



Na Estante da Moda

Luciana da Silva Bertoso
(Organizadora)

Luciana da Silva Bertoso
(Organizadora)

Na Estante da Moda

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora

Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Lorena Prestes
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof^a Dr^a Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.^a Dr.^a Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof.^a Dr.^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof.^a Dr.^a Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof.^a Dr.^a Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.^a Dr.^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof.^a Dr.^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof.^a Dr.^a Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
N144	Na estante da moda [recurso eletrônico] / Organizadora Luciana da Silva Bertoso. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. – (Na Estante da Moda; v. 1) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-335-4 DOI 10.22533/at.ed.354192205 1. Moda – Pesquisa – Brasil. 2. Moda – Estilo. 3. Vestuário. I. Bertoso, Luciana da Silva. II. Série. CDD 746.9209
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A obra “*Na estante da moda*” da Atena Editora, organizada em dois volumes, aborda pesquisas interpretadas por diversas perspectivas. A moda pode ser interpretada como um fenômeno, pelo qual ocorrem mudanças e transformações, envolve aspectos sociais, ambientais, econômicos e políticos. E além disso a indústria da moda engloba inúmeros processos e *stakeholders*, desde a extração da matéria-prima até o fim da vida útil de uma peça de vestuário, calçado, acessório entre outros produtos. O primeiro volume apresenta 21 capítulos e se inicia com uma abordagem histórica e sociocultural da moda, com pesquisas sobre o vestuário e as relações sociais hierárquicas, apontando como a partir da vestimenta se davam as relações de classes no Brasil, bem como a identidade da moda brasileira foi influenciada por determinadas culturas, como a europeia, africana e indígena. Nesse sentido, a moda é tratada como fenômeno que traz o novo como fator de estratificação social, diferenciação, e construção de identidades abordado também por perspectivas semióticas e psicanalíticas.

Sendo assim é possível ainda relacionar a moda com a produção da indumentária cênica, apontando como esta auxilia na construção das identidades dos personagens e as percepções acerca dos processos de construção do figurino.

Já o volume dois nos seus 36 capítulos trata a moda no âmbito da cadeia produtiva têxtil e de confecção que envolve os processos e empresas que atuam no desenvolvimento de produtos de moda, desde a extração da matéria-prima até o uso e descarte do vestuário. Aborda o design, a inovação e os processos criativos, como também a sustentabilidade econômica, ambiental e social. E finaliza com discussões acerca da moda no âmbito educacional.

As possibilidades de pesquisas e discussões sobre moda são vastas, por isso neste livro tentamos abordar alguns trabalhos que retratam um panorama geral, com os principais temas relevantes para a área.

Ademais, esperamos que este livro possa fortalecer as pesquisas em moda apontando os desafios e oportunidades, e instigando pesquisadores, professores, designers e demais profissionais envolvidos ao debate e discussão de um setor que impacta de forma significativa no mundo.

Luciana da Silva Bertoso

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
POIRET E IRIBE: REFLEXÕES ENTRE MODA E HISTÓRIA	
Camila Carmona Dias	
DOI 10.22533/at.ed.3541922051	
CAPÍTULO 2	13
A EUROPEIZAÇÃO DA INDUMENTÁRIA BRASILEIRA RETRATADA POR JEAN-BAPTISTE DEBRET	
Elton Luís Oliveira Edvik	
DOI 10.22533/at.ed.3541922052	
CAPÍTULO 3	23
JEAN- BAPTISTE DEBRET E O VESTIR FEMININO NO BRASIL	
Marina Seif	
DOI 10.22533/at.ed.3541922053	
CAPÍTULO 4	36
INSPIRAÇÃO CANGAÇO	
Ingrid Moura Wanderley	
DOI 10.22533/at.ed.3541922054	
CAPÍTULO 5	50
A SEMIÓTICA NO MUNDO DA MODA: UMA VISÃO PSICANALÍTICA	
Gabriela Cristina Maximo	
Evandro Fernandes Alves	
DOI 10.22533/at.ed.3541922055	
CAPÍTULO 6	59
O GLAMOUR DESPOJADO DA MARCA MARC JACOBS: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA	
Daniela Nery Bracchi	
DOI 10.22533/at.ed.3541922056	
CAPÍTULO 7	66
O CORPO NÔMADE E A INDUMENTÁRIA CIGANA: O CASO DOS CALONS DO ESTADO DE SÃO PAULO	
João Gabriel Farias Barbosa de Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.3541922057	
CAPÍTULO 8	83
REFLEXÕES SOBRE MODA E GÊNERO: UMA TEORIA DA REAPROPRIAÇÃO E RESISTÊNCIA	
Camila Carmona Dias	
Cayan Santos Pietrobelli	
DOI 10.22533/at.ed.3541922058	
CAPÍTULO 9	95
MODA NÃO-BINÁRIA: DA DISCUSSÃO PARA A EXECUÇÃO	
Barbara Evelyn Brito da Silva,	
Helder Alexandre Amorim Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.3541922059	

CAPÍTULO 10	110
A IMPORTÂNCIA DA MODELAGEM NA UNIFICAÇÃO DE GÊNEROS	
Fabiana Caldeira Tridapalli	
Glória Lopes da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.35419220510	
CAPÍTULO 11	120
A MODA QUE ESTÁ NA MODA: COLEÇÃO “DIVERSOS CAMPOS”	
Lisete Arnizaut de Vargas	
DOI 10.22533/at.ed.35419220511	
CAPÍTULO 12	132
MODA PROPRIETÁRIA: UMA ANALOGIA ENTRE SISTEMAS DE COMPUTADOR E O SISTEMA DA MODA	
Yasmin Alexandre Có	
Cláudia Regina Garcia Vicentini	
DOI 10.22533/at.ed.35419220512	
CAPÍTULO 13	143
PRÁTICAS COMUNICACIONAIS NO VAREJO DE MODA: APROPRIAR PARA ESTABELEECER IDENTIDADE	
Natalia Colombo	
DOI 10.22533/at.ed.35419220513	
CAPÍTULO 14	155
REFLEXÕES DE SIGNOS DA MODA NO AMBIENTE ESCOLAR	
Laise Ziger	
Edivaldo José Bortoleto	
Fábio Daniel Vieira	
Everton Gabriel Bortoletti	
DOI 10.22533/at.ed.35419220514	
CAPÍTULO 15	161
O PROCESSO CRIATIVO DOS TRAJES DE CENA DA INSTAURAÇÃO CÊNICA “NO ME KAHLO”	
Surama Sulamita Rodrigues de Lemos	
Nara Graça Salles	
DOI 10.22533/at.ed.35419220515	
CAPÍTULO 16	170
A TEMPESTADE (1990): TRAJES PARA UM ENSAIO MINIMALISTA	
Sérgio Ricardo Lessa Ortiz	
DOI 10.22533/at.ed.35419220516	
CAPÍTULO 17	181
DESIGN DO FIGURINO DO GRUPO TAO DRUMS	
Amy Nagasawa Maitland	
DOI 10.22533/at.ed.35419220517	

CAPÍTULO 18	189
A HISTÓRIA DO FIGURINO NO CINEMA PORTUGUÊS: JASMIM DE MATOS	
Nívea Faria Souza	
DOI 10.22533/at.ed.35419220518	
CAPÍTULO 19	197
FIGURINOS DE VICTOR MOREIRA PARA OS PERSONAGENS DEMÔNIOS DA “PAIXÃO DE CRISTO”	
Andréa Cavalcante de Almeida Queiroz	
DOI 10.22533/at.ed.35419220519	
CAPÍTULO 20	213
MADEMOISELLE NOUVELLE VAGUE: O EMPODERAMENTO FEMININO POR MEIO DO FIGURINO	
Morena Panciarelli	
DOI 10.22533/at.ed.35419220520	
CAPÍTULO 21	221
TRAJE DE CENA: A POESIA VISUAL DA LOUCURA COMO PERSPECTIVA CRIATIVA CÊNICA	
Surama Sulamita Rodrigues de Lemos Nara Graça Salles	
DOI 10.22533/at.ed.35419220521	
SOBRE A ORGANIZADORA	233

POIRET E IRIBE: REFLEXÕES ENTRE MODA E HISTÓRIA

Camila Carmona Dias

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul/Campus Erechim. Erechim – Rio Grande do Sul

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar uma das ilustrações construídas por Paul Iribe no álbum intitulado “Les robes de Paul Poiret” de 1908. Para atingir seu objetivo, o artigo traz, inicialmente, a metodologia utilizada na pesquisa, que é baseada na análise semiótica americana de Charles Sanders Peirce. Logo em seguida, apresenta o resultado da análise da ilustração.

PALAVRAS-CHAVE: Paul Poiret, Paul Iribe, moda.

ABSTRACT: The present work aims to analyze one of the illustrations constructed by Paul Iribe in the album titled “Les robes de Paul Poiret” of 1908. To reach its objective, the article initially brings the methodology used in the research, which is based on the semiotic analysis American by Charles Sanders Peirce. Then, it presents the result of the analysis of the illustration

KEYWORDS: Paul Poiret, Paul Iribe, fashion.

1 | INTRODUÇÃO

Paul Poiret (1879-1944), renomado costureiro do início do século XX, autointitulado

o libertador das mulheres em relação ao espartilho, trouxe uma nova abordagem do ponto de vista estético para a época. Criou uma linha de vestuário completamente nova, foi pioneiro em trazer influências orientais para a moda ocidental e desenhou uma coleção para “libertar as mulheres dos espartilhos”, com formas amplas e confortáveis.

O costureiro visitava galerias de arte para reavivar a sua sensibilidade artística e, além disso, tinha gosto pelo teatro, que lhe serviu, em inúmeras ocasiões, de inspiração para suas criações de Alta Costura. Era comum Poiret contratar artistas para criar ilustrações, e levou artistas talentosos para o seu atelier, como por exemplo, Paul Iribe.

Poiret, em 1908, reconhecendo que seus *designs* necessitavam de uma nova forma de apresentação, firmou parceria com Paul Iribe (1883-1935). Iribe foi um dos primeiros ilustradores de destaque a abandonar o realismo em favor de um espaço gráfico expressivo pelo uso da cor. O artista nasceu em Angoulême, França, em uma família de origem basca. Estudou na *École des Beaux-Arts* e no *College Rollin*, onde fez amizade com outros ilustradores como George Barbier, Georges Lepape, George Martin e Pierre Brissaud. No início do século XX, tornou-se ilustrador

aprendiz no jornal *Le Temps*. Também publicou ilustrações e caricaturas em jornais satíricos como *Rire*, *Sourire*, e *L'Assiette au beurre* (CHAGAS, 2007).

Assim, Paul Poiret o contratou para criar uma brochura, feita em 250 cópias, que apresentava seus modelos de uma maneira original: *Les Robes de Paul Poiret*. A publicação demonstra as damas parisienses, do início do século XX, usando vestidos da linha império, elaborados por Paul Poiret.

A ilustração foi muito influente e o apoio artístico de Poiret alavancou a carreira de Iribe. O artista realizou trabalhos semelhantes para Coco Chanel, Lanvin Jeanne, Jeanne Paquin, Soeurs Callot e Jacques Doucet. Também decorou o apartamento deste último em *Art Déco*. Mais tarde, estabeleceu o seu próprio estúdio em Paris, onde produziu desenhos para moda, tecidos, móveis e papéis de parede (BAUDOT, 2008).

Essa parceria entre Iribe e Poiret ajudou a alavancar as publicações de moda e as técnicas que seriam usadas na *Art Déco*. Em 1914, Iribe passou seis anos em Hollywood, trabalhando com figurinos de cinema e de teatro. Foi diretor artístico para a primeira versão do filme *Os 10 Mandamentos*, de Cecil B. De Mille. Nas décadas de 1920 e 1930, trabalhou para um jornal político de Paris, *Le Témoins*, no qual fazia ilustrações satíricas dos políticos de seu tempo (CHAGAS, 2007).

Dessa forma, o objetivo da pesquisa é analisar uma das ilustrações construídas por Iribe no álbum de 1908. Para atingir seu objetivo, o artigo traz, inicialmente, a metodologia utilizada na pesquisa, que é baseada na análise semiótica americana de Peirce. Logo em seguida, apresenta o resultado da análise.

2 | METODOLOGIA

Souza (1996) relata que a maior dificuldade ao tratar de um assunto complexo como a moda é a escolha do ponto de vista. A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos.

É a partir dessa visão artística e também histórica que o trabalho visa ancorar-se. Dessa forma a proposta metodológica desse artigo, foi utilizar pesquisa bibliográfica e documental, fazendo uso da análise de uma imagem do álbum de Poiret de 1908.

Fazendo uso da imagem como fonte de pesquisa, o presente trabalho buscou delimitar em três etapas seu percurso metodológico. A primeira foi o levantamento das fontes para definição do corpus documental para investigação. A segunda etapa constituiu em um maior aprofundamento bibliográfico sobre os códigos culturais e contextos históricos específicos do início do século XX. A terceira etapa diz respeito à análise da fonte, que é fundamentada na Teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce

(1839-1914). Entretanto, acrescenta-se a tal teoria a questão histórica, que se optou por referir principalmente na análise do interpretante dinâmico.

É importante notar que a semiótica é a ciência que tem por objetivo a investigação de todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 2012a).

O signo é uma manifestação que representa algo que lhe deu origem. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, de substituir um outro diferente dele. “Ora, o signo não é o algo representado, ele apenas está em seu lugar. Ele só pode representar esse algo de um certo modo e numa certa capacidade” (NIEMEYER, 2010, p.36).

A semiótica peirceana tem seu fundamento na noção de signo, entendendo-o como qualquer coisa que representa algo para alguém. Charles Peirce desenvolveu a teoria triádica do signo, ou seja, a de que todo signo se estabelece a partir de relações que envolvem seu fundamento, suas relações com aquilo a que representa, seu objeto (ou referente) e com os efeitos que gera, chamados interpretantes (SANTAELLA, 2012a). A partir dessas relações, Peirce constrói os desdobramentos dos processos semióticos, criando uma qualificação própria para os signos.

Entre todas as tricotomias, existem três, as mais gerais, às quais Peirce dedicou-se a explorações meticolosas. Tomando-se a relação do signo consigo mesmo (1º), que resulta em quali-signo, sin-signo e legi-signo; a relação do signo com seu objeto (2º), de que resultam o ícone, o índice e o símbolo, e a relação do signo com seu interpretante (3º), que resulta em rema, dicente e argumento.

O objeto possui sua subdivisão em dinâmico (que está fora do signo), imediato (que está dentro do signo). Além disso, o interpretante segue essa mesma lógica se subdividindo em imediato (consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer), dinâmico (aquilo que o signo efetivamente produz na sua, na minha mente, em cada mente singular) e final (SANTAELLA, 2012a).

Portanto, depois dessa brevíssima explicação sobre a teoria da semiótica americana de Peirce, passa-se a análise semiótica de uma ilustração do catálogo “*Les Robes de Paul Poiret*”, desenhada por Iríbe. Tal ilustração foi escolhida entre tantas por representar, na visão da autora, uma inovação dentro das ilustrações do período, além de demonstrar as ideias de ruptura de padrões vigentes propostas por Poiret em seu álbum.

3 | RESULTADOS

A imagem escolhida para análise foi a ilustração de vestidos fluidos com silhueta império (Figura 01), dentre os quais encontra-se o modelo do vestido “Eugénie” (modelo roxo listrado, com abertura lateral) que pode ser conferido ao vivo no *Musée de la Mode e Du Textile*, no Palais du Louvre, em Paris. Tal ilustração encontra-se no



Figura 01 – Vestidos fluidos com silhueta império – coleção de Paul Poiret de 1908.

Fonte: Álbum *Les Robes de Paul Poiret* ilustrado por Paul Iribe

A análise da imagem inicia-se pelos quali-signos, pois a primeira pergunta a se indagar é: o que temos diante de nós? Antes de tudo, a exuberância da cor. A atenção nas cores vibrantes e vivas como o roxo, o azul, o amarelo e o laranja, além de um pálido bege contrastando com o fundo monocromático. Linhas simples e largas para figuras planas e abstratas. Percebe-se a estilização das formas e peso gráfico, alcançado através do contraste entre figuras de primeiro plano e fundo.

Esses são os quali-signos: a qualidade, o primeiro. Nesse nível inicial de análise, não se faz referência alguma às figuras ou àquilo que elas podem indicar, pois tal função encontra-se no índice.

O segundo fundamento do signo está no caráter de existente, o sin-signo. Tem-se aqui a realidade de um álbum como álbum. Importantíssimo salientar que a pesquisadora, na hora da análise, não esteve diante do álbum original, mas obteve o contato por meio de uma reprodução digital pesquisada em uma página digital na Internet. Essa é a realidade existencial (ou virtual) do que se apresenta nessa situação. Esse aspecto é muito importante nesta análise, porque um sin-signo álbum (original) apresenta quali-signos que são diferentes dos quali-signos de um sin-signo reprodução. “Quando o suporte se modifica, mesmo em se tratando de uma reprodução, os quali-signos necessariamente também se modificam” (SANTAELLA, 2012b, p. 89).

No caso da ilustração (reprodução digital) analisada, pode existir uma diferença entre a pigmentação das cores em relação ao álbum original. Além disso, perdeu-se a dimensão do álbum, pois o tamanho do catálogo foi uma escolha do artista.

Assim sendo, caso a pesquisadora estivesse diante do próprio álbum (original), o sin-signo seria sua realidade particular de um álbum singular, com dimensão de 313x277mm, devendo levar em consideração o lugar que ocupa, como uma biblioteca, um museu etc.

No terceiro fundamento do signo, encontra-se seu aspecto de lei. Neste caso, esse legi-signo pertence à classe das ilustrações e, no interior dessa classe, no gênero de ilustrações de moda do início do século XX. Ao mesmo tempo em que retoma valores da moda neoclássica, pode ser considerado modernista. Pode ser enquadrado, também, em certo padrão de álbuns (catálogos) de formato retangular.

Sob esses aspectos, esse álbum em particular é um sin-signo de tipo especial, ou seja, é uma reprodução que se conforma a uma série de legi-signos. O álbum, portanto, é um exemplar das leis que nele se corporificam (SANTAELLA, 2012b).

Observados os fundamentos, o caminho está aberto para a análise dos tipos de objetos a que esses fundamentos podem-se reportar. Dependendo da natureza do fundamento, também será diferente o tipo de relação do signo com seu objeto dinâmico (que está fora do signo). A via para o exame desses tipos de relações, que podem ser icônicas, indiciais ou simbólicas, está no objeto imediato (que está dentro do signo), a saber, no modo como o quali-signo sugere seus objetos possíveis, no modo como o sin-signo indica seus objetos existentes e, por fim, no modo como o legi-signo representa seu objeto (SANTAELLA, 2012b).

A profusão de quali-signos supracitados, em si mesmos, não seria capaz de representar nada fora dela se os traços, as linhas, os contrastes entre as cores e o fundo monocromático não sugerissem, como é o caso dessa ilustração, algumas figuras que poderiam existir e serem percebidas fora da ilustração, como, por exemplo, o quadro, a escultura, a mesa, as senhoras, os vestidos, a janela, a cortina, as árvores. Nesse caso, nota-se que as sugestões possuem realismo, com um poder de referência, pois são signos que representam seus objetos por apresentarem semelhanças de aparência com eles, ou seja, possuem seu aspecto icônico.

Entretanto, percebe-se que a ilustração possui um alto poder de referencialidade das imagens, de reconhecimento e de identificação de seus objetos. Dessa forma, há um “deslizamento” para seu lado indicial.

Santaella (2012b) ressalta que, para analisar o aspecto indicial, é necessário fazer a seguinte pergunta: mesmo existindo o aspecto icônico em proeminência, em que medida essa ilustração ainda guarda resíduos de figuratividade, quer dizer, em que medida ela é capaz de indicar objetos que estão fora dela e que ela retrata?

Ao examinar os aspectos indiciais dessa ilustração, percebe-se que ela se distribui em dois níveis: 1. a indexicalidade interna à própria composição; 2. a indexicalidade externa – o poder indicativo das imagens.

No nível interno, o quadro no canto esquerdo superior indicia uma parede, as cortinas indiciam uma janela, a mesa de canto e a barra dos vestidos indiciam o chão.

Já, no nível da indexicalidade externa, as figuras indicam três mulheres no interior de uma sala com objetos que lhe são próprios: mesa de canto, escultura, quadro, chão, parede, janela, espaço externo da casa (terreno com árvores). O modo de compor traz as marcas usadas por Paul Iribe por meio da técnica de *pochoir*. As árvores indicam a estação do ano. Os vestidos e adereços indicam que as mulheres possuem uma classe

social abastada. A composição das personagens indica uma cena social. Dessa forma, infere-se que os índices são muito expressivos. Basta observá-los com atenção.

Já os símbolos dizem respeito, em primeiro lugar, aos padrões pictóricos utilizados, nesse caso de ilustrações de moda do início do século XX. Iribe abriu novos caminhos com a introdução das figuras sobre esquemáticos fundos monocromáticos. O símbolo também diz respeito aos elementos culturais, às convenções de época que a ilustração incorpora. Entretanto, é importante salientar que as questões culturais e convenções de uma determinada época só funcionam simbolicamente para um interpretante. Dessa forma, os aspectos simbólicos serão examinados no momento da análise do interpretante dinâmico, quando a pesquisadora assume explicitamente o papel de interpretante dinâmico do processo de signo que vem sendo estudado.

Antes da análise do interpretante, entende-se como importante fazer-se uma breve síntese dos objetos imediatos e dinâmicos dessa ilustração. No seu aspecto icônico, o objeto imediato da ilustração pode ser definido nas qualidades pictóricas que Iribe utilizou entre o contraste de cores vivas e o fundo monocromático.

No aspecto indicial, o objeto imediato reside no poder de referencialidade das imagens. No seu aspecto simbólico, o objeto imediato diz respeito aos padrões pictóricos utilizados como a técnica em *pochoir*, o estilo modernista utilizado por Iribe, além do abandono do caráter informativo e detalhado pela busca de efeitos estéticos mais artísticos.

Já, o objeto dinâmico da ilustração é, enfim, aquilo a que a pintura se reporta. As imagens indicam uma sala com três mulheres, que usam vestidos ao estilo império e alguns adereços. As personagens encontram-se em um momento social, observando uma escultura. Além disso, existe uma janela com cortinas e uma imagem externa à sala com algumas árvores.

No que diz respeito à análise dos efeitos interpretativos da imagem, o primeiro nível do interpretante é o imediato, ou seja, diz respeito a todos os efeitos que o signo está apto a produzir no momento em que encontra um intérprete. Existe nele uma predominância do sensório sobre o documental e o simbólico, como, por exemplo, o fundo discreto, os adereços modestos e a atenção concentrada nas cores vibrantes das figuras ousadamente agrupadas.

Assim, quando o processo interpretativo se efetivar, nele tenderá a dominar o interpretante dinâmico de nível emocional. Também se pode dizer que há uma clareza de referencialidade das figuras e à composição como um todo.

Destarte, observa-se uma óbvia perceptividade das imagens que convocam e seduzem o observador a entrar no ambiente para ser e estar com aquelas mulheres da alta sociedade parisiense. Nesse nível, é o interpretante dinâmico energético que entrará em ação. Não se pode esquecer que a ilustração analisada é uma publicidade de um catálogo de moda e que seu objetivo é o desejo de consumo.

O nível do interpretante dinâmico lógico depende do repertório do intérprete, ou seja, depende da experiência que tal intérprete jê teve com o campo contextual do

signo, depende dos conhecimentos históricos e culturais que já internalizou.

Como supracitado, a pesquisadora assumirá explicitamente o papel de interpretante dinâmico lógico desse processo de análise, pois, de acordo com Santaella (2012b), aquele que faz uma análise semiótica a faz assumindo necessariamente a posição de interpretante dinâmico daquela semiose específica. Entretanto, não se deve entender, com isso, que a análise será reduzida em mera subjetividade, pois o percurso da semiose, que começou no fundamento do signo avançado até o interpretante, segue uma lógica que obriga o analista a se desprender de uma visão meramente subjetiva.

Dessa forma, a análise a seguir é construída a partir dos conhecimentos da pesquisadora, aglutinando-se aos fatos históricos, sociais e culturais. Assim, a pesquisadora ancora-se em autores para corporificar a análise histórico-semiótica aqui construída.

Como mencionado, a imagem analisada faz parte de um catálogo de moda intitulado “*Les Robes de Paul Poiret*”, seu ilustrador foi Paul Iribe, a convite do costureiro-artista Paul Poiret.

Observa-se que a imagem encontra-se na categoria de ilustração de moda. No início do século XX, alguns ilustradores passaram a buscar efeitos estéticos mais artísticos, deixando de lado os desenhos descritivos do século XIX, como Iribe, que fez uso, por exemplo, da técnica de *pochoir* e que não se preocupou em representar as proporções de corpo humano fidedignamente, ou mesmo criar volumes através da luz e da sombra. Além disso, o artista construiu a imagem com uma cena relativamente movimentada, com figuras de frente e de lado, interagindo com o cenário, ilustrando, assim, uma cena social. Tal ação foi dada como inovadora, pois, antes disso, as ilustrações representavam figuras posando estaticamente para o artista.

Assim, os estilos de ilustrar dos anos 1900 a 1910, como, por exemplo, o de Iribe, foram referência para o desenvolvimento da ilustração do século XX. Essa parceria entre Iribe e Poiret ajudou a alavancar as publicações de moda e as técnicas que seriam usadas na *Art Déco* (REIS; ANDRADE, 2011).

De tal modo, o contexto dessa ilustração, muito mais do que ser uma possível interação social entre as mulheres parisienses, fomentando o desejo de consumo das peças de Poiret, é o contexto da história das ilustrações do século XX, especificamente das ilustrações de moda.

Vale apontar que a ilustração analisada possui traços simples e composição plana e que tais formas representam os mesmos valores almejados pelas mulheres para o seus corpos no contexto do início do século XX.

Os três vestidos retratados na ilustração ressuscitam o estilo Império, do começo do século XIX, que, por sua vez, inspirava-se nos vestidos gregos da era clássica. Os drapeados leves, as cinturas altas e as saias retas abrigam-se sob longas túnicas. Usados com penteados “à antiga”, introduziam uma nova silhueta. Tais vestidos traziam mudanças estéticas, já que as mulheres, aprisionadas nas artificiais curvas

dos espartilhos eduardianos, puderam, enfim, experimentar uma sensação de relativo conforto no vestir (MACKENZIE, 2010). É interessante notar que o estilo império, usado inicialmente na corte napoleônica com influência neoclássica, possui uma leitura fortemente ligada à ideologia revolucionária. Assim, a abolição do espartilho, no século XX, pode e deve ser considerada uma vitória em relação aos direitos da mulher. Além disso, os vestidos marcaram a passagem de uma roupa volumosa para a silhueta mais fina que seria usada na próxima década.

A casa Callot Soeurs, Jeanne Paquin, Charles Frederick Worth, Gustav Beer e Jacques Doucet aderiram à inovação do Revival Império, mas foi Paul Poiret que chamou para si o mérito de, sozinho, ter libertado as mulheres de seus espartilhos.

Entretanto, liberar as mulheres do espartilho foi um processo cultural longo, que, sem dúvida, teve seu início com os movimentos críticos ao seu uso em meados do século XIX, passando pelo impacto dos figurinos e da corporalidade do balé moderno (*Ballets Russes*, Isadora Duncan etc.), o contínuo processo de envolvimento das mulheres em esportes (tênis, bicicleta, equitação, ciclismo, golfe etc.) e seu avanço no espaço público.

Portanto, Poiret não é o único responsável por retirar o espartilho das roupas femininas e alterar sua silhueta, mas todo um encontro de inúmeros campos (retomando o entrecruzamento do conceito de campo de Bourdieu) gerou várias transformações socioculturais, às quais o costureiro foi sensível, a partir do que adaptou a mudança para o universo da moda.

Os vestidos retratados na imagem seguem a linha Império e propõem às mulheres do início do século XX uma corporalidade que permite movimento e leveza, mas que dialoga francamente com o entorno artístico, isto é, por meio das cores fauvistas como o amarelo, roxo e azul.

Lipovetsky (1989) lembra, também, que Poiret, ao criar vestimentas que não faziam uso do espartilho, primou pela liberdade, como pode ser observado em sua própria fala: “Foi ainda em nome da Liberdade que preconizei a queda do espartilho e a adoção do sutiã” (Poiret, 1930, apud Lipovetsky, 1989, p.103). No entanto, pode-se dizer que o costureiro-artista prezava, sim pela liberdade, mas a sua, pois, ele encontrava “no espartilho um código secular que colocava um obstáculo à imaginação de novas linhas, uma armadura refratária à criação soberana”. Prova disso foi a criação da saia entravada em 1910, que, como o nome sugere, aprisionava a mulher obrigando-as a darem passos extremamente curtos. Dessa forma, infere-se que Poiret prezou muito menos pela liberdade das mulheres e preconizou a sua liberdade criadora como artista-costureiro, tentando-se desvencilhar dos grilhões de formas e de linhas impostas pelos códigos da época.

Como já exposto, a ilustração mostra três mulheres da elite parisiense. Nelas, nota-se a pele extremamente alva. Há, nessa parte, uma intencionalidade clara de demonstrar um alto poder aquisitivo, pois, desde a Era Vitoriana, o próspero homem de negócios esperava de sua esposa duas coisas: primeiro, que fosse um modelo de

virtudes domésticas e, segundo, que não fizesse nada, uma vez que a sua ociosidade significava o status social do marido. E possuir a pele clara era uma das maneiras de demonstrar esse ócio e a não necessidade de realizar movimentos mais vigorosos ao sol, como um trabalho braçal.

Ainda, observa-se que as três personagens utilizam com parcimônia maquiagem, como o pó de arroz, que ajuda a manter a pele mais alva. Nos lábios, batom vermelho e um leve ruge. Na época, apenas as atrizes de teatro e coristas usavam os olhos pintados e carregavam na maquiagem, principalmente no ruge e no batom. Essas ousadias de exageros não eram bem-vindas entre as damas da sociedade, que mantinham o preconceito de classe e não queriam ser confundidas com as atrizes (VITA, 2008).

Não se deve esquecer que as artimanhas utilizadas na ilustração visam, primeiramente a fomentar o desejo de consumo, e que o público-alvo de “*Les robes de Paul Poiret*” eram mulheres da alta elite burguesa.

Adentrando esse contexto, infere-se que a ilustração analisada retoma a sociologia da distinção, que se consolida por meio da ostentação de riquezas. Nessa perspectiva o princípio fundador da moda, e que rege a ilustração aqui analisada, é a ostentação (*conspicuity*), termo introduzido no estudo da moda por Thorstein Veblen. Assim, pode-se dizer que a “ostentação é a afirmação agonística, fundamentada na luta por posição econômica, status social ou inclusão cultural por meio de elementos visíveis e suscetíveis de serem interpretados por todos” (GODART, 2010, p.23).

Diante da afirmação supracitada, infere-se que a elite (classe ociosa, de acordo com teoria do consumo conspícuo de Veblen) diferenciava-se por meio da moda da classe trabalhadora, demonstrando um alto capital econômico aliado a um alto capital cultural, conforme teoria de Bourdieu (2007).

O capital cultural, agora mencionado, provavelmente pode estar ligado à interação moda e arte modernista, pois a ilustração escolhida para análise possui características inerentes a alguns movimentos artísticos do início do século XX.

Outra especificidade a observar com atenção refere-se à estampa do vestido azul (vestido do meio). Tal vestido possui uma estampa corrida (*rapport*) no formato de rosas levemente abstratas criadas por Iribe. A colocação de tal *rapport* possui um significado claro, pois a assinatura de Poiret era a rosa, a qual aparecia periodicamente em suas roupas. A utilização de uma “assinatura” demonstra o espírito empreendedor do costureiro-artista.

Poiret também investiu no que, na época, era pouco usual, mas que hoje se tornou um padrão entre as grandes marcas: a expansão vertical da linha de produto. Em sua maison, era possível encontrar, além de suas roupas, móveis, artigos para decoração e perfumes. Mas certamente, uma de suas maiores inovações no mundo da moda foi seu desenvolvimento da técnica de *moulage* ou *draping*, uma radical inovação em um mundo dominado pelo método de modelagem da alfaiataria. Esta técnica permitiu a Poiret criar suas peças com formas retas e alongadas, mas ainda fluidas, como

pode ser observado nos três vestidos ilustrados que demonstram drapejados, ótimo caimento e fluidez (RESENDE, 2013).

Outra especificidade da ilustração do vestido azul é a utilização de franjas e a percepção do parecer espiralado na barra desse vestido. Tal característica relembra as roupas mesopotâmicas que eram espiraladas e possuíam franjas em suas barras. Essas franjas eram sinônimo de status social naquela sociedade. Apesar de não haver registros comprovando essa ligação, talvez um ponto que poderia confirmá-la seria a predisposição do fascínio de Poiret pelo orientalismo.

Outro vestido que chama a atenção é o Eugénie (vestido roxo com abotoaduras nas laterais). O vestido, como supracitado, faz parte do revival da linha império. Contudo, não se pode esquecer que tal estilo retomou valores greco-romano. Assim, infere-se que o vestido, além de possuir clara inspiração na linha diretório (império), possui uma reinterpretação de um quítion grego, verificado pelas abotoaduras nas laterais. Além disso, os quítions poderiam ser tingidos e uma das cores utilizadas no período antigo era o roxo.

Outra característica que vale a pena analisar na ilustração do vestido Eugénie é a leve transparência no tecido plissado (lilás), que mostra com parcimônia a perna, mais propriamente a canela. Inicialmente, há uma nítida relação da transparência com a linha império do século XIX, pois, naquele momento, os tecidos eram extremamente finos e transparentes, o que levou as mulheres da época a utilizarem malhas coladas ao corpo para se protegerem do frio, como também para evitarem a exibição da silhueta.

Entretanto, por meio de um olhar mais aguçado, infere-se que, talvez, tal transparência poderia ser o prenúncio da teoria psicológica da zona erógena mutante demonstrando, ainda, com certa cautela a perna feminina, mas já estabelecendo um prognóstico da moda da década seguinte.

Ainda, é importante notar que o costureiro nomeava suas criações, como por exemplo, o vestido Eugénie. Tal ato provavelmente tinha a finalidade de acrescentar uma dimensão simbólica adicional às roupas.

Já, o terceiro vestido (amarelo e branco) traz inúmeros drapeados em branco sob um colete amarelo vibrante. A um simples olhar, parece que tal vestimenta faz, apenas, referência ao revival império, inspirado nos valores clássicos. Entretanto, com olhar apurado para história, pode-se dizer que os drapeados usados por Poiret são a verdadeira origem das formas modernas. Para confirmar tal afirmação, Harold Koda, curador-chefe do *Costume Institute* (CHAGAS, 2007), o departamento de moda do *Metropolitan Museum*, assim se refere: “Enquanto Chanel leva o crédito por criar o padrão de moda moderno, é o processo de design de Poiret, usando drapeado, a verdadeira fonte das formas modernas”.

4 | CONCLUSÃO

Diante do explanado, conclui-se que Poiret foi um dos primeiros a utilizar arte moderna para representar suas criações. Ele se apropriava das linguagens das vanguardas artísticas e as transpunha para sua obra. Pode ser considerado um dos maiores revolucionários da concepção do vestir.

De acordo com Resende (2013), Poiret foi um verdadeiro modernista, pois concebeu a moda como ponto de partida nacional para uma revolução mais profunda, que englobaria vários campos do saber.

O costureiro-artista foi o primeiro também a perceber que aliar moda e publicidade poderia render-lhe bons frutos. Assim, com a parceria de Paul Iribe, lançou “*Les Robes de Paul Poiret*”, que foi considerado um marco para as ilustrações de moda.

O corpus da pesquisa visa a trabalhar com a artisticidade no campo na moda, mas não se pode esquecer que as roupas não foram feitas apenas para serem roupas como arte, mas também para funcionar como um investimento na marca, de modo a gerar renda. Dissociar-se do mercado sempre foi uma estratégia importante para aumentar o capital cultural, mas o objetivo de aumentar o capital cultural da moda é em geral usá-lo depois para aumentar o capital financeiro. A moda sempre situou num espaço entre arte e capital, no qual muitas vezes abraçou o lado cultural para abrandar seu lado financeiro (SVENDSEN, 2010).

A partir das colaborações realizadas em Poiret, é possível constatar que elas têm uma grande importância na afirmação da marca como um expoente criativo. Parcerias realizadas com artistas de diferentes áreas enriqueceram seus trabalhos, pois criaram um olhar ampliado sobre a moda, dando à roupa novos significados.

REFERÊNCIAS

BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CHAGAS, Tonica. **Paul Poiret**: o estilista que criou a silhueta feminina do século XX. 2007. In: Estadão. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,paul-poiret-o-estilista-que-criou-a-silhueta-feminina-do-seculo-20,20395>>. Acesso em: fev. 2017.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LAVIER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos**: para entender a moda. São Paulo: Globo, 2010.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

REIS, Ana Paola; ANDRADE, Rita Morais. **Ilustração de moda**: imagens no curso do tempo. 2011. In: 7 Colóquio de Moda. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/7-Coloquio-de-Moda_2011/GT08/Comunicacao-Oral/CO_89396Ilustracao_de_Moda_imagens_no_curso_do_tempo_.pdf>. Acesso em: fev. 2017.

RESENDE, Patricia Helena Soares Fonseca Rossi de. **Os caminhos do sistema de moda**: os diálogos com a arte e seus disfarces. Tese. Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, 2013.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012b.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das Roupas**: A Moda no Século Dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VITA, Ana Carlota R. **História da maquiagem, da cosmética e do penteado**: em busca da perfeição. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7247-335-4



9 788572 473354