acondicionar roupas. Guarda-roupa pode designar também uma função, ou seja, é uma pessoa responsável por cuidar dos figurinos de uma instituição, um teatro, uma companhia teatral, uma produtora de cinema ou de TV etc. No Brasil colônia e império, o guarda-roupa era aquele que guardava as roupas dos fidalgos, pessoa que tinha à sua conta a roupa de outrem, e, mais tarde, tornou-se um dos cargos da corte imperial brasileira. Quando compreendida no sentido de conjunto, a palavra guarda-roupa significa um conjunto de trajes, a reunião do vestuário de um indivíduo ou de um grupo.¹

Nossa pesquisa de doutorado, *O guarda-roupa modernista*, se concentra na análise da indumentária de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Ou seja, o termo guarda-roupa se refere ao conjunto dos trajes que pertenceram a alguns dos principais nomes do modernismo brasileiro. Entretanto, a expressão *guarda-roupa modernista* pode ser entendida de forma ambígua, já que significa tanto o guarda-roupa dos modernistas, que pertenceu aos modernistas, como aquilo de moderno, os índices de modernismo que podemos analisar na indumentária desses artistas, e é nessa confluência que empreendemos nossa investigação. Se o grupo modernista, capitaneado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, teve um projeto de brasilidade que, por sua vez, esteve inserido num movimento modernista, de que maneira a

¹ Foram consultados os dicionários Bluteau (1728), Silva (1789), Freire (1954) e Houaiss (2009).

indumentária e a aparência desses personagens expressa – ou, mais ainda, corrobora e ajuda a construir – esse projeto?

Além do referido projeto cultural e político dos modernistas, atestado nos manifestos e nas próprias obras, é notória a atenção redobrada que Tarsila, Oswald e Mário dedicaram ao vestuário e à aparência, o que reforça a ideia do vínculo que talvez exista entre o programa modernista de construção de uma identidade nacional brasileira e a indumentária usada pelo grupo. Sendo o vestuário uma forma privilegiada de expressão, a construção de uma imagem de Brasil passa pela elaboração de uma imagem de si, de uma aparência, e nosso objetivo é captar as relações que podem existir entre o resultado estético do modernismo – na literatura e nas artes plásticas – e a aparência dos seus artistas.

Para que seja ressaltada a importância das estratégias de apresentação dos artistas e o lugar da aparência, lembremos que o casal Tarsilwald – como Mário de Andrade apelidou Tarsila e Oswald, juntos – nos anos 1920, em Paris, frequentou *maisons* de costureiros famosos, como Paul Poiret e Jean Patou; e que Mário de Andrade desenhava as próprias roupas. Vejamos o que nos diz sobre ele José Bento Faria Ferraz, “professor, escritor e pesquisador, secretário de Mário de Andrade de 1939 a 1945” (LOPEZ, 2008, p. 63):

Eu chegava cedo na casa do Mário, às sete e meia. Ele já estava com aquele robe de chambre de seda, azul, muito chique. Suas roupas todas eram assim, refinadas. O sapato era sob medida, encomendado na casa Guarani, na rua XV de novembro. Sapato bico fino. Ele guardava os sapatos com fôrmas de madeira dentro, para manter sempre a forma certinha. Preocupava-se com a elegância e era metódico por excelência. (LOPEZ, 2008, p. 65)

Vale a pena também lembrar Antonio Candido na “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”:

Nada era verdade, embora nalguns casos houvesse uma semente real do boato inchado em volta. Mas esse Oswald lendário e anedótico tem razão de ser: a sua elaboração pelo público manifesta o que o mundo burguês de uma cidade provinciana enxergava de perigoso e negativo para os seus valores artísticos e sociais. Ele escandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença. Conheci muito senhor bem posto que se irritava só de vê-lo, como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco. “Esse sujeito não tem pescoço, tem

cachaço”, ouvi de um, que parecia simplesmente tomado pela necessidade de dizer qualquer coisa desagradável. “Que luvas de palhaço!”, dizia outro. Eram as que punha de vez em quando, penso que feitas para esporte de inverno, de tricô, brancas com uns motivos pretos vistosos. “Foi Blaise Cendrars quem me deu”, disse ele sorrindo certa vez, na Livraria Jaraguá, onde passava sempre. (CANDIDO, 2004, p. 48)

Diante disso, existe uma primeira questão metodológica a ser resolvida: como delimitar o guarda-roupa modernista? Se a indumentária – e, conseqüentemente, o próprio guarda-roupa, posto que é a reunião da indumentária – é alguma coisa orgânica, em constante movimentação, pois nunca cessamos de usar roupas e adquirir roupas novas, como dizer onde começa e onde termina um guarda-roupa?

Conforme Eduardo Jardim (2016), o modernismo brasileiro teve duas orientações distintas, ainda que complementares. Num primeiro momento, de 1917 a 1924, a ação principal do movimento foi estabelecer uma guinada na produção artística brasileira, procurando atualizá-la em relação ao que se fazia na Europa. A partir de 1924, até o final da década de vinte, a questão da brasilidade ganha força, tornando-se o horizonte da intervenção de nossos principais artistas. O grupo modernista, em especial Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, volta-se para o interior do Brasil, às suas raízes históricas, no intuito de fortalecer valores com a intenção de estabelecer uma nova identidade nacional, que fosse, em todos os sentidos, mais brasileira. O vértice dessa postura é o “Manifesto Antropófago”, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928.

Estabelecemos, assim, os limites do guarda-roupa modernista entre 1917, ano da emblemática exposição de Anita Malfatti, e o Salão de 1931, organizado por Lúcio Costa. Consideramos que a análise do guarda-roupa de Tarsila, Oswald e Mário nesse recorte temporal possibilita a investigação do posicionamento artístico, estético e cultural de alguns modernistas brasileiros que acrescente, a partir de uma perspectiva de apreciação ainda pouco explorada, novos desdobramentos à discussão sobre o movimento.

Os três vestuários

Uma vez que definimos os limites do guarda-roupa, em termos cronológicos, fica-nos a questão: como ter acesso aos trajes, já que poucas peças de indumentária que pertenceram a esses artistas foram conservadas? Nesse ponto, apoiamo-nos na teoria dos três vestuários exposta por Roland Barthes (2009). No livro **Sistema da moda**, o teórico francês estabelece três tipos de vestuário: o vestuário-imagem, o escrito e o real. Os dois primeiros remetem ao vestuário real. Remetem, são equivalentes, mas não idênticos, como adverte o autor (BARTHES, 2009, p. 21). Estamos lidando com três estruturas e matérias diferentes. A estrutura plástica, das formas, no vestuário-imagem; a verbal, vocabular, no escrito; e a tecnológica no vestuário real: “tem-se uma estrutura que se constitui no nível da matéria e de suas transformações, e não de suas representações ou de suas significações” (BARTHES, 2009, p. 22).

A maior parte das fontes de nossa pesquisa está no âmbito do vestuário-imagem e do escrito. Fazem parte do vestuário-imagem as fotografias de Tarsila, Oswald e Mário, os retratos e os autorretratos. A imagem da roupa registrada em diferentes momentos: aquela usada em situações da vida íntima, como as estadas no campo; as usadas nas viagens internacionais ou pelo Brasil; a roupa publicada nos periódicos que cobriam os eventos sociais. O vestuário escrito é composto pelas referências à indumentária, à moda, à construção da aparência de modo geral, que aparecem nas obras dos modernistas – poesia, narrativa, teatro, manifestos –, nas correspondências, nas crônicas, entrevistas, depoimentos, diários, e, de novo, nos periódicos que registravam sua vida social.

Figura 1: reprodução do autorretrato de 1923 de Tarsila do Amaral, conhecido como *manteau rouge*



Autorretrato (manteau rouge), 1923, óleo sobre tela, 73x60 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Aracy Amaral, no livro **Tarsila: sua obra e seu tempo**, transcreve parte do depoimento que ouviu de Souza Lima, datado de 30 de outubro de 1968, e adiciona a informação sobre o traje representado na pintura:

“Foi por essa época [início dos anos 1920] a grande homenagem prestada a Santos Dumont pelo embaixador brasileiro Souza Dantas, de 500 talheres. Nesse jantar, marcado para as 8:30 e para o qual eu estava de casaca, Tarsila atrasou-se, chegando mais de 9:15. Ela vinha com um *manteau* vermelho, de gola alta...”. É o *manteau*, modelo Jean Patou, com que Tarsila se autorretratou na tela intitulada *Manteau rouge*. (AMARAL, 2010, p. 103)

O fato de estarmos lidando com o vestuário-imagem determina que sejam eleitos princípios norteadores para nossa análise, metodológica e teoricamente. Optamos pelas abordagens desenvolvidas por historiadores e filósofos que ressaltam a materialidade das imagens, compreendidas como agentes e participantes de uma cultura da visualidade. Sendo o objeto de

pesquisa, não as imagens, mas a sociedade, “não há como dispensar, aqui, também, a formulação de *problemas históricos*, para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes” (MENESES, 2002, p. 150). O que interessa é analisar a “*dimensão visual* da sociedade” (MENESES, 2002, p. 150).²

Desejamos, assim, articular a materialidade e a visualidade do vestuário-imagem de Tarsila, Oswald e Mário, na medida em que são artefatos cuja imagem ganhou ampla circulação e notoriedade. Traçar a biografia de determinadas imagens pode ser um método produtivo de desvendamento dos processos de iconização a que são submetidas. Quando nos colocamos o desafio de elaborar uma narrativa que dê conta da biografia de uma imagem, é necessário refletir “por que tal imagem pôde assumir o caráter de emblema. Tal operação, sem dúvida, haveria de trazer esclarecimento que iluminasse, mais que a imagem, ela própria, alguns aspectos da sociedade que com ela se envolveu” (MENESES, 2002, p. 138). Ulpiano Bezerra de Meneses chama atenção para as tramas discursivas que geralmente envolvem as imagens no processo de iconização. Não são as imagens que falam, somos nós que falamos por elas, em nome delas. “O destino do referente e o de sua imagem raramente coincidem” (MENESES, 2002, p. 142). Essa nos parece uma frase que, dolorosamente, se aplica à história de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

O guarda-roupa modernista, então, não está dado, não existe previamente, ele está sendo construído na medida em que reunimos as imagens e os discursos que revelam as práticas vestimentares dos três artistas escolhidos, sistematizando-as. É quase como se nos tornássemos o guarda-roupa dos modernistas – naquele sentido da pessoa que desempenha a função de cuidar das roupas de outrem –, pois é uma das incumbências da pesquisa mapear e organizar os trajes de Tarsila, Oswald e Mário. A análise da indumentária dos três artistas pressupõe, antes, a elaboração de seus guarda-roupas. Uma vez estabelecidos os guarda-roupas de cada artista, o vestuário modernista será analisado como um grupo.

² Grifos do autor.

De um lado, interessamo-nos pelo vestuário como objeto estético, como forma, resultado plástico da necessidade humana de expressão; por outro, o vestuário desperta nosso interesse como objeto sociológico, quer dizer, como suporte de análise de uma sociedade ou de uma situação cultural específica. Sendo um objeto estético, o vestuário precisa ser desvendado de dentro, literalmente. A análise de uma roupa começa pelas costuras internas, pelo acabamento. É preciso pegar no tecido, sentir seu peso, observar sua estrutura de modelagem, os encaixes das partes, a maneira como as costuras foram realizadas. Além disso – dimensão trágica de todo estudo sobre a indumentária –, a moda, como afirma Gilda de Mello e Souza, é “a mais humana das artes”, pois “o vestido que escolhemos atentamente na modista ou no *magasin bon marché* não tem moldura alguma que o contenha e nós completamos com o corpo, o colorido, os gestos, a obra que o artista nos confiou inacabada” (SOUZA, 2005, p. 41). Mesmo que existisse um acervo de indumentária dos modernistas (como o recentemente lançado Acervo Digital Zuzu Angel), para sempre faltariam as pessoas vestidas, em movimento, momento de atuação plena do vestuário que se estabelece na relação íntima entre corpo e roupa.

De todo jeito, essa dimensão trágica, como dissemos, da análise da indumentária não nos impede de empreender nossa investigação. Acreditamos que os registros visuais e escritos do vestuário e da aparência dos modernistas sejam capazes de nos fornecer vestígios, resíduos, um tipo de memória da relação que um dia se estabeleceu entre aqueles corpos e as roupas que os vestiram. Certamente, parte dessa memória está impressa nas imagens e nos discursos.

Na famosa *Enciclopédia Einaudi*, os verbetes “ornamento”, “vestuário” e “moda” estão no volume que se chama *Soma/psique – Corpo*. Além desses termos, esse tomo inclui também a definição de “soma/psique”, “pulsão”, “histeria”, “desejo”, “sono/sonho”, “eros”, “amor”, “corpo”, “canto”, “dança” e “máscara”. A organização da *Enciclopédia Einaudi* propõe que estes vocábulos pertençam a um mesmo campo semântico, aquele que parte do tema geral, soma/psique – corpo. As definições das palavras ali reunidas estão submetidas ao significado do significante central, o corpo. Nesse sentido, o significado de “ornamento” ou “vestuário”, por exemplo, necessariamente passa pelo corpo, assim como o de “máscara” ou “moda”, e de todos os termos arranjados nesse

volume. É como se os significados dos termos fossem uma espécie de expansão e aprofundamento do tema geral.

Percebe-se, então, que o significado proposto ao termo “vestuário” está intimamente relacionado ao corpo, ou melhor, ele parte do corpo, tem no corpo sua premissa. Não à-toa o autor, Olivier Burgelin, começa lembrando Lévi-Strauss, quando este afirma que o código culinário e o do vestuário se aproximam. Olivier Burgelin ressalta que na origem, admitindo “que o traje pode ser entendido como proteção contra os agentes físicos, não podemos deixar de reconhecer que pode também ser entendido como uma proteção contra os agentes mágicos, muitas vezes considerados tão reais como a chuva e o frio” (BURGELIN, 1995, p. 340). Portanto, o autor do verbete sublinha o vínculo entre magia e estética que estaria na base da criação do vestuário, “a necessidade de manifestar um significado” (BURGELIN, 1995, p. 338).

A definição da *Enciclopédia Einaudi*, atrelando, na origem da humanidade, as necessidades práticas às mágicas, ressalta o caráter expressivo do vestuário. “O problema plástico [do vestuário] nunca se põe nem se resolve em termos puramente formais. A estética do vestuário nunca é ‘pura’, mas sempre profundamente penetrada de expressividade”, afirma Olivier Burgelin (BURGELIN, 1995, p. 340). Magia e ornamentação, magia e estética estão, assim, primitivamente associadas. Mas o vestuário, acrescenta o autor, “não se destina apenas a ser usado por um corpo humano com o qual estabelece íntimas relações ao mesmo tempo plásticas e investidas de afetividade; aparece também num certo contexto onde deve inserir-se” (BURGELIN, 1995, p. 342). O vestuário é, portanto, uma forma que responde à necessidade básica de expressão do corpo, que, uma vez materializada, acaba por ser inserida num contexto.

O guarda-roupa modernista

O grupo modernista da década de 1920 compreende uma gama de artistas – escritores, artistas plásticos, músicos – e seus parentes, amigos, colaboradores e incentivadores, formando um verdadeiro *entourage*. No intuito de alcançar o significado dos trajes de Tarsila, Oswald e Mário para os círculos sociais que frequentavam, no Brasil e no estrangeiro, e o significado desses trajes para suas produções artísticas e a estética do modernismo de 1920, é

necessário estabelecer os padrões de vestuário com os quais o trio convivia. Quer dizer, como era a moda dominante nos ambientes frequentados pelos modernistas, no Brasil e em Paris? Dispostos lado a lado o padrão do vestuário e a realização da norma (BARTHES, 2005), será possível analisarmos o guarda-roupa modernista de modo apropriado, averiguando a maneira como suas roupas se relacionam com os padrões de vestimenta brasileiro e europeu.

É necessário, enfim, contextualizar a indumentária de Tarsila, Oswald e Mário no espaço histórico-social que a engendrou, para então analisarmos as relações que os modernistas estabeleceram, por meio das roupas, com os ambientes que frequentavam. “O significado social que o traje adquire se expressa através de sua estética e, ao mesmo tempo, revela a ligação intelectual e afetiva que se estabelece entre o traje e seu usuário”, afirma Maria Cristina Volpi (VOLPI, 2013, p. 9). O método de análise das imagens do vestuário é interpretar os aspectos estéticos dos trajes e ao mesmo tempo problematizar as implicações sociais de seus usos específicos.

A aparência de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade participa da divulgação de uma estética moderna que os integrantes do grupo queriam construir e transmitir? O vestuário é uma linguagem que participa ativamente da construção da identidade. Houve relação entre o desenvolvimento da questão da brasilidade defendida pelos artistas e a indumentária usada pelo grupo? São algumas das perguntas que pretendemos responder e que gostaríamos de trazer para o debate neste grupo de trabalho.

Considerações finais

Os trajes são fontes importantes que contribuem para o entendimento da realidade social em que vivemos. Na medida em que os modernistas iam construindo uma imagem de si e do Brasil, e, depois, nas apropriações que foram feitas do modernismo, ou de uma imagem de modernismo, nos desdobramentos culturais, artísticos e políticos que o movimento acabou por engendrar, o traje é um recurso privilegiado de criação de uma identidade visível que se expressa através da imagem. Sendo projeto dos modernistas elaborar uma identidade nacional, interessa saber se – e, como – as roupas participaram da afirmação de uma estética nacional, viés fundamental do movimento. A análise do guarda-

roupa modernista pode revelar alguma coisa a mais sobre o modernismo, já que a indumentária é, conscientemente ou não, uma maneira singular de elaboração da identidade, seja ela individual ou coletiva.

Por meio da indumentária e da aparência dos modernistas, é possível entrever tensões que atravessam a história do modernismo brasileiro. Nos diversos espaços que frequentaram, Tarsila, Oswald e Mário procuraram estratégias de representação de si que os relacionassem a uma sofisticação resultante da tensão entre cultura nacional e cosmopolitismo. Nossa pesquisa pretende, assim, analisar as construções individuais de uma estética de vestuário que estariam relacionadas ao programa modernista de construção de uma identidade nacional brasileira. A análise do guarda-roupa modernista pode revelar alguma coisa a mais sobre o modernismo, já que a indumentária é, conscientemente ou não, um modo singular de elaboração da identidade, seja ela individual ou coletiva.

Referências

AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 4ª edição. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2010.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. História e sociologia do vestuário. **Inéditos, vol. 3**: imagem e moda. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 257-281.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário Portuguez & Latino**, 1728. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/dicionario>>.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **O salão e a selva**: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995.

BURGELIN, Olivier. Vestuário. Tradução Maria Bragança. **Enciclopédia Einaudi, volume 32**. Soma/psique – corpo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 337-363.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4ª edição reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014.

FREIRE, Laudelino. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ponteio, 2016.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. (Org.) **Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cincoenta**: Mário de Andrade visto por seus contemporâneos. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. “A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico”. **Tempo** [on-line], Rio de Janeiro, nº 14, 2002, p. 131-151. Data de consulta: 22 de maio de 2017. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018094007>>
ISSN 1413-7704

SILVA, Antonio de Moraes. **Diccionario da lingua portugueza**, 1789. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/dicionario>.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VOLPI, Maria Cristina. “As roupas pelo avesso: cultura material e história social do vestuário”. 9ª Colóquio de Moda. 2013. Acesso on-line.