

AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E MODA POR MEIO DE UMA ANÁLISE HISTÓRICO-SEMIÓTICA DE UMA IMAGEM DO CATÁLOGO “LES ROBES DE PAUL POIRET”

The relations between art and fashion through a historical and semiotic analysis of an image from the catalog "Les Robes de Paul Poiret"

CAMILA CARMONA DIAS

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul,
Erechim, Rio Grande do Sul, Brasil.

camila.dias@erechim.ifrs.edu.br
orcid.org/0000-0003-2049-7192

Resumo

Nas últimas décadas a importância cultural do ‘fenômeno moda’ vem crescendo, fruto de pesquisas em diversas áreas, como a história, sociologia, antropologia, semiótica, psicologia entre outras. Partindo dessa interdisciplinaridade que é própria do fenômeno moda, a presente pesquisa tentará elucidar algumas questões desse campo de estudo, realizando uma intersecção com outro campo, a arte. Dessa forma, o trabalho visa analisar a interação entre a produção do costureiro-artista Paul Poiret e o campo da arte. Para atingir seu objetivo, o artigo traz, inicialmente, uma breve síntese sobre a influência mútua entre arte e moda no início do século XX. Logo em seguida, relata a relação entre arte, moda e política e discorre sobre a interação de Poiret com a vanguarda artística do início do século XX. E finalmente, realiza uma análise histórico-semiótica de uma imagem do catálogo de moda “Les Robes de Paul Poiret”, ilustrado pelo artista Paul Iribe em 1908.

Palavras Chave

Moda. Arte. História. Semiótica. Paul Poiret.

Abstract

Over the last decades, the cultural importance of the "fashion phenomenon" has been growing, resulting from researches in several fields such as history, sociology, anthropology, semiotics, psychology, among others. From this interdisciplinarity, which is a characteristic of the fashion phenomenon, the present research will attempt to clarify some questions in this field of study, performing an intersection with another field: the arts. Thus, the study aims to analyze the interaction between the couturier and artist, Paul Poiret, and the arts. To achieve its objective, the article initially presents a brief summary of the mutual influence between art and fashion in the early XX century. Next, it reports the relation among art, fashion, and politics, and discusses the interaction of Poiret with the artistic avant-garde of the early XX century. Lastly, the article performs a historical and semiotic analysis of an image from the fashion catalog "Les Robes de Paul Poiret", illustrated by the artist Paul Iribe, in 1908.

Keywords

Fashion. Art. History. Semiotic. Paul Poiret.

INTRODUÇÃO

Durante muitos anos, a moda foi desprezada pela comunidade científica por ser considerada artificial, frívola ou, ainda, a expressão de uma manipulação social com o objetivo de sustentar o consumo de uma maneira superficial (LIPOVETSKY, 1989). Entretanto, nos anos de 1990 a 2000, houve uma ascensão de pesquisas e de estudos a respeito da moda que acoplaram interdisciplinaridade entre diversas áreas, como a história, a sociologia, a antropologia, a semiótica, a psicologia, dentre outras.

Visando a tal interdisciplinaridade, o presente artigo aborda a moda como uma nova linguagem da história. O debate sobre esse tema não é novo, mas apenas nos últimos anos a historiografia tem possibilitado a realização de pesquisas que fazem uso dessa linguagem (BONADIO, 2002).

Assim, o objetivo da pesquisa é analisar a interação entre a produção do costureiro-artista Paul Poiret e o campo da arte. Desde que a alta-costura foi introduzida na produção de vestimentas, na metade do século XIX, a moda aspirou a ser reconhecida como arte de pleno direito. Poiret ansiava em receber o reconhecimento artístico. A prova disso deu-se em 1913, quando o artista declarou categoricamente: “Sou um artista, não um costureiro”.

Para atingir seu objetivo, o artigo traz, inicialmente, uma breve síntese sobre a influência mútua entre arte e moda no início do século XX. Logo em seguida, relata a interação de Poiret com a vanguarda artística do início do século XX para, finalmente, analisar uma imagem do catálogo de moda “*Les Robes de Paul Poiret*”, ilustrado pelo artista Paul Iribe em 1908.

Vale ressaltar que essa pesquisa faz uso da imagem como fonte histórica. Nesse sentido, pode-se afirmar que “imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular” (BURKE, 2004, p.17). A análise da imagem faz uso da teoria semiótica americana de Charles Sanders Peirce e tem como foco construir uma análise histórico-semiótica que busca a interação entre tal teoria e a pesquisa historiográfica.

BREVE RELATO ENTRE ARTE E MODA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

No decorrer, principalmente, do século XX, ocorrem inúmeras ações e movimentos que mostraram o interesse recíproco entre o campo da moda e o da arte. A historiadora Florence Muller (2000) afirma que as novas atitudes observadas nessa época transformam o status de ambas.

Assim, no final do século XIX e no início do século XX, as vanguardas artísticas adentram inúmeras áreas do conhecimento, dentre elas a vestimenta. As novas linguagens, proporcionadas por esses movimentos, levaram ao espectador novas sensibilidades e emoções. Entretanto, na maioria das vezes, os resultados obtidos eram muitas vezes inacessíveis ao entendimento do público leigo, que levou um grande tempo para aceitar as propostas artísticas do começo do século XX. Contudo, quando a arte “adentrou” no campo da indústria cultural, neste caso específico da moda, fez uso de inúmeros recursos, fazendo com que a barreira inicial entre público e obra praticamente desaparecesse (RESENDE, 2013).

Dessa forma, a arte como vestimenta consegue um grau maior de reciprocidade com o espectador, pois a roupa é uma mercadoria comum a todos, independentemente de classe social, credo, orientação política, gênero etc. Assim, a arte se torna mais próxima, pois aliada a moda torna-se mais familiar à sensibilidade do homem.

Destarte, o vestuário torna-se suporte para a expressão artística. Nesse contexto, evidencia-se que, desde 1894, Henry Van de Velde prega o abandono da distinção entre arte maior e arte menor, na qual se insere, também, a moda (MÜLLER, 2000).

No início do século XX, inúmeros artistas apropriaram-se do vestuário como forma de expressão. Alguns movimentos foram-se sucedendo e pregando, de alguma forma, a aproximação entre arte e moda. Assim foi, por exemplo, com os futuristas, os dadaístas e os construtivistas.

A partir de 1903, encontram-se a pintura, a escultura, a arquitetura e as artes aplicadas (onde se encontra a moda) em trabalhos, como de Josef Hoffmann, que cria bijuterias e roupas. Destacam-se, ainda, o pintor austríaco Gustav Klimt, com seus desenhos para tecido e vestimentas, além dos artistas

plásticos Raoul Dufy e Sônia Delaunay. Além desses, outros artistas visuais desenharam roupas, como por exemplo, Henri Matisse, Alexander Rodchenko, Natalia Goncharova e Oscar Schlemmer (SVENDSEN, 2010).

Grandes estilistas, como Worth, Doucet e Paul Poiret, devem muito de suas personas de costureiros/artistas às alianças estabelecidas com as artes plásticas. É igualmente memorável a estilista Gabriele Coco Chanel, que passava muito tempo cultivando contatos com inúmeros artistas, fazendo uso, principalmente, de preceitos do cubismo em suas criações e representando, assim, o aspecto funcionalista do modernismo (SVENDSEN, 2010).

Os surrealistas marcaram presença no campo da criação de moda, como o inglês Man Ray, com suas fotos, a italiana Elsa Schiaparelli, e até mesmo Salvador Dali, idealizador de alguns trajes, como, por exemplo, o vestido lagosta – criado junto com Schiaparelli.

Por meio dessa breve síntese da relação entre moda e arte no início do século XX, revela-se que houve uma reciprocidade entre os dois campos pesquisados e que as afinidades observadas visualmente correspondem, basicamente, a empregar o vestuário como um dos suportes da expressão artística.

O foco desse trabalho é a interação arte e moda tal como construída pelo costureiro-artista Paul Poiret. A seguir, encontra-se uma leitura que delimita o diálogo entre moda, arte e política francesa, para depois focar na figura de Poiret.

ARTE, MODA E POLÍTICA

Antes de tratar especificamente da obra de Poiret, é importante trazer o conceito de campo de Bourdieu (2007), para quem diferentes campos se relacionam entre si, originando espaços sociais mais abrangentes, conexos, influenciadores e influenciados ao mesmo tempo. Para um nítido esclarecimento sobre o tema pesquisado, faz-se necessário trazer, além dos campos da arte e da moda, o campo da política praticada pelo governo francês, principalmente nos anos 20, para fomentar alianças entre arte e moda.

Estimular e institucionalizar o diálogo entre arte e moda era uma política do Estado francês para promover ambas, com o intuito de propagandear a

cultura francesa e, também, sua superioridade em estilo, gosto, refinamento e sofisticação. Tal prática não era nova. Desde Luís XIV, os governos franceses faziam uso do ato de propagandear as artes e a moda nacional como maneira de impor a superioridade cultural e política do estado francês (GECZY, KARAMINAS, 2012).

Uma das estratégias usadas pelas instituições oficiais francesas para exaltar sua cultura foram as mostras universais, principalmente a de 1889 e a de 1900, que exibiram Paris como a capital da tecnologia e da cultura. Já, na mostra de 1925, a Feira de Artes Decorativas, o governo francês assumiu a cultura do espetáculo e seus atores principais foram os costureiros-artistas. Entretanto, para o efetivo sucesso de tais feiras, foram essenciais as alianças desses costureiros com as lojas de departamento (RESENDE, 2013).

Para o governo francês, as alianças foram de extrema importância tendo em vista que a indústria de confecção e vestuário norte-americana começava a fazer frente à indústria francesa no mercado internacional. Se os franceses não podiam competir em quantidade, competiriam em qualidade e refinamento (RESENDE, 2013).

Várias alianças entre artistas e costureiros foram montadas para a feira de 1925. Paul Poiret teve grande participação no evento, pois foi convidado para assumir a direção artística da *Fête Du Théâtre et de la Parure*, um desfile espetáculo cujo objetivo era demonstrar e vender o alto nível e a sofisticação das artes decorativas francesas a partir da moda (NOBRIGA, 2011).

Assim é que as alianças entre moda, arte e negócios ajudaram a construir a identidade moderna e contemporânea da cultura francesa. E para que a indústria da moda pudesse sustentar-se como pilar cultural francês, eram necessárias duas especificidades: o espetáculo e a criação. Nesse contexto, Poiret usou essa estratégia para obter um renome como costureiro-artista, aliando sublimemente a arte e a moda em suas criações.

POIRET E ARTE: ALGUMAS INTERAÇÕES

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.

Em 1908, encarregou Paul Iribe de ilustrar “*Les Robes de Paul Poiret*”. Em 1911, contratou Georges Lepape para realizar o seu segundo álbum, “*Les Choses de Paul Poiret*”. Em 1913, trouxe George Barbier para ilustrar “Shéhérazade”. Outros artistas, como Pablo Picasso, Le Courbusier, Bakst, Erté, Mariano Fortuny, Vlaminck, André Derain e Raoul Dufy, também trabalharam para Paul Poiret (BAUDOT, 2008).

Poiret soube realizar a transferência de linguagens arte/moda, compreendendo o caráter espetáculo-coisa das roupas, e é reconhecido como um dos mais importantes interlocutores entre os dois campos do saber.

As inúmeras relações com os artistas interessavam não apenas ao costureiro, mas também aos profissionais da arte, que desfrutavam das ligações sociais do estilista com a alta burguesia e a aristocracia.

Pode-se afirmar que a aliança feita por Poiret com as artes plásticas visava à procura pelo singular, pelo incomum, e seu trabalho nutria-se pela busca dessas articulações, conforme aponta Davis:

[...] seu estilo era informado significativamente pela arte modernista. Seguindo o exemplo de Doucet, ele amou uma coleção de pintura e esculturas contemporâneas que era considerada uma das melhores de Paris, e seu conhecimento em arte era intensificado pelas relações pessoais que mantinha com artistas como Maurice Vlaminck, André Derain, Dunoyer de Segonzac, Fauconnet e Guy Arnoux. O envolvimento de Poiret com o mundo artístico ressoava em cada face de seu negócio e de sua vida [...] (DAVIS, 2006, p. 44 apud RESENDE, 2013, p. 56).

Poiret tinha a concepção de que a arte reificaria suas criações, e sua visão de como a roupa deveria ser construída assemelhava-se à construção formal de uma obra de arte moderna. Sua paleta de cores equiparava-se às paletas dos pintores fauvistas, pois usava cores vibrantes e saturadas, de influência oriental e também africana (RESENDE, 2013).

O costureiro apropriava-se das linguagens das vanguardas artísticas e as transpunha para sua obra. Além disso, Poiret é considerado um precursor do estilo Art Déco. Outro fato marcante sobre sua experiência com a interação moda e arte é evidenciado, também, pela visita aos ateliês vienenses. Poiret reconheceu ter se inspirado nesses ateliês para o lançamento, em 1911, de sua *École Martine*¹ (MÜLLER, 2000). Ainda, devido a essa viagem a Viena, o costureiro assume sua inspiração nas criações de moda de Gustav Klimt, Emile Flöge e seus companheiros da WW².

Portanto, considera-se que o costureiro/artista visava ao enaltecimento do corpo e de suas relações com a vestimenta, a paixão e a beleza relacionada à expressão artística. Assim, Poiret esforçou-se para revelar seu tempo através de seu trabalho, prezando pela liberdade estética e criadora.

LES ROBES DE PAUL POIRET: UMA ANÁLISE HISTÓRICO-SEMIÓTICA

Antes de iniciarmos a análise de uma ilustração do álbum de moda “*Les Robes de Paul Poiret*”, é importante salientar que ela se baseia na teoria

¹ A partir de 1911, Poiret criou vários ateliês dedicados às artes decorativas. O primeiro foi a *École Martine* (nome de uma de suas filhas), no qual produzia desenhos para tecidos, objetos em geral, tapetes, vasos, luminárias, móveis etc. (BRAGA, p. 21, 2016).

² Em 1903, o arquiteto Josef Hoffmann e o designer gráfico e pintor Koloman Moser, através do patrocínio do empresário Fritz Waerndorfer, fundaram a *Wiener Werkstätte* seguindo o modelo inglês de Arts and Crafts.

semiótica americana 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.

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 ao relato sobre a parceria de Peiret e

Paul Iribe e, em seguida, à análise semiótica de uma ilustração do catálogo de moda “*Les Robes de Paul Poiret*” de 1908.

IRIBE E “LES ROBES DE PAUL POIRET”

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 Témoin*, no qual fazia ilustrações satíricas dos políticos de seu tempo (CHAGAS, 2007).

A seguir, por sua importância, faz-se a análise histórico-semiótica de uma ilustração do catálogo “*Les Robes de Paul Poiret*”, desenhada por Iribe. 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.

VESTIDOS FLUIDOS E EUGÉNIE: UM OLHAR HISTÓRICO DO INTERPRETANTE

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 catálogo “*Les Robes de Paul Poiret*”.



**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-signos³, 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

³ O quali-signo é uma qualidade sgnica imediata, tal como a impressão causada por uma cor. O quali-signo é uma espécie de pré-signo, pois se essa qualidade se singulariza ou individualiza, ela se torna um sin-signo.

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 icônico⁴.

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 indicial⁵.

⁴ O ícone, de forma semelhante ao quali-signo, representa uma parte da semiose em que se destacam alguns aspectos qualitativos do objeto. O ícone é o resultado da relação de semelhança ou analogia entre o signo e o objeto que ele substitui.

⁵ O índice, assim como o sin-signo, resulta de uma singularização. Um signo indicial é o resultado de uma a relação por associação ou referência. A categoria indicial se evidencia pelo vestígio, pelos indícios.

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*⁶. 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 símbolos⁷ 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.

⁶*Pochoir* (palavra em francês), ou estêncil, é uma técnica de estamperia que consiste em colorir à mão um desenho impresso em preto e branco (MACKENZIE, 2010).

⁷ O símbolo resulta, tal como o legi-signo, da convenção. A relação entre o signo e o objeto que ele representa é arbitrária, legitimada por regras.

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*)⁸ 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).

⁸ Na área do design de superfície e estamperia, o termo *rapport* é traduzido, em inglês e português, como *Repeat* ou Repetição, no caso de alguma imagem.

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 orientalismo⁹.

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

⁹ Said (2011) chama de orientalismo o período europeu ocorrido em decorrência da política imperialista. A expansão rumo ao Oriente deu origem com a difusão, na Europa, de elementos apropriados à cultura oriental, o que influenciaria vários campos, entre eles, a moda. Para Said (2011, p. 119) o Oriente é visto “como referência, como ponto de definição, como local facilmente aceito para viagens, riquezas e serviços, o império funciona para boa parte do século XIX europeu como uma presença codificada na literatura, ainda que apenas marginalmente visível”. No encerramento do século XIX, com a disputa pela África, a consolidação da União imperial francesa, a anexação americana das Filipinas e o domínio inglês no subcontinente indiano em seu auge, o império era uma preocupação universal. O século XX começa e a Europa vivencia o Orientalismo, observado nas criações de Poiret, fato oriundo que do século XIX, quando a política imperialista europeia expande-se para Ásia e África, provocando o maior contato com a cultura oriental pelos europeus. Tal circunstância perdura até o final da Segunda Guerra Mundial, sendo que a França e a Inglaterra dominaram o Oriente.

mutante¹⁰ 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”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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: sua influência foi observada no trabalho de Coco Chanel e ainda alcança a moda contemporânea, nos trabalhos de Issey Miyake e Rei Kawakubo.

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,

¹⁰ A teoria psicológica da zona erógena mutante postula que toda vez que um foco de interesse perde seu apelo, outro deve ser encontrado, como no caso da década de 1920 o interesse eram as pernas, já na década de 1930 a ênfase mudou para as costas (LAVÉ, 1989).

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.

BONADIO, Maria Cláudia. **História debaixo dos panos**: descobrindo a linguagem da moda – estudo sobre as mulheres das elites e classes médias paulistanas (1913-1929). Proj. História, São Paulo, (24) jun, 2002.

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

BRAGA, João. **O talentoso Paul Poiret**. 2016. In: Dobras. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/download/153/151>. Acesso em jun. 2016.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

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. 2016.

GECZY, Adam; KARAMINAS, Vicki. (Org.). **Fashion and art**. New York: Berg, 2012.

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

LAVER, 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.

MÜLLER, Florence. **Arte e Moda**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

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

NOBRIGA, Heloisa de Sá. **Moda vestida de arte**: um pouco além do efêmero. Dissertação. Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo - USP- São Paulo, 2011.

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. 2016.

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.

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.

Recebido: 09/06/2016

Aprovado: 27/07/2016

Correspondência:

Camila Carmona Dias
Rua Domingos Zanella, 104
Bairro Três Vendas
CEP: 99713-028
Erechim/RS