

MODA E ARTE: UMA ANÁLISE HISTÓRICO-SEMIÓTICA DE UMA IMAGEM DO CATÁLOGO “LES ROBES DE PAUL POIRET”, ILUSTRADO POR PAUL IRIBE

Fashion and art: a historical-semiotic analysis of an image of the catalog “Les Robes de Paul Poiret”, illustrated by Paul Iribe

BONATTO, Jamile; Graduanda; Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, jami.bonatto@gmail.com

OLIVEIRA, Natálie Pacheco; Mestre; Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, natalie.oliveira@erechim.ifrs.edu.br

Resumo: Nas últimas décadas ocorreram diversos movimentos que demonstraram o interesse recíproco do fenômeno moda com diferentes campos do saber: História, Arte, Sociologia, Psicologia, Semiótica, entre outras. Partindo dessa interdisciplinaridade, faz-se algumas abordagens sobre a relação da moda com a arte. Desse modo, o objetivo deste estudo é analisar, no álbum de Poiret de 1908, a conexão entre esses dois campos do saber. Para alcançar tal objetivo, a pesquisa traz uma revisão bibliográfica sobre algumas relações da moda e arte no início do século XX, destacando o contato do costureiro artista Paul Poiret com essas áreas e seu envolvimento com o ilustrador Paul Iribe. Por fim, realiza-se a análise semiótica de uma imagem do catálogo “Les Robes de Paul Poiret”, ilustrado pelo artista Paul Iribe, em 1908. Tal análise, se baseia na teoria semiótica americana de Charles Sanders Peirce, aglutinada a fatores históricos, sociais e culturais. Nota-se, portanto, que as bases da semiótica contribuem de forma significativa para compreender a ilustração de moda e refletir sobre as questões estéticas da mesma.

Palavras chave: Moda. Arte. Semiótica. História. Paul Poiret.

Abstract: In recent decades there were several movements that demonstrated the mutual interest of the phenomenon fashion with different fields of knowledge: History, Art, Sociology, Psychology, Semiotics, among others. Assuming that interdisciplinarity, some approaches on the relationship of fashion with art. Thus, the objective of this study is to analyze, in the album of Poiret from 1908, the connection between these two fields of knowledge. To achieve this objective, the research brings a bibliographic review on some relationships of fashion and art at the beginning of the 20th century, highlighting the contact of the dresser artist Paul Poiret with these areas and their involvement with the illustrator Paul Iribe. Finally, there is the semiotic analysis of an image of the catalog "Les Robes de Paul Poiret", illustrated by the artist Paul Iribe, in 1908. Such analysis, based on american semiotics theory of Charles Sanders Peirce, aglutinada the historical factors, social and cultural rights. It should be noted, therefore, that the foundations of semiotics contribute significantly to understand the illustration of fashion and reflect on the aesthetic issues of same.

Keywords: Fashion. Art. Semiotics. Story. Paul Poiret.

1 INTRODUÇÃO

Durante muitos anos a moda foi desprezada à cientificidade, por ser considerada artificial, frívola e superficial (LIPOVETSKY, 2009). No entanto, nos anos de 1990 a 2000, ocorreram inúmeros movimentos que revelaram interesse recíproco

do campo da moda com diversas áreas, como a história, a sociologia, a antropologia, semiótica, a psicologia, as artes visuais, entre outras.

Tendo em vista tal interdisciplinaridade, o objetivo deste estudo é analisar, no álbum *Les Robes de Paul Poiret*, de 1908, a conexão da moda com o campo da arte. Além disso, busca averiguar as relações das obras de Poiret com a vanguarda artística do início do século XX e realizar uma análise histórico-semiótica da publicidade de moda, do álbum *Les Robes de Paul Poiret*, ilustrado por Paul Iribe, em 1908.

Partindo da afirmação de que “a moda é uma linguagem que se traduz em termos artísticos” (SOUZA, 1996, p. 25), a proposta metodológica deste trabalho é, utilizar pesquisa bibliográfica e documental, fazendo uso de análise de imagem, baseada na teoria semiótica americana de Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Para alcançar o objetivo, a pesquisa traz, inicialmente, uma breve abordagem sobre as relações mútuas entre a moda e a arte no início do século XX para, em seguida, descrever a interação entre a produção do costureiro-artista Paul Poiret com o campo da arte. Por fim, traz a análise de uma imagem do catálogo *Les Robes de Paul Poiret*, ilustrado pelo artista Paul Iribe, em 1908.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 Breve relação entre a moda e a arte no início do século XX

Ao longo do século XX ocorreram inúmeros movimentos que demonstraram envolvimento mútuo entre o campo da moda e da arte, transformando, assim, o status de ambas. Segundo Müller (2000) apud Coppola (2010) no final do século XIX e no início do século XX, os artistas se apropriam da ideia do vestir e a moda se apropria da arte.

Para Silva e Broega:

A moda ligou-se às artes, através das roupas feitas por artistas, onde estes se utilizaram do poder provocador do vestuário, evidenciando reflexões sobre o tema. A noção de obra de arte favoreceu a aproximação entre a arte e a vida, a criação e a modernidade científica (2011, p. 02).

Dessa forma, a arte como vestimenta se torna mais próxima do homem, pois a roupa é um artefato comum a todos, independentemente da classe social, credo ou gênero (DIAS, 2016).

Assim, no início do século XX, os movimentos vanguardistas - futurismo, construtivismo, dadaísmo e surrealismo - utilizam a moda como manifesto de arte, contribuindo, destarte, nessa aproximação mútua (SILVA e BROEGA, 2011).

A partir de 1903, a Wiener Werkstatte, em busca de uma renovação artística, associa pintura, arquitetura e artes aplicadas, produzindo, como Josef Hoffmann, roupas e bijuterias (COPPOLA, 2010).

Neste período, não era incomum artistas desenharem roupas. O pintor austríaco Gustav Klimt, por exemplo, criou vários desenhos de tecidos e vestidos, relacionando-se com a moda. Destacam-se, também, Henri Matisse, Alexander Rodchenko, Sonia Delaunay, Natalia Goncharova e Oscar Schlemmer (SVENDSEN, 2010).

Nas décadas de 1980 e 1990, as relações entre arte e moda se intensificaram. Vários estilistas utilizaram estratégias associadas às artes, como, por exemplo, Charles Frederick Worth e Paul Poiret, que obtiveram reconhecimento de costureiros artistas por meio das relações com as artes plásticas (RESENDE, 2013).

A estilista Coco Chanel, cultivava contatos com diversos artistas, tais como Picasso e Stravinsky, e criou roupas para Cocteau e Diaghilev (SVENDSEN, 2010).

Ainda, é relevante mencionar a aliança estabelecida entre Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí, com criações amplamente conhecidas: vestido lagosta, chapéu sapato, vestido lágrima e vestido esqueleto (RESENDE, 2013).

Outros exemplos, como quando Cindy Sherman fez fotos de moda para Comme de Garçons, Tracey Emin criou anúncios para Vivienne Westwood, Julian Schnabel trabalhou como designer de interior para Azzedine Alaïa, são igualmente memoráveis (SVENDSEN, 2010).

Partindo dessa breve relação entre moda e arte, observa-se que houve reciprocidade entre ambas, e que vários artistas/estilistas fizeram e ainda fazem esse trânsito entre os dois campos do saber. É o caso do costureiro artista Paul Poiret - um dos mais importantes interlocutores de arte/moda - foco da pesquisa em estudo.

2.2 Paul Poiret, a moda e a arte

Filho de comerciante de tecidos, Paul Poiret (1879-1944), iniciou sua carreira aos 20 anos de idade, fabricando guarda-chuvas (BRAGA, 2012). Enquanto adolescente, vendia seus desenhos a casas de costura parisienses, até ser contratado por Jacques Doucet (NERO, 2007).

A partir de 1901, juntou-se à Maison Worth¹ por dois anos e, em seguida, abriu sua própria casa, com patrocínio da atriz Réjane (NERO, 2007). Além de roupas, era possível encontrar em sua Maison móveis, objetos para decoração, perfumes e cosméticos de sua marca (CHAGAS, 2007).

Em 1910, a exposição pós-impressionista e, em 1911, o Balé Russo influenciaram a moda e os estilos de vida. Foi neste contexto artístico que os figurinos de Poiret assumiram proeminência (SILVEIRA, FERNANDES e BARBOSA, 2006).

Inspirado no orientalismo - estilo que teve origem nas artes plásticas - Poiret criou vestidos amplos, quimonos curtos, leves drapeados e calças odaliscas, diferenciando-se pelo uso de cores vibrantes, utilizadas, inicialmente, pelos artistas do movimento fauvista² (MACKENZIE, 2010).

Pregava formas soltas e sem exagero, linhas retas, estrutura retangular, tornando-se conhecido por revolucionar a moda, libertando as mulheres em relação ao espartilho (BORGES e OENNING, 2014).

Além do renome de “Imperador da Moda”, foi um dos primeiros a usar a arte moderna para representar suas criações de Alta Costura. Poiret visitava galerias de arte, colecionava obras, tinha gosto por teatro e buscava nas artes plásticas inspiração para seus modelos.

Ao longo de sua carreira, fez parcerias com vários artistas e ilustradores para promover sua casa de costura, criando etiquetas de roupas, objetos de decoração e álbuns sobre suas produções (RESENDE, 2013).

Para Bonatto e Dias:

(...) esta relação de costureiro e artista gerava, de certa forma, um benefício igualitário. Estar próximo da alta burguesia e aristocracia, poderia resultar em compra, valorização e divulgação das obras dos artistas. Os costureiros consideravam-se artistas, e a presença da classe artística auxiliava a comprovar tal afirmação (2018, p. 04).

Assim como Charles Frederick Worth, Paul Poiret também buscou reconhecimento artístico, declarando em 1903: “Sou um artista, não um costureiro” (TROY, 2003, p. 47 apud SVENDSEN, 2010, p. 103).

¹ Charles Frederick Worth é creditado como fundador da alta-costura. Foi o primeiro costureiro que criou coleções baseado em seu gosto de beleza e elegância, fazendo com que as mulheres fossem até ele. No início de sua carreira, Paul Poiret trabalhou com Worth por dois anos, até montar sua própria casa de costura.

² Oriundo do francês *Les fauves* (as feras), o Fauvismo foi uma vanguarda artística do início do século XX. A pintura fauvista se caracteriza pelo equilíbrio estético, aplicação de cores puras e vivas, improviso, expressividade e valorização da emoção do autor.

Apesar das tentativas, os estilistas nunca conseguiram pleno reconhecimento como artistas (SVENDSEN, 2010). Poiret, entretanto, obteve renome de costureiro-artista, por saber alinhar a arte e a moda, e é considerado um dos mais importantes interlocutores entre os dois campos do saber (DIAS, 2016).

Em 1908 e, posteriormente, em 1911, Poiret firmou parcerias com artistas para apresentar álbuns de moda – atualmente conhecidos como catálogos. Assim, encarregou Paul Iribe de ilustrar “*Les Robes de Paul Poiret*” e, posteriormente, Georges Lepape, de ilustrar “*Les Choses de Paul Poiret*” (CHAGAS, 2007).

Para Ramos:

Os recursos publicitários sofisticados empregados pelo costureiro, que estabeleciam uma conexão entre a arte e a moda de vanguarda, contribuíram para difundir internacionalmente o seu nome e as suas roupas, principalmente entre os milionários norte-americanos adeptos dos novos estilos de vida (2016, p. 87).

Ainda, é evidente que o costureiro soube escolher artistas e designers que melhor representariam suas criações, e sua parceria com o artista plástico Paul Iribe é uma produção colaborativa entre moda e arte.

2.3 Paul Iribe

Como mencionado anteriormente, Poiret estabeleceu inúmeras relações com artistas e ilustradores, buscando intensificar o refinamento presente em suas coleções de alta costura. Em 1908, percebendo que seus designs careciam de inovação, firmou parceria com Paul Iribe (1883-1935), para ilustrar o álbum “*Les Robes de Paul Poiret*”.

Iribe nasceu na França, em 1883, em uma família de origem basca. Estudou no Colégio Rollin, bem como na École des Beaux-Arts, onde conheceu George Barbier, Georges Lepape, George Martin e Pierre Brissaud. Aos 20 anos, tornou-se ilustrador aprendiz no jornal *Le Temps*. Também, publicou ilustrações e caricaturas em jornais satírico (RESENDE, 2013).

Em 1908, foi contratado por Paul Poiret para desenhar uma brochura de seus modelos, com 250 exemplares, intitulada de “*Les Robes de Paul Poiret*”. Tal catálogo, representa damas parisienses usando os vestidos produzidos por Poiret.

Iribe foi um dos primeiros a abandonar o realismo em favor de um espaço gráfico expressivo pelo uso de cores vívidas. Ainda, fez uso da técnica *pochoir*³, criando ilustrações requintadas, audaciosas e levemente abstratas (MACKENZIE, 2010).

O catálogo foi extremamente influente para a época. Com o apoio de Poiret, Iribe promoveu sua carreira artística, realizando, em seguida, trabalhos para Coco Chanel, Lanvin Jeanne, Jeanne Paquin, Soeurs Callot e Jacques Doucet (MACKENZIE, 2010).

Mais tarde, trabalhou com figurinos de cinema e teatro, permanecendo em Hollywood por seis anos. Foi diretor artístico do filme “*Os 10 Mandamentos, de Cecil B. De Mille*” e trabalhou por duas décadas no jornal *Le Témoign*, de Paris, fazendo ilustrações satíricas dos políticos. Posteriormente, montou seu próprio estúdio em Paris, onde criava desenhos de moda, móveis, tecidos e papéis de parede (DIAS, 2016).

Essa ligação entre Iribe e Poiret, além de colaborar significativamente na reciprocidade entre a moda e a arte, auxiliou a alavancar as técnicas que seriam usadas na *Art Decó* (BONATTO e DIAS, 2017).

Após essa abordagem sobre a parceria de Paul Poiret com Paul Iribe, passa-se a uma breve explicação sobre a teoria da semiótica americana de Peirce e, posteriormente, à análise de uma ilustração do catálogo “*Les Robes de Paul Poiret*”.

3 METODOLOGIA

A análise em estudo, é de uma ilustração do primeiro álbum de Poiret, “*Les Robes de Paul Poiret*”, ilustrado por Paul Iribe e, se baseia na teoria semiótica americana de Charles Sanders Peirce (1839-1914), aglutinada à autores que abordam a relação entre os campos moda e arte, como é o caso de Lipovetsky (2009), Mackenzie (2010), Resende (2013) e Svendsen (2010), mencionados até então.

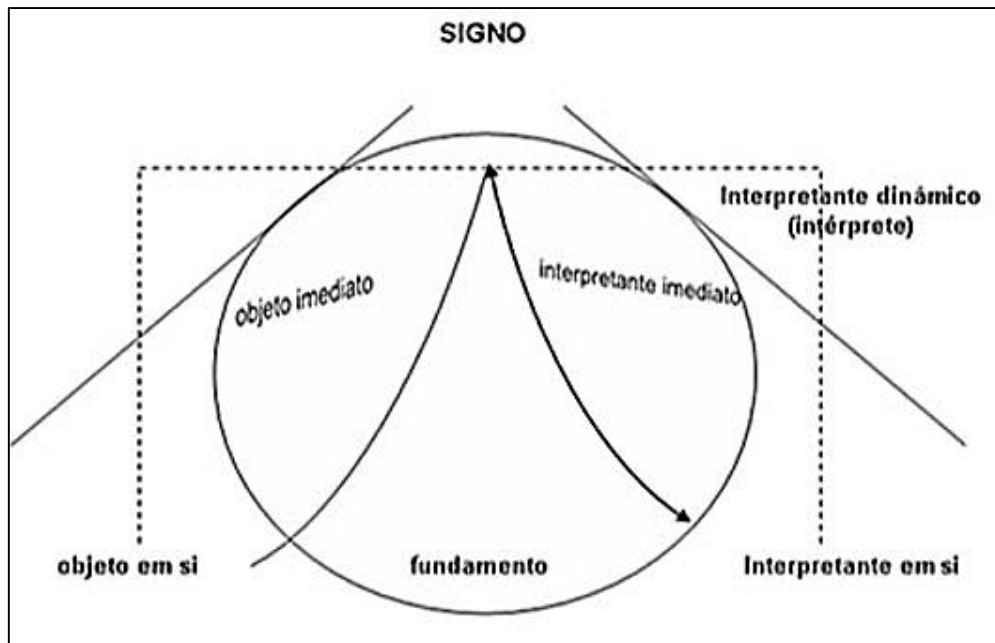
Filho do grande matemático Benjamin Peirce, Charles Sanders Peirce foi, antes de tudo, um cientista. Mas também foi matemático, físico, astrônomo, além de ser estudioso da Biologia, Geologia, Linguística, Filosofia e História, e realizou contribuições importantes para diversos campos do saber, como o da Lógica ou Semiótica (SANTAELLA, 2015).

³ É uma técnica que consiste em colorir à mão um desenho impresso em preto e branco.

Semiótica é a ciência geral de todos os signos (linguagens) possíveis, que tem como objetivo investigar todo e qualquer fenômeno de produção de sentido e de significação (SANTAELLA, 2012). Signo é algo que representa uma outra coisa: seu objeto. Só atua como signo se carregar o poder de retratar, substituir uma coisa diferente dele. “Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade” (SANTAELLA, 2012, p. 90).

Convém ressaltar que o signo tem dois objetos e três interpretantes, como se pode observar na figura 1. O objeto divide-se em objeto imediato (dentro do signo) e objeto dinâmico (fora do signo). O interpretante subdivide-se em interpretante imediato (consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer), interpretante dinâmico (aquilo que o signo efetivamente produz na sua, na minha mente, em cada mente singular) e interpretante em si (consiste em como qualquer mente reagiria, dadas certas condições) (SANTAELLA, 2012).

Figura 01 – Constituição do signo.



Fonte: Adaptado de Santaella (2015).

A partir dessa lógica, Peirce elaborou dez divisões triádicas do signo, cuja combinação resulta em “64 classes de signo e a possibilidade lógica de 59049 tipos de signos” (SANTAELLA, 2012, p. 96). Dentre essas tricotomias, há três, às quais Peirce investigou minuciosamente, tornando-se as mais conhecidas (figura 2).

Figura 02 – Tricotomias.

	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
1º	quali-signo	ícone	rema
2º	sin-signo	índice	dicente
3º	legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: Adaptado de Santaella (2015).

As três tricotomias consideram a relação (1º) do signo consigo mesmo, resultando em quali-signo, sin-signo e legi-signo; (2º) do signo com seu objeto, que resulta em ícone, índice e símbolo, e (3º) do signo com seu interpretante, resultando em rema, dicente e argumento (SANTAELLA, 2012).

O álbum *Les Robes de Paul Poiret*, ilustrado por Paul Iribe, foi publicado em 1908, com tiragem de 250 exemplares e dimensão de 312 x 278 mm. A imagem a seguir, representa as damas parisienses, do início do século XX, usando vestidos fluídos com silhueta império (Figura 3).

Figura 03 – Vestidos fluidos com silhueta império – coleção de Paul Poiret de 1908.



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

Burke (2017) evidencia a importância da leitura de imagem como fonte histórica, destacando o valioso uso que as testemunhas visuais podem oferecer. Nesse sentido, ler nas entrelinhas, entender significados ocultos e abordar contextos específicos são algumas questões aqui abordadas.

Assim, análise da imagem histórico-semiótica inicia pelo fundamento do signo. Tal ilustração, escolhida pela autora, é um signo, pois “ela é algo que representa algo, sendo capaz de produzir efeitos interpretativos em mentes reais ou potenciais” (SANTAELLA, 2015, p. 88).

“O primeiro fundamento do signo está nas qualidades que ele exhibe” (SANTAELLA, 2015, p. 88). Dessa forma, inicia-se pelos quali-signos⁴, pois a primeira indagação é: o que temos diante de nós? Em primeiro lugar, a exuberância da cor: exaltação dos tons vibrantes de verde, vermelho, roxo, amarelo e rosa, em contraste com um fundo monocromático bege. As linhas retas contrastam com linhas curvas. Seguindo a mesma lógica, linhas mais duras contrastam com linhas mais suaves. Observa-se, ainda, o peso gráfico entre elementos de primeiro plano e fundo.

⁴ O quali-signo é uma qualidade signica, imediata, tal como a impressão causada por uma cor. É uma espécie de pré-signo, pois quando essa qualidade se singulariza, se torna um sin-signo.

Estes são os quali-signos: a qualidade imediata, o primeiro. Nesse nível da análise, não se faz referência a qualquer figura ou àquilo que ela pode indicar, visto que tal função encontra-se no índice.

“O segundo fundamento do signo está no seu caráter de existente, o sin-signo”, que é o resultado da singularização do quali-signo (SANTAELLA, 2015, p. 89). Aqui, tem-se a realidade do álbum como álbum. Importante ressaltar que não obteve-se contato com o álbum original, mas realizou-se a análise por meio de uma reprodução digital. Neste caso, é a realidade existencial (ou virtual) que se apresenta. Esse aspecto é muito importante, pois um sin-signo álbum mostra quali-signos diferentes 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, 2015, p. 89).

Quando se trata de uma reprodução, como é o caso da imagem analisada, pode haver diferenças de pigmentação, textura e dimensão em relação ao álbum original. Assim, caso houvesse contato com o próprio álbum, o sin-signo seria sua realidade particular de um álbum singular, devendo-se considerar sua dimensão, o lugar que ocupa, enfim, seu contexto existencial.

“O terceiro fundamento do signo está nos seus aspectos de lei” (SANTAELLA, 2015, p. 90). O legi-signo é mediado por lei. Nesse caso, pertence à ordem das ilustrações e, dentro dessa ordem, ao gênero de ilustrações de moda do século XX. Ao passo que retoma valores neoclássicos, pode-se considerar modernista. O álbum é, portanto, “um exemplar das leis que nele se corporificam” (SANTAELLA, 2015, p. 90).

Analisados os fundamentos, passa-se para os tipos de objetos que esses fundamentos podem se reportar. Santaella:

Dependendo da natureza do fundamento, também será diferente o tipo de relação do signo com seu objeto dinâmico. A via para o exame desses tipos de relações, que podem ser icônicas, indiciais ou simbólicas, está no objeto imediato, 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 (2015, p. 91).

Os quali-signos mencionados acima, em si mesmo, não poderiam representar nada fora deles, se as cores, as linhas, os traços, não sugerissem figuras que podem existir fora da ilustração, como, por exemplo, a janela, as árvores, as senhoras, os

vestidos, o objeto sobre a mesa. Essas sugestões têm poder de referência, pois representam objetos com aparência semelhante, atuando, assim, como ícone⁵.

O aspecto indicial⁶ desse álbum se subdivide em dois níveis: 1. a indexicalidade interna à própria composição; 2. a indexicalidade externa, o poder indicativo das imagens (SANTAELLA, 2015).

No nível de indexicalidade interno, a janela na parte superior direita indica que se trata de uma parede, a mesa e as senhoras indicam chão. Como indexicalidade externa, tem-se a imagem que indica duas mulheres, e objetos: mesa, enfeite, janela, chão, parede que indicam uma sala. Por meio da janela é possível observar o espaço externo e, as árvores, indicam a estação do ano. As roupas e acessórios indicam classe alta. Como se pode observar, os índices são muito significativos.

Os símbolos⁷, compreendem: 1. os padrões pictóricos; 2. os elementos culturais. No caso dos padrões pictóricos, temos as ilustrações de moda do século XX. Iribe inovou ao exibir figuras em cores vibrantes sobre fundos de uma só cor. No caso dos elementos culturais e das convenções é importante ressaltar que: “só funcionam simbolicamente para um interpretante” (SANTAELLA, 2015, p. 93). Assim, são estudados no momento da análise do interpretante dinâmico.

Antes de adentrar na análise do interpretante, faz-se um apanhado sobre os objetos imediatos e dinâmicos. No caso dessa ilustração, no seu aspecto icônico, o objeto imediato define-se por meio das qualidades da pintura: tons vibrantes em contraste com o fundo monocromático. No aspecto indicial, o objeto imediato reside no poder de referencialidade das imagens. Quanto ao aspecto simbólico, o objeto imediato diz respeito aos padrões pictóricos: técnica *pochoir*, modernismo, efeitos artísticos.

⁵ 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. Ex.: um retrato ou uma caricatura são semelhantes aos objetos que eles substituem; eles são signos icônicos (SANTAELLA, 2015).

⁶ 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. Ex.: rastros de pneus se parecem com os objeto que ele substitui: pneu (SANTAELLA, 2015).

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. Ex.: a pomba branca é símbolo de paz, um retângulo verde com um losango amarelo, círculo azul e estrelas é um dos símbolos do Brasil, mas em nenhum desses casos há relação de semelhança ou de associação singular; trata-se de regras, leis convenções (SANTAELLA, 2015).

O objeto dinâmico representa o que a pintura se reporta. A ilustração indica duas damas fazendo uso de vestidos com silhueta império, bem como alguns acessórios. Ambas se encontram em uma sala, em uma interação social. A janela permite ter acesso ao lado externo da sala: terreno com árvores.

Analisados os objetos imediatos e dinâmicos, passa-se para a face dos interpretantes. “O primeiro nível do interpretante é o imediato: todos os efeitos que o signo está apto a produzir no momento em que encontrar um intérprete” (SANTAELLA, 2015, p. 95). Em termos de potencial interpretativo, existe na ilustração uma predominância do sensório sobre o documental e o simbólico, como, por exemplo, os adornos simples, fundo ponderado e exuberância das cores.

No nível do interpretante dinâmico lógico, as regras interpretativas, os hábitos associativos que o intérprete acionará, dependem da experiência que o mesmo já teve com o campo contextual do signo. Assim sendo, atribui-se a função de interpretante dinâmico lógico nessa etapa da análise.

Para Santaella (2015, p. 96), “aquele que faz uma análise semiótica a faz assumindo necessariamente a posição de interpretante dinâmico daquela semiose específica”. Desse modo, a imagem do álbum “*Les Robes de Paul Poiret*”, é analisada por meio dos conhecimentos do interpretante, fundamentados em fatos históricos, sociais e culturais.

Tal imagem se encontra na classe de ilustração de moda do início do século XX. Durante esse período, alguns ilustradores abandonaram o realismo, em favor de um espaço gráfico expressivo pelo uso de cores e efeitos mais artísticos. É o caso de Paul Iribe, por exemplo, que fez uso da técnica *pochoir*, criando uma coleção refinada e levemente abstrata (MACKENZIE, 2010).

Observa-se a inspiração fauvista presente nos tons de verde, roxo, amarelo e vermelho, além da presença de linhas retas, circulares e design abstrato. Essas características precederam as técnicas que mais tarde seriam usadas nos estilos de ilustrar do *Art Decó*.

O ilustrador apresenta corpos de lado, interagindo entre si e com o cenário. Esse aspecto foi uma grande inovação na moda, uma vez que era comum as modelos posarem para o artista.

As duas mulheres fazem uso de vestidos com silhueta estilo império, inspirados nas vestes gregas da era clássica. Esses vestidos representam uma reformulação na

moda, já que, até então, as mulheres permaneciam aprisionadas nos espartilhos educardinos (MACKENZIE, 2010).

Ao propor uma nova silhueta, com formas amplas e confortáveis, Paul Poiret autointitulou-se o libertador das mulheres em relação ao espartilho. Entretanto, essa reformulação entrou em voga somente com a chegada da Primeira Guerra Mundial, uma vez que a necessidade da mulher trabalhar a impedia de estar presa a formas rígidas, então o espartilho cai em desuso (BRAGA, 2011).

Cabe ressaltar, que no final do século XIX, o uso do espartilho já vinha sendo questionado por movimentos críticos, alarmados com os aspectos não saudáveis da moda. Ainda, os figurinos do balé, o envolvimento das mulheres nos esportes e no espaço público, reforçam que a abolição do espartilho foi um processo longo e socio-cultural e que Poiret não foi o único responsável por isso.

Além disso, Lipovetsky (2009), recorda que o fato de mais tarde Poiret ter criado a saia *entravées*, que impedia passos maiores de oito centímetros, enfatiza que seu objetivo estético foi mais determinante que a intenção de libertação.

Ao longo de sua carreira Poiret investiu em perfumes, cosméticos, objetos de decoração e móveis, presentes na ilustração. Para a época, uma nova estratégia, mas atualmente se tornou o apoio financeiro de grandes estilistas da alta costura.

Na imagem, a pele alva das figuras femininas remete a ociosidade, revelando, assim, o alto poder aquisitivo. Por meio da época em que a ilustração foi realizada (1908), infere-se que ambas estejam usando maquiagem, composta de pó de arroz e ruge (VITA, 2009).

Como mencionado, ambas mulheres da ilustração pertencem a classe social abastada, representando, adequadamente, o público-alvo do costureiro: mulheres da alta burguesia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da relação entre o catálogo de moda e seu contexto histórico, observa-se que Paul Poiret foi um dos primeiros a utilizar arte moderna para representar suas coleções de alta costura. A partir de sua relação com as vanguardas artísticas, moldou sua imagem de grande criador, atingindo o status de costureiro artista.

Poiret foi, também, um modernista. Teve uma grande sensibilidade para o marketing de sua marca, criando além de roupas, álbuns, perfumes, móveis e objetos de

decoreção, tornando-se o precursor dessa estratégia financeira, hoje comumente utilizada por grandes estilistas.

Apesar de ter se autointitulado libertador das mulheres em relação ao espartilho e essa modificação ser decorrente de um longo processo sociocultural, não se pode negar que o costureiro artista soube adaptar essas transformações para o mundo da moda.

Sua parceria com Paul Iribe para a ilustração do álbum *Les Robes de Paul Poiret*, além de ser um grande exemplo de reciprocidade dos campos de moda e arte, é considerado um marco para as ilustrações de moda.

Tais aspectos, levam à percepção da importância e enriquecimento da análise em estudo, uma vez que as bases da semiótica contribuem de forma significativa para se compreender a obra de arte, neste caso, uma ilustração de moda, e refletir sobre as questões estéticas.

Deste modo, trabalhar a análise histórico-semiótica na ilustração de moda, permite o interpretante ler nas entrelinhas, entender significados ocultos e contextos específicos de uma imagem, contribuindo, desta forma, na exploração que as testemunhas visuais podem representar em determinada época e em determinado contexto sociocultural.

REFERÊNCIAS

BONATTO, J.; DIAS, C. C. **Um estudo sobre a relação entre o costureiro artista Paul Poiret, a moda e a arte.** In: COLÓQUIO DE MODA, 13., CONGRESSO BRASILEIRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DE DESIGN E MODA, 4., 2017, Bauru. **Anais...**Bauru: UNESP, 2017.

BORGES, E. N; OENNING, J. O processo de criação construtiva da moulage e a produção industrial. **Ponto Revista Científica**, v. 1, p. 48-56, 2014.

BRAGA, J. **História da Moda:** uma narrativa. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2011.

_____. **O talentoso Paul Poiret.** 2012. In: Dobras. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/download/153/151>>. Acesso em: 21 out. 2018.

BURKE, P. **Testemunha ocular:** história e imagem. São Paulo: Editora Unesp; 2017.

CHAGAS, T. **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-asilhueta- feminina-do-seculo-20,20395>. Acesso em: 24 out. 2018.

COPPOLA, S. Arte, moda, ciência e tecnologia: permeabilidade e experimentação. **Ciência e Cultura**, vol. 62, p. 36-38, 2010.

DIAS, C. C. As relações entre arte e moda por meio de uma análise histórico-semiótica de uma imagem do catálogo “Les Robes de Paul Poiret”. **Ícônica: revista científica de design de moda e tecnologias**, v. 2, p. 165-188, 2016.

LIPOVETSKY. G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

NERO. C. D. **Com ou sem a folha da parreira**: a curiosa história da moda. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

RAMOS, M. L. B. Cultura visual e estilos de vida: As revistas de moda francesas e as estratégias de marketing da alta-costura no início do século XX. *Revista Maracanan*, vol. 12, p. 75-96, 2016.

RESENDE, P. H. S. F. R. **Os caminhos do sistema de moda**: os diálogos com a arte e seus disfarces. 2013. 181 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) -Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

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

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

SILVA, C. M. S.; BROEGA, A. C. A Arte como Ferramenta de Criatividade no Design de Moda Sustentável. In: COLÓQUIO DE MODA, 7., 2011, Maringá. **Anais...** Maringá: CESUMAR, 2011.

SILVEIRA, I.; FERNANDES, T. C.; BARBOSA, B. F. Influências na Modelagem do Vestuário da Década de 1910. In: COLÓQUIO NACIONAL DE MODA, 2., 2006, Salvador. **Anais...** Salvador: UNIFACS, 2006.

SOUZA. G. M. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

VITA. A. C. R. **História da maquiagem, da cosmética e do penteado**: em busca da perfeição. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2009.