



# Elsa Schiaparelli e o Mundo da Arte

*Elsa Schiaparelli and the Art World*

[ALINE BARBOSA DA CRUZ PRUDENTE]

Mestra em Artes Visuais. Docente no SENAC São Paulo.

E-mail: [aline.bcp@gmail.com](mailto:aline.bcp@gmail.com)

**[resumo]** Este artigo pretende discorrer sobre a atuação da estilista Elsa Schiaparelli dentro do mundo da arte, mais especificamente no movimento surrealista, argumentando que sua atuação em tal contexto é maior do que grandes obras da história da arte e da moda demonstram. Para isso, fazemos uma revisão bibliográfica para descrever dois contextos nos quais a estilista trabalha em conjunto com o artista Salvador Dalí, em que ela cria imagens surrealistas que inspiram não só o artista, mas também o grupo surrealista.

[ 132 ]

[palavras-chave]

Elsa Schiaparelli, arte, moda, surrealismo.

**[abstract]** This article intends to discuss the work of the fashion designer Elsa Schiaparelli within the world of art, more specifically in the surrealist movement, arguing that her performance in such context is greater than great works of the history of art and fashion indicate. For this, we make a bibliographical review to describe two contexts in which the designer works together with the artist Salvador Dalí, creating surrealistic images which inspire not only the artist but also the surrealist group.

**[keywords]** Elsa Schiaparelli, art, fashion, surrealism.

## Introdução

Elsa Schiaparelli (1890-1973) ficou conhecida como uma estilista que criou vestimentas que dialogam com o surrealismo, trazendo o extraordinário e o inédito, com materiais e formas inusitadas e transmutando o corpo feminino, mesmo que apenas na superfície, através de estampas e acessórios. Além disso, a estilista foi a primeira a fazer uma coleção temática, sendo a inicial *Stop, Look and Listen* lançada em 1935 quando transferiu sua *maison* para a Place Vêndome (BLUM, 2003, p. 169). Tal inovação origina uma metodologia de criação que é usada até os dias atuais.

Schiaparelli é descrita como uma *estilista* que "se inspirou" na arte e no surrealismo por diversos autores de livros mais gerais e superficiais sobre a história da moda. Além disso, a estilista não é citada pela grande maioria dos livros de história da arte como uma personalidade importante para o surrealismo, como veremos mais adiante. Já abordagens mais recentes procuram ampliar a visão sobre a criação de moda e a enxergar nuances de como a moda por vezes se associa ao mundo da arte. Desde o final dos anos 1980, instituições museológicas como o Metropolitan Museum of Art e o Victoria and Albert Museum, e pesquisadores como Martin (1988), Stern (2004), Pass (2011), Stent (2011), Arriaga (2013) e Papalas (2015), que serão abordados neste trabalho, têm atuado de forma que os limites entre a arte e moda fiquem cada vez mais permeáveis, já que nem sempre uma roupa é feita para ser vendida em larga escala, e sim feita para transmitir um conceito acima de tudo. Este é o caso de Schiaparelli em várias de suas criações, como, por exemplo, o "Skeleton Dress" e o "Tears Dress" da coleção *Circus*.

Veremos, neste trabalho, que o espírito de subversão das regras, característica comum ao surrealismo e ao dadaísmo, acompanha Schiaparelli desde sua infância, e que suas criações também influenciavam os artistas surrealistas. Tais fatos demonstram que a relação da estilista com o movimento artístico é bem mais complexa do que uma *inspiração*, como é descrita por alguns historiadores.

## Schiaparelli e o surrealismo

É evidente que as obras de Elsa Schiaparelli têm um viés surrealista, mas apesar disso ela não é listada por autores de livros sobre o movimento como uma das artistas que contribuíram para a sua história e desenvolvimento. Por esse motivo, Stent (2011) a descreve como marginalizada do mundo da arte.

A relação de Schiaparelli com o movimento surrealista começa a partir da amizade com Gabriëlle Buffet-Picabia (1881-1985), esposa do artista Francis Picabia (1879-1953), quando se conheceram nos Estados Unidos por volta de 1916. Foi Gabriëlle quem a apresentou a artistas dadaístas e surrealistas como Man Ray (1890-1976) e Marcel Duchamp (1887-1968).

E foi por meio deles, segundo o autor Gago (2016, p. 115), que Schiaparelli conheceu Coco Chanel e Paul Poiret, sendo este último um grande motivador para a estilista.

Oliveira (2008) aponta que os surrealistas tinham uma boa aceitação de artistas mulheres trabalhando ao lado de homens, o que

[...] constitui um passo de subversão da ordem imperante no romantismo e, mesmo, nos vários movimentos da arte moderna em que mulheres tiveram uma produção artística muito expressiva, cujo valor, na época, foi minimizado (OLIVEIRA, 2008, p. 684).

Assim, os surrealistas reconheceram o trabalho de mulheres como Leonora Carrington, Remedios Varo, Bridget Tichenor, Alice Rahon, María Izquierdo, Léonor Fini, Eileen Agar e Dorothea Tanning.

Apesar disso, nenhuma mulher foi oficialmente participante do grupo e nem assinou os manifestos do movimento. Ademais, há diversas críticas a como a mulher é representada na obra surrealista. Segundo Raaberg (1991), os surrealistas concebiam em suas obras uma mulher que era uma mediadora da natureza e do inconsciente para o homem, uma *femme-enfant* (mulher criança), uma musa, fonte e objeto de desejo, incorporação do *amour fou* (amor louco) e um emblema da revolução. Ainda segundo a autora, foi apenas em 1977 que houve uma publicação na edição especial da revista francesa *Obliques* chamada "La Femme Surréaliste" em que 36 mulheres foram listadas como artistas surrealistas, mas a publicação não inclui obras ou artistas que tenham relação com a moda.

Martin (1988) é um dos poucos autores que afirma que Schiaparelli era uma artista no mundo da alta costura. O autor comenta que

Ela acreditava na inspiração e na fusão e na magia das artes como uma fonte de germinação artística. [...] Ela não era uma designer envolvida na evolução dos projetos. Ela era uma artista na tradição mística da inspiração criativa e sua consequência na arte. Uma visionária, ela tocou roupas com a capacidade de ser arte. Nem costureira nem designer, Schiaparelli deu às roupas a emancipação romântica e inventiva para tornarem-se ainda mais arte do que o vestuário (MARTIN, 1988, p. 207, tradução nossa)<sup>1</sup>.

A autora Wood (2007a, p. 142-144) cita que Julien Levy (1906-1981), importante galerista para os surrealistas, considerava Schiaparelli a única designer de moda que interpreta o surrealismo com sucesso. Para Levy, a estilista reconciliava a moda e a arte, inicialmente por meio da sua interpretação da estética modernista e, posteriormente, por suas parcerias com artistas surrealistas.

Schiaparelli transforma o surrealismo em moda, na opinião de Seeling (2000), ao aplicar em suas coleções os seus princípios, principalmente por se apropriar de objetos cotidianos para convertê-los em chapéus e roupas. Ao fazer isto, a estilista cria um corpo surreal, definido por Bolton e Koda (2012) como um corpo que "contorna os significados convencionais transmitidos pelo vestir e afirma um componente psicológico através de ilusões trompe-l'oeil e justaposições inesperadas de materiais e imagens" (BOLTON; KODA, 2012, p. 23, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Para Wood (2007b), as vestimentas mais manifestadamente surrealistas foram aquelas criadas por Schiaparelli e pelo artista Salvador Dalí (1904-1989). Como a autora descreve:

A partir do final de 1936, eles desenvolveram uma série de ideias que iriam alterar radicalmente a maneira pela qual moda e Surrealismo foram percebidos. [...] Através do trabalho de Schiaparelli e Dali, o corpo foi remodelado pelo surrealismo e o surrealismo se integrou ao mainstream cultural (WOOD, 2007b, p. 65, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Junto com Dalí, a estilista fez diversas obras, entre as mais importantes estão o "Desk Suit", o "Tears Dress" e o "Skeleton Dress". Schiaparelli ainda trabalhou junto com Man Ray, aparecendo em diversas de suas fotografias ou ainda cedendo criações para serem fotografadas para que ilustrassem artigos de escritores surrealistas. No entanto, em livros de arte Schiaparelli não é citada como autora da peça ou como personalidade fotografada. Um grande exemplo são três chapéus feitos pela estilista que foram fotografados por Man Ray para ilustrar o artigo "D'un certain automatisme du goût" ("De um certo automatismo do gosto", tradução nossa) de Tristan Tzara (1896-1963), publicado originalmente no número 3-4 da revista *Minotaure* em 1933. Este artigo é amplamente reproduzido em livros sobre o movimento surrealista, mas não é citado o nome da estilista.

Tal omissão é perpetuada até mesmo por grandes obras sobre a história do surrealismo, como *History of the Surrealist Movement*, de Gerard Durozoi (2002), que além de mostrar retratos de Schiaparelli sem fazer referência ao seu nome, ainda discorre sobre os diversos meios de criação dos surrealistas, como literatura, filosofia e cinema, mas não inclui a moda. Rosalind Krauss, importante pesquisadora da fotografia surrealista, mais de uma vez publicou fotos de chapéus de Schiaparelli sem apontar a criadora<sup>4</sup>, além de deixar de fora de suas análises as fotografias de moda de Man Ray, como se estas não fizessem parte de sua obra artística.

Tais obras literárias ainda possuem o problema de não incluir nenhuma mulher artista que tenha participado do movimento, o que Chadwick (1991), em seu livro *Women Artists and the Surrealist Movement*, e ainda a revista *Obliques*, em seu número dedicado ao tema "La Femme Surréaliste"

(1977), procuram explorar. No entanto, nem mesmo tais obras discorrem sobre Schiaparelli. Neste caso, a omissão da estilista da história do surrealismo se deve ao fato de a moda não ser considerada por muitos autores como arte.

Tal separação entre arte e moda acontece pelo caráter comercial e efêmero da moda, fazendo com que esta não seja considerada um meio artístico, social e cultural de valor. No entanto, não podemos ignorar que a arte também tem um caráter comercial: obras de artistas consagrados são vendidas por milhões.

Além disso, vários artistas criaram propostas de vestimentas, em especial no início do século XX, quando diferentes movimentos de vanguarda contestavam a arte tradicional acadêmica. Entre estes estão os futuristas italianos, os secessionistas vienenses e os construtivistas russos, além, é claro, dos surrealistas. Estes artistas buscavam na moda, que é algo muito mais ligado ao dia a dia, uma forma de ampliar a divulgação de suas ideias.

Stern (2004), autor do livro *Against Fashion*, que analisa as diversas vestimentas criadas por artistas entre o final do século XIX e o começo do século XX, afirma que "para muitos artistas [...] criar roupas era algo muito importante para ser deixado apenas para os estilistas" (STERN, 2004, p. 3, tradução nossa)<sup>5</sup>. Os artistas entram para esse campo com a intenção de ir além da arte "pura" e de agir diretamente na vida cotidiana. Por suas proposições rejeitarem a moda "oficial" e sua lógica de mercado, o autor chama essas obras de "antimoda"<sup>6</sup>.

No caso do surrealismo, a relação entre arte e moda acontece principalmente entre 1936 e 1938, quando os surrealistas "abraçaram disciplinas relacionadas à moda sugerindo a possibilidade de que o surrealismo vislumbrasse os fenômenos da moda como uma experiência da arte em que a arte possuía os atributos da moda" (MARTIN, 1988, p. 50, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Nos dias de hoje, a moda tem sido cada vez mais aceita no contexto da arte, tendo dividido espaço em museus, tanto de forma temporária como de forma permanente, como é o caso do Victoria and Albert Museum, que tem um acervo de moda permanentemente em exposição. Há também diversas exposições temporárias que trouxeram as criações de Schiaparelli para dentro dos museus, entre elas *Fashion and Surrealism* (Fashion Institute of Technology, 1987), *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli* (Philadelphia Museum, 2003), *Surreal Things: Surrealism and Design* (Victoria and Albert Museum, 2007), *Schiaparelli & Prada: Impossible Conversations* (Metropolitan Museum of Art, 2012) e, mais recentemente, a exposição *Daring Fashion* (The Dalí Museum, 2017), que analisa a obra de Schiaparelli e sua relação com Dalí.

### A importância de Schiaparelli para o movimento surrealista

Salvador Dalí, em sua autobiografia, discorre sobre sua premonição sobre a Segunda Guerra Mundial afirmando que

[...] a guerra que estava prestes a acontecer e que iria liquidar as revoluções pós-guerra era simbolizada, não pelas polêmicas no café na Place Blanche, ou pelo suicídio do meu grande amigo René Crevel, mas pelo estabelecimento de costura que estava prestes a abrir na Place Vendôme. Aqui novos fenômenos morfológicos ocorreriam; aqui a essência das coisas se tornaria transubstanciada; aqui as línguas de fogo do Espírito Santo de Dalí iriam descer (DALÍ, 1993, p. 340, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Para a pesquisadora Papalas (2015, p. 7), este texto é de extrema importância por marcar Elsa Schiaparelli como uma mulher artista, cujo trabalho era mais inovador do que os encontros entre artistas surrealistas homens no Café Cyrano na Place Blanche. O artista confirma sua significativa contribuição não só para a moda, mas também para a filosofia vanguardista e, em particular, para a ideologia surrealista.

Schiaparelli também comenta sobre sua relação com artistas em sua autobiografia, dizendo que tal experiência foi de extrema importância por fazê-la se sentir "apoiada e compreendida para além da realidade crua e chata de se limitar a fazer um vestido para vender" (SCHIAPARELLI, 2007, p. 69, tradução nossa)<sup>9</sup>. Tal afirmação revela que a busca do valor comercial da moda não agrada a estilista, o que é uma evidência de sua intenção de criar roupas artísticas, mais do que comercialmente vendáveis. Isto faz com que a estilista busque a colaboração dos artistas, especialmente os surrealistas, pois é neles que encontra um método para seu próprio fazer artístico.

Entre os artistas que colaboraram com seu trabalho, Salvador Dalí se destaca, sendo descrito pela estilista como um interlocutor constante (SCHIAPARELLI, 2007, p. 90). Dentre as diversas coleções temáticas lançadas por Schiaparelli, destaca-se a *Circus* (1938), definida por Blum (2003) como o seu auge criativo. Elsa Schiaparelli descreve sua coleção como

A [...] mais desenfreada e arrogante [...]. Barnum, Bailey, Grock e os Fratellinis<sup>10</sup> se soltaram em uma dança louca nos respeitáveis *showrooms*, subindo e descendo a escadaria imponente, dentro e fora das janelas, palhaços, elefantes, cavalos, decoraram as impressões com as palavras "Attention à la Peinture". Balões para bolsas, polainas para luvas, cones de sorvete para chapéus, e cães Vasling treinados e macacos travessos (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91-92, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Nesta coleção são apresentadas roupas de verão de materiais e bordados coloridos e estampas com temática circense. Duas das peças desta coleção foram feitas em conjunto com o artista Salvador Dalí, as quais se diferenciam da temática alegre do circo por terem um caráter sombrio. São estas as já mencionados "Skeleton Dress" e o "Tears Dress". Falaremos mais adiante desta última e da influência mútua entre os seus criadores.

### O manequim

Três semanas antes do desfile de lançamento da coleção *Circus*, é feita a vernissage da Exposição Internacional Surrealista de 1938 em Paris. Esta exposição é de extrema importância para o movimento por ser a primeira vez que os artistas levam ao público os *environments*, que são uma das primeiras experimentações do que hoje conhecemos como instalação artística. Entre esses *environments* da exposição de 1938, havia um composto por dezesseis manequins femininos adornados de acordo com os desejos dos artistas, dispostos no corredor de entrada da galeria, cada um com uma placa com nome de rua. Por este motivo, o *environment* ficou conhecido como a *Rua Surrealista* (ALEXANDRIAN, 1973, p. 159).

Entre os artistas que participaram da obra, estava Salvador Dalí com seu manequim em frente da placa "Passage des Panoramas». Este foi fotografado em dois estágios diferentes. No primeiro, o manequim aparece com um turbante com penas e um chapéu de pássaro ao lado do artista que o olha, parecendo estar em processo de montagem. Num segundo registro fotográfico, que parece ter sido feito quando a exposição já estava pronta, o manequim veste uma espécie de capace-te de tricô rosa produzido por Elsa Schiaparelli, inspirado em uma peça peruana conhecida como *chullo*. Por cima da peça da estilista ainda havia o chapéu de cabeça de pássaro e um turbante que, segundo Oliveira (2008, p. 691), sobrecarrega a exploração do *chullo*, que é ainda intensificada pelo contraste com a vestimenta de malha colada às formas do corpo. Nesta vestimenta, há várias colheres de chá coladas, principalmente pelo tronco. No peito há um ovo quebrado escorrendo e, na cintura, um cinto e um pequeno morcego. O manequim ainda veste um par de luvas compridas que chegam até os cotovelos, as quais Pass (2011) considera ser bem possível que também sejam de Schiaparelli, assim como o cinto.

O *chullo* originalmente é um capuz com abas laterais que tampam as orelhas, porém neste modelo de *chullo* usado no manequim, a estilista redesenha suas formas fazendo com que ele recubra todo o rosto. Esta ideia possivelmente veio da própria cultura peruana, na qual as mulheres do século XVIII, chamadas *tapadas Limeñas*, cobriam todo o corpo, do rosto aos pés.

Esta peça usada pelo manequim foi feita para a coleção de inverno de 1937-1938, para a qual a estilista buscou inspiração na tradição de outros povos e culturas. Atrás do manequim de Dalí ainda havia páginas de várias edições da revista *American Weekly*, mostrando fotos com criações do artista feitas nos EUA que fazem referência a trabalhos de Schiaparelli.

A admiração dos artistas surrealistas pelos objetos ligados à moda, em especial o manequim, já havia aparecido anteriormente em trabalhos como os de Hans Bellmer (1902-1975), com suas bonecas articuláveis desde 1919. Garcia descreve que "para o Surrealismo, assim como para a moda, o manequim simbolizava a mulher como objeto, construída e manipulada, violando as fronteiras do que era vivo e do que não era" (GARCIA, 2010, p. 4). Logo, a relação da arte surrealista com a moda acontece principalmente pelo corpo e por sua representação, sendo uma destas formas através do manequim.

Martin (1988, p. 49) afirma que os surrealistas buscavam um análogo ao corpo humano, o que foi encontrado em manequins e vestidos, assim como na estatuária clássica. Esses corpos-simulacros ofereciam possibilidades para as belas artes e também para a moda para representar a figura humana e demonstrar a transmutação da forma encontrada na natureza em arte.

[ 139 ]

Apesar do manequim já ser um objeto de fascinação surrealista há tempos, a ideia de colocá-los na exposição possivelmente veio da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de 1937, a qual tinha um espaço para os trabalhos dos estilistas mais proeminentes de Paris, conhecido como "Pavillon de l'Élégance". Cada estilista recebia um manequim desenhado por Robert Couturier, que seriam distribuídos numa paisagem arcadiana projetada por Émile Aillaud. Esses manequins não possuíam rosto definido e pareciam mulheres históricas, o que fascinava os surrealistas. Seus braços duros com dedos esticados ganham movimento nas fotografias feitas pelo fotógrafo alemão conhecido como Wols (1913-1951), parecendo gesticular descontroladamente.

Schiaparelli participou desta exposição e, apesar de não ter gostado do formato dos manequins, não lhe foi permitido que ela usasse os seus próprios. Então, segundo ela,

depois de muita discussão, fui e fiz meu próprio show. Coloquei o manequim de gesso triste e nu, como a fábrica o entregou, em algum relvado e flores empilhadas sobre ele para animá-lo. Eu então estiquei uma corda em um espaço aberto e, como depois de um dia de lavagem de roupa, pendurei todas as roupas de uma mulher inteligente, até calcinha, meias e sapatos. Nada poderia ser dito. Eu tinha seguido estritamente os decretos do

Syndicat de la Couture, mas de tal forma que, no primeiro dia, um gendarme tivesse que ser enviado para manter as multidões (SCHIAPARELLI, 2007, p. 74, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Entretanto, pelos registros fotográficos feitos por Wols, não podemos ver a corda com roupas descritas por Schiaparelli, mas apenas um vestido estampado sobre um objeto que parece ser uma pedra. Ao seu lado está o manequim nu sobre flores recostado em uma árvore.

Em reportagens sobre o evento é relatado que, no dia da abertura, um dos espectadores teria jogado um cartão desejando condolências, talvez pelo fato de o manequim parecer um cadáver ao ser colocado ao lado de flores. Para Pass (2011) tal exposição, incluindo tanto os manequins sem rosto quanto a criação de Schiaparelli, inspiraram os surrealistas na criação da Rua Surrealista no ano seguinte.

#### O corpo rasgado e a cabeça de flores

Em 1936, Salvador Dalí fez três pinturas<sup>13</sup> que retratam personagens femininas com a cabeça recoberta por flores e a pele do corpo fundida com um vestido, que está rasgado em tiras penduradas, revelando o vermelho dos músculos.

[ 140 ]

Em 1938, para a coleção *Circus*, Schiaparelli e Dalí criam em conjunto um vestido que ficou conhecido como "Tears Dress"<sup>14</sup> (traduzido como "vestido de rasgos", ou também como "vestido de lágrimas", dependendo do autor). Neste, o tecido possui estampas desenhadas pelo artista que criam a ilusão de que o vestido esteja rasgado, revelando por baixo uma cor magenta que se destaca aos olhos do espectador. O vestido é feito de viscose raiom e seda *marocain*, e era originalmente azul pálido, mas com o tempo desbotou e se tornou branco. A modelagem do vestido é comprida, chegando até os pés, possui alças grossas, cintura marcada e é fechado pela lateral com um zíper branco grosso de plástico.

A autora Baxter-Wright (2012) aponta que a estampa de rasgos causa confusão, pois apesar de sugerir a carne por debaixo da pele rasgada, o desenho também lembra os pelos de um animal. "Talvez a estampa tenha sido concebida para mostrar que o vestido estava sendo usado com a parte de dentro para fora, revelando o lado de dentro do tecido somente nos rasgos pendurados" (BAXTER-WRIGHT, 2012, p. 77, tradução nossa)<sup>15</sup>. A autora ainda complementa dizendo que

Os intranquilos contrastes entre a função do belo vestido de noite e o tecido desfiado confundem em muitos níveis. Os rasgos dão a ilusão de exposição e, possivelmente, de vulnerabili-

dade, enquanto o tecido "rasgado" sugere um nível de violência, justapondo riqueza luxuosa com trapos e pobreza. Pode até ter sido um sombrio presságio da guerra iminente à frente (BAXTER-WRIGHT, 2012, p. 77, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Este conceito de confusão de real e imaginado e de contradição é muito usado pelos artistas surrealistas, o que é denominado por eles de *Beleza Convulsiva*. Hughes (1991) define o conceito como "uma beleza de estranheza nascida de encontros inesperados de palavras, sons, imagens, coisas, pessoas" (HUGHES, 1991, p. 221, tradução nossa)<sup>17</sup>. A beleza convulsiva, portanto, é criada pela união de contradições: real e imaginário, dentro e fora, ocultar e revelar. Como podemos ver, tais conceitos são usados no design do "Tears Dress".

Acompanhando o vestido, há um véu de seda pregueado no topo da cabeça com rasgos feitos com retalhos de tecido cuidadosamente costurados para que pareçam pedaços da pele pendurados. Há ainda uma preocupação em diferenciar o magenta da carne do magenta do verso da pele rasgada, sendo este último mais claro. Há ainda um par de luvas compridas feitas em crepe neste mesmo tom, com um babado que começa atrás das mãos e percorre toda a extensão da luva, parecendo também uma pele rasgada.

[ 141 ]

Muitos autores interpretam este vestido como sendo inspirado nas pinturas de Dalí, porém, para a pesquisadora Arriaga (2013, p. 17), a inspiração para estas figuras com vestidos rasgados pode ter vindo da própria Schiaparelli.

Uma das grandes inovações da estilista foi o uso de zíperes de forma aparente e decorativa, ao contrário do que era feito até então na alta-costura, de forma funcional e o menos aparente possível. Tal inovação poderia ter inspirado Dalí em uma série de ilustrações feitas entre fevereiro e julho de 1935 para a revista *American Weekly* (na coluna "New York as Seen by the Super-Realist Artist"), e uma dessas ilustrações em especial aborda o uso do zíper nas roupas de Schiaparelli mostrando um vestido com diversos zíperes abertos expondo o corpo de seu portador, subvertendo completamente o propósito utilitário da roupa de proteção e pudor. Este conceito também se aplica ao vestido rasgado fundido com a pele dos quadros de Dalí, que foram pintados no ano seguinte. Portanto, o vestido-pele rasgado poderia ser um desenvolvimento da ideia da roupa com zíperes abertos que revelam o corpo. Esta teoria ainda é sustentada pelo fato de que Dalí usava frequentemente um método de criação conhecido como *crítico-paranoico*. Neste, o artista simulava um estado paranoico, olhando para uma imagem por um longo tempo, até que esta começasse a se distorcer e se tornar outra. O artista expressa esta visão em diversas pinturas, como, por exemplo, em *A Metamorfose de Narciso* (1937).

Ainda sobre as pinturas de mulheres com o vestido-pele rasgado, podemos notar que estas têm as cabeças recobertas por flores. Esta figura também apareceu no mesmo ano (1936), dias antes da primeira Exposição Internacional Surrealista em Londres, quando se precisava de uma publicidade criativa para atrair público e Dalí teve a ideia de colocar uma mulher com a cabeça coberta por rosas na Trafalgar Square para alimentar os pássaros. O papel foi aceito por Sheila Legge e a performance *Phantom of sex Appeal* foi um sucesso, aparecendo em vários jornais no dia seguinte (JEAN, 1967, p. 270).

Não se sabe exatamente o ano em que Schiaparelli e Dalí se conheceram, mas em 1936 eles já estavam trabalhando juntos em peças da estilista como o "Desk Suit" e o "Lobster Dress", portanto, eles já se conheciam há algum tempo. Além disso, sabe-se que Dalí conhecia a seguinte história de infância da estilista: quando era criança, de tanto ouvir a mãe chamá-la de feia e de compará-la com a irmã bonita, Schiaparelli "plantou" sementes em suas orelhas, nariz, boca e garganta, acreditando que a beleza das flores que iam nascer a fariam bonita e a tornariam uma pessoa única no mundo. A estilista conta em sua autobiografia que conseguiu com dificuldade algumas sementes com o jardineiro e, ao plantá-las no seu rosto, pensou que as flores cresceriam rapidamente em seu corpo quente, então ela se sentou e esperou pelo resultado, porém a única coisa que conseguiu foi sufocar e quase morrer. Segundo sua neta, Marisa Benetton (FACE, 2014), este é um exemplo de que a avó tinha a imaginação e o espírito surrealista desde a infância.

[ 142 ]

A ideia de transmutação, que já acompanhava Schiaparelli em sua infância, era muito usada pelos surrealistas. A estilista também explorou mais o conceito de metamorfose em seu trabalho, usando-o como tema para sua coleção de primavera/verão de 1937. Segundo Baxter-Wright (2012, p. 52), este era um tema pelo qual a estilista tinha empatia, por sentir que suas roupas transformavam mulheres normais em criaturas extraordinárias.

### Considerações finais

Apesar de a história classificar Elsa Schiaparelli como uma estilista que se inspirava no surrealismo, podemos concluir, a partir dos eventos relatados, que há evidências de que sua participação no movimento foi muito maior do que o que é descrito por alguns historiadores. A estilista tinha um papel ativo no movimento, contribuindo com conceitos e imagens, que artistas surrealistas seguiam e dos quais se apropriavam. Mas, ainda assim, Schiaparelli não é incluída em livros de arte ou sobre a história do movimento.

Em uma leitura mais aprofundada sobre a vida da estilista em sua autobiografia, podemos notar o que sua neta, Marisa Benetton, aponta: o

espírito surrealista era algo intrínseco à personalidade da estilista desde a sua infância. Reconhecemos que autobiografias são leituras parciais e, por vezes, até fictícias da vida da pessoa, mas tal fato não elimina o aspecto extraordinário da imaginação de Schiaparelli.

Reconhecemos ainda que não há evidências de que a estilista tenha contribuído, por exemplo, com a escrita de algum manifesto ou texto surrealista, assim como qualquer outra artista mulher. Porém, é clara a sua influência nas obras de artistas participantes do movimento, em especial nas de Salvador Dalí, como apontado neste artigo, que é o recorte de uma pesquisa de mestrado. Nesta, apontamos ainda a importância de que se sejam desenvolvidas mais pesquisas neste âmbito, buscando ampliar o entendimento da obra da estilista dentro do contexto surrealista, em especial quando se trata da sua relação com outros artistas. Schiaparelli também trabalhou com Jean Cocteau, Andy Warhol, Leonor Fini, Pablo Picasso, entre muitos outros, o que raramente é citado em obras literárias, mas está registrado no site da Maison Schiaparelli. Encontramos ainda evidências pouco exploradas de outros estilistas da época que teriam trabalhado com artistas.

Por fim, concluímos que esta pesquisa é parte de um processo para o entendimento da obra de Elsa Schiaparelli dentro da arte e do surrealismo, o que pode e deve ser ampliado no futuro, com uma visão menos comparimentada e fechada em relação à arte e suas formas de expressão.

[ 143 ]

Recebido em: 30-04-2018

Aprovado em: 04-06-2018

## NOTAS

1 "She believed in inspiration and in the merger and magic of the arts together as a source of artistic germination. She managed artisans and dressmakers in her atelier, but she was not such a person herself. She was not a designer involved in the evolution of designs. She was an artist in the mystical tradition of creative inspiration and its consequence in art. A visionary, she touched clothing with the capacity to be art. Neither dressmaker nor designer, Schiaparelli gave clothing the romantic and inventive emancipation to become art even more than apparel" (MARTIN, 1988, p. 207).

2 "'The Surreal Body' circumvents the conventional meanings conveyed by dress and asserts a psychological component through trompe l'oeil illusions and unexpected juxtapositions of materials and imagery" (BOLTON; KODA, 2012, p. 23).

3 "From late 1936 they developed a series of ideas that would radically alter the way in which fashion and Surrealism were perceived. [...] Through Schiaparelli and Dalí's work, the body was refashioned by Surrealism and Surrealism subsumed into the cultural mainstream" (WOOD, 2007b, p. 65).

4 Segundo a pesquisadora Victória Pass (2011), os chapéus só foram creditados a Schiaparelli em 2003 no catálogo da exposição Shocking!: The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli, escrito por Dilys Blum.

5 "For many artists at the end of the nineteenth century and the first half of the twentieth, dress design was something far too important to be left to couturiers alone" (STERN, 2004, p. 3).

6 Tal conceito de antimoda de Stern (2004) não inclui as criações de Elsa Schiaparelli, apesar das intenções da estilista serem bem próximas deste conceito ao criar junto com Salvador Dalí algumas peças para a coleção Circus, como o "Tears Dress" e o "Skeleton Dress".

7 "These works were achieved in 1938, when many of the Surrealists had embraced disciplines related to fashion suggests the possibility that surrealism envisioned fashion phenomena as the experience of art that art had the attributes of fashion" (MARTIN, 1988, p.50).

8 "[...] the war which was soon to break out and which was going to liquidate the post-war revolutions was symbolized, not by the surrealist polemics in the café on the Place Blanche, or by the suicide of my great friend René Crevel, but by the dressmaking establishment which Elsa Schiaparelli was about to open on the Place Vendôme. Here new morphological phenomena occurred; here the essence of things was to become; transubstantiated; here the tongues of fire of the Holy Ghost of Dalí were going to descend" (DALÍ, 1993, p. 340).

9 "One felt supported and understood beyond the crude and boring reality of merely making a dress to sell" (SCHIAPARELLI, 2007, p. 69).

10 Referência a circos, apresentadores e performers do começo do século XX (Nota da Autora).

11 "The most riotous and swaggering collection was that of the circus. Barnum, Bailey, Grock, and the Fratellinis got loose in a mad dance in the dignified showrooms, up and down the imposing staircase, in and out of the windows. Clowns, elephants, horses, decorated the prints with the words "Attention à la Peinture". Balloons for bags, spats for gloves, ice-cream cones for hats, and trained Vasing dogs and mischievous monkeys" (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91-92).

12 "So after much discussion I went and made my own show myself. I laid the dreary plaster mannequin, naked as the factory had delivered it, on some turf and piled flowers over it to cheer it up. I then stretched a rope across an open space and, as after washing day, hung up all the clothes of a smart woman, even to panties, stockings, and shoes. Nothing could be said. I had carried out most strictly the decrees of the Syndicat de la Couture, but in such a way that on the first day a gendarme had to be sent for to keep back the crowds!" (SCHIAPARELLI, 2007, p. 74).

13 São estas: Necrophiliac Springtime, Three Young Surrealist Women Holding in Their Arms the Skins of an Orchestra e The Dream Places a Hand on a Man's Shoulder (BLUM, 2003, p. 139).

14 Nesta pesquisa constatamos que existem dois exemplares do vestido em acervos de grandes museus. São estes o Victoria Et Albert Museum (Inglaterra) e do Philadelphia Museum (EUA).

15 "Perhaps the print was designed to show that the dress was worn inside out, revealing the "right inside" of the fabric only on the hanging rips" (BAXTER-WRIGHT, 2012, p. 77).

16 "Uneasy contrasts between the function of the beautiful evening gown and the shredded fabric confound on many levels. The rips give the illusion of exposure and possibly vulnerability, while the "torn" fabric suggests a level of violence, juxtaposing luxurious wealth with rags and poverty. It may even have been a sombre portend of the imminent war ahead" (BAXTER-WRIGHT, 2012, p. 77).

17 "[...] the Surrealist ideal of beauty - a beauty of strangeness born of unexpected meetings of word, sound, image, thing, person" (HUGHES, 1991, p. 221).

## REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Tradução Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo, USP, 1973.

ARRIAGA, Gwen. In *Surrealist Fashion: Schiaparelli and Dalí's Collaborations for the Circus Collection*. 2013. Dissertação (Mestrado)–Department of Art, American University, Washington, 2013. Disponível em: <https://catalog.wrlc.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=15158052>. Acesso em: 29 out. 2017.

- BAXTER-WRIGHT, Emma. *The Little Book of Schiaparelli*. Londres: Carlton Books Limited, 2012.
- BLUM, Dilys E. *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2003.
- BOLTON, Andrew; KODA, Harold. *Schiaparelli Et Prada: Impossible Conversations*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2012.
- CHADWICK, Whitney. *Women artists and the surrealist movement*. New York, NY: Thames and Hudson, 1991.
- DALÍ, Salvador. *Secret Life of Salvador Dali*. Nova York: Dover Publications, 1993. E-book Amazon.
- DUROZOI, Gerard. *History of the Surrealist movement*. Chicago: University of Chicago, 2002.
- FACE to Face: Chanel vs Schiaparelli – The Black and the Pink. Direção: Katia Chapoutier. Produção: Ma Drogue a Moi, 2014. 55 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/groups/361954/videos/157194562>. Acesso em: 27 jan. 2018.
- GAGO, José Maria Paz. *Moda Et Sedução*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- GARCIA, Sueli. O Surrealismo e a Moda. *Revista Belas Artes*, ano 2, n. 3, maio-ago. 2010. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/3/o-surrealismo-e-a-moda.pdf>. Acesso: 28 set. 2016.
- HUGHES, Robert. The Threshold of Liberty. In: \_\_\_\_\_. *The shock of the new: art and the century of change*. New York: Alfred A. Knopf, 1991. p. 212-268.
- JEAN, Marcel. *The History of Surrealist Painting*. New York: Grove Press Inc., 1967.
- MARTIN, Richard. *Fashion and Surrealism*. Nova York: Rizzoli International Publications, 1988.
- OBLIQUES. *La femme surréaliste*, n. 14-15. França: Editions Borderie, 1977.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. Surrealismo e a Transversalidade do Sentido nos Modos de Vida e de Modas. In: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 655-704.
- PAPALAS, Marylaura. Avant-garde Cuts: Schiaparelli and the Construction of a Surrealist Femininity. *Fashion Theory*, v. 20, n. 5, p. 1-20, out. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/1362704X.2015.1089018>. Acesso em: 21 jun. 2017.
- PASS, Victoria Rose. *Strange glamour: fashion and surrealism in the years between the World Wars*. 2011. 487 f. Tese (Doutorado)–Program in Visual and Cultural Studies, University of Rochester, Rochester, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1802/14830>. Acesso em: 20 out. 2017.
- RAABERG, Gloria Gwen. The Problematics of women and Surrealism. In: CAWS, Mary Ann; KUENZLI, Rudolf E.; RAABERG, Gloria Gwen (Ed.). *Surrealism and Women*. Cambridge: MIT, 1991. p. 1-17.
- SCHIAPARELLI, Elsa. *Shocking Life. The Autobiography of Elsa Schiaparelli*. Londres: V&A Publications, 2007.
- SEELING, Charlotte. *Moda. O Século dos Estilistas. 1900-1999*. Colônia: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.
- STENT, Sabina Daniela. *Women Surrealist: Sexuality, Fetish, Femininity and female Surrealism*. 2011. Tese (Doutorado)–College of Arts and Law, School of Languages, Culture, Art History and Music, University of Birmingham, Birmingham, 2011. Disponível em: [http://etheses.bham.ac.uk/3718/1/Stent\\_12\\_PhD.pdf](http://etheses.bham.ac.uk/3718/1/Stent_12_PhD.pdf). Acesso em: 31 out. 2017.
- STERN, Radu. *Against Fashion*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- WOOD, Ghislaine. *Surreal Things*. Londres: V&A Publications, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *The Surreal Body: fetish and fashion*. Londres: V&A Publications, 2007b.