



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
KAREN MAURICIO ANTUNES

MODA E ARTE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA
COLEÇÃO MASP RHODIA

Tubarão
2018

KAREN MAURICIO ANTUNES

**MODA E ARTE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA
COLEÇÃO MASP RHODIA**

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso Superior de Tecnologia
em Design de Moda da Universidade do Sul de
Santa Catarina, como requisito parcial à
obtenção do título de tecnólogo em Moda e
Design.

Orientadora: Prof. Suellen Cristina Vieira

Tubarão

2018

KAREN MAURÍCIO ANTUNES

MODA E ARTE: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA COLEÇÃO MASP RHODIA

Esta Monografia foi julgada adequada à obtenção do grau de tecnólogo em Design de Moda e aprovada em sua forma final, com média 9,9, pelo Curso de Tecnologia em Design de Moda da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 10 de dezembro de 2018.

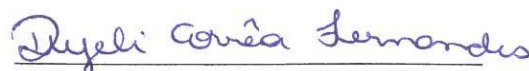
Profa. Suellen Cristina Vieira (orientador)


Universidade do Sul de Santa Catarina

Profa. Darlete Cardoso (convidada)


Universidade do Sul de Santa Catarina

Profa. Dyeli Fernandes (convidada)


Universidade do Sul de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me permitir cursar em uma universidade na condição de bolsista, e concluir a mesma sem nenhuma desistência ou interferência por questão de saúde e afins. Agradeço aos meus familiares pelo apoio, incentivo e principalmente compreensão. Aos amigos e colegas de turma que nunca fizeram desaparecer a alegria em meio a dificuldade de executar um trabalho deste porte, sempre me motivando a ir cada vez mais além.

Agradeço também pela Universidade do Sul de Santa Catarina pela preocupação com o suporte aos alunos, pelo corpo docente, e em especial à professora orientadora Suellen Cristina Vieira que com toda dedicação não deixou faltar paciência e amor.

E de forma especial agradeço a minha mãe, por toda dedicação e preocupação em me fazer uma pessoa cada dia melhor e por todo o esforço para que esta fase fosse concluída, de forma que a satisfação fosse completa.

“A persistência é o caminho do êxito.”
CHARLES CHAPLIN

RESUMO

Este presente estudo faz parte do resultado da pesquisa desenvolvidos para o trabalho de conclusão do curso de Tecnologia em Design de Moda. Logo, tem-se como objetivo principal encontrar uma possível relação entre arte e moda. Neste contexto, pretende-se através de uma análise semiótica averiguar os signos presentes em cinco peças da coleção MASP Rhodia, exposta em 23 de outubro a 14 de fevereiro de 2016, no Museu de Arte de São Paulo – MASP. Desta forma, a análise se concretizou por meio da semiótica de Peirce, que através de seus signos pode explicar melhor a fusão da arte no mundo da moda. Portanto, os resultados esperados apontam para novas formas de relacionar esses dois campos distintos que se completam.

Palavras chave: Semiótica; Moda; Arte; Rhodia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Símbolos explicando semiótica.....	p. 15
Figura 2 – Vestido assinado por Heitor dos Prazeres.....	p. 38
Figura 3 – Vestido assinado por Francisco Brennand.....	p. 41
Figura 4 – Macacão assinado por Manezinho Araújo.....	p. 43
Figura 5 – Macacão assinado por Fernando Martins.....	p. 45
Figura 6 – Vestido assinado por Nelson Leirner.....	p. 48
Figura 7 – Fragmento superior do vestido assinado por Heitor dos Prazeres, respectivo à figura 2.....	p. 60
Figura 8 – Fragmento inferior do vestido assinado por Heitor dos Prazeres, respectivo à figura 2.....	p. 60
Figura 9 – Fragmento superior do vestido assinado por Francisco Brennand, respectivo à figura 3.....	p. 60
Figura 10 – Fragmento inferior do vestido assinado por Francisco Brennand, respectivo à figura 3.....	p. 61
Figura 11 – Fragmento superior do macacão assinado por Manezinhos Araújo, respectivo à figura 4.....	p. 61
Figura 12 – Fragmento inferior do macacão assinado por Manezinhos Araújo, respectivo à figura 4.....	p. 61
Figura 13 – Fragmento superior do macacão assinado por Fernando Martins, respectivo à figura 5.....	p. 62
Figura 14 – Fragmento inferior do macacão assinado por Fernando Martins, respectivo à figura 5.....	p. 62
Figura 15 – Fragmento superior do vestido assinado por Nelson Leirner, respectivo à figura 6.....	p. 62
Figura 16 – Fragmento inferior do vestido assinado por Nelson Leirner, respectivo à figura 6.....	p. 63

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	SEMIÓTICA.....	10
2.1	SEMIÓTICA NA MODA.....	15
3	ARTE E MODA.....	18
3.1	A ARTE VESTÍVEL E A MODA NOS ANOS SESSENTA.....	20
3.2	A RHODIA E OS DESFILES-SHOW	24
3.3	OS ARTISTAS E SUAS ATUAÇÕES JUNTO A RHODIA	28
4	AS ESTAMPAS GEOMÉTRICAS E EXPRESSIONISMO ABSTRATO	31
5	A MODA ENTRA NO MUSEU	34
6	BRASILIDADE.....	36
7	ANÁLISE SEMIÓTICA	38
8	CONCLUSÃO.....	50
	REFERÊNCIAS	53
	ANEXOS	60

1 INTRODUÇÃO

Esta presente pesquisa faz parte do resultado dos estudos desenvolvidos para o trabalho de conclusão do curso de Tecnologia em Design de Moda. Logo, o vigente estudo tem como objetivo principal encontrar uma possível relação entre arte e moda. Deste modo, pretende-se através de uma análise semiótica averiguar os signos presentes em cinco peças da coleção MASP Rhodia, exposta em 23 de outubro a 14 de fevereiro de 2016, no Museu de Arte de São Paulo – MASP, sendo composta por 78 peças produzidas por artistas e estilistas na década de 60, e tendo como inspiração a arte brasileira.

Ademais, para melhor compreensão do tema busca-se entender o papel da empresa Rhodia e sua contribuição para a moda brasileira. Assim, a Rhodia foi a primeira empresa a lançar no Brasil, em 1961, o tecido feito em poliéster, o fio sintético.

Além disso, sob a óptica de autores como: Nöth, Santaella, e Peirce, almeja-se assimilar o conceito de semiótica e como a mesma pode ser aplicada na moda. Assim, a semiótica é a ciência dos signos, afirma Nöth (2003). Logo, através dela todas as linguagens se subentendem as formas aos quais, o homem tem a possibilidade de comunicação, portanto a semiótica estuda todos os meios pelos quais o homem se comunica, abrangendo assim linguagens verbais e não verbais.

A problemática deste estudo repousa na representação de arte e moda. Desta forma, questiona-se, portanto: Quais signos estão presentes na coleção MASP Rhodia? Através desses signos pode-se fazer uma relação que permeie entre arte e moda? Como a brasilidade foi expressa na coleção?

Nesta senda, para ampliar o entendimento sobre a história da moda brasileira objetivava-se estudar o conceito de brasilidade, tema inspiração da coleção em análise, para que se possa compreender o momento da história em que as peças foram desenvolvidas e em que ambiente estavam inseridos os artistas criadores.

Assim também, levando em consideração a composição das estampas que compunham as peças, outros temas como o geométrico e o expressionismo abstrato, fizeram necessário para a identificação dos signos. Nesta toada, o expressionismo não foi de fato um movimento, mas sim uma dita vanguarda com um pensamento de que toda ação humana é expressiva, um gesto é uma ação intencionalmente expressiva, afirma Stangos (1991).

Partindo dessa premissa, em vista da grande discussão entre relacionar moda e arte, que percorre por anos, vários pontos dessa pesquisa mostram não somente as controversas que

geram essa dúvida, mas também as semelhanças de ambas as áreas, e até mesmo os momento da história que caminharam juntas, por exemplo, no *wearable*, arte vestível, e no momento em que a moda adentra os museus. Logo, “a arte, capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la” (PEREIRA, 2011, p.25).

Tendo em vista as considerações já elencadas, a justificativa e relevância do presente debate tem como ponto de grande peso a ação da semiótica sob a arte e a moda. Assim, as obras artísticas são o resultado de sentimentos, pontos de vista e em alguns casos, manifesto, afirma Pereira (2011). Em consequente, na moda, não é muito diferente, as composições de um *look*, refletem um estado de espírito, e as tendências se dão por meio da realidade atual. Desta forma, o tema abordado justifica-se através das características em comuns entre arte e moda a fim de determinar a possibilidade da relação entre ambos.

Por fim, almeja-se através da metodologia qualitativa descritiva, com apoio da semiótica, chegar aos resultados esperados. Isto posto, pretende-se selecionar cinco peças da Coleção MASP-Rhodia para serem analisadas com o intuito de averiguar se os signos utilizados resultam no interpretante as mesmas sensações que uma obra artística nas suas formas clássicas, como a reflexão da realidade, expressão pessoal e o desejo de mudança de comportamento.

Desta forma, esta presente pesquisa, se desenvolve em uma estrutura embasada na conceituação de assuntos necessários como semiótica, moda e arte. Agregando também informações históricas quanto à Rhodia, expressionismo e a cultura brasileira.

2 SEMIÓTICA

A semiótica é a ciência dos signos, embora alguns estudiosos da área terem preferência por outra definição, é um estudo teórico dos significados. (NÖTH, 2003, p. 17). “Doutrina filosófica geral dos sinais e símbolos, especialmente das funções destes, tanto nas línguas naturais quanto nas artificialmente construídas” (MICHAELIS, 2009, p. 790). Para Lucia Santaella, semiótica é a ciência geral de todas as linguagens em que sobre linguagem se subentende as formas aos quais o homem tem a possibilidade de comunicação, portanto a semiótica estuda todos os meios pelos quais o homem se comunica, abrangendo assim linguagens verbais e não verbais. Sua importância se dá no fato de ler e compreender o mundo a nossa volta.

Esse estudo passou a ser conhecido como ciência no século XX, porém já no mundo grego teve suas aparições. (SANTAELLA 2004, p. XI). Em meados de 1690, em um de seus livros, o filósofo John Locke solicitou uma doutrina dos signos, designada como *Semeiotiké*. E pioneiramente, Johann Heinrich Lambert escreve uma obra expondo a respeito de uma ciência, intitulada *Semiotik*, em 1764. Contudo, possui o advento mais antigo na área da medicina, quando o médico Galeno de Pergamo (139- 199), utilizava a semiótica no estudo dos sinais e sintomas de uma doença (NÖTH 2003, p. 19).

Charles Sanders Peirce, matemático, cientista, lógico e filósofo, dedicou sua vida ao desenvolvimento da “lógica entendida como teoria geral, formal e abstrata dos métodos de investigação utilizados nas mais diversas ciências”, chamando essa lógica de semiótica. Tal lógica compõe uma arquitetura filosófica classificada como ciência de caráter geral e abstrato (SANTAELLA, 2004, p. XII). Por ser tratada de formas tão distintas, obteve-se uma dificuldade em incluir a semiótica junto às ciências, sendo que “uma ciência se constitui por meio da delimitação de seu objeto (SANTAELLA E NÖTH 2004, p. 69), e que o objeto da semiótica são os processos sógnicos na natureza e na cultura. Para Peirce, o mundo é tomado pelos signos, ou até feito de signos, onde as cognições, as ideias, o homem, fazem parte da essência da semiótica, onde “o fato de que toda ideia é um signo junto ao fato de que a vida é uma série de ideias prova que o homem é um signo” (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 61).

A semiótica tem dupla relação com as ciências: ela é, simultaneamente, uma ciência entre as ciências e um instrumento das ciências. A importância da semiótica como ciência está no fato de que ela é um passo para a unificação da ciência, pois fornece

os fundamentos para qualquer ciência especial dos signos, como a linguística, a lógica, a matemática, a retórica e (ao menos até certo ponto) a estética (MORRIS, 1976, p. 10).

Com uma visão pansemiótica do universo, a semiótica decorrente da sua dialética do signo, adquire uma universalidade, como Peirce descreveu em uma correspondência:

Nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa- matemática, ética, metafísica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens, mulheres, vinho, metrologia- exceto como um estudo de semiótica. (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 62).

Desta forma, sendo a semiótica o estudo da significação, e que é através do signo que se dá a comunicação, interação, projeção, previsão e compreensão (SANTAELLA, 1995, p. 11), sem ela não é possível conceituar um conjunto de ideias, que sirvam para a sustentação de uma teoria. “A lógica é a ciência das leis necessárias do pensamento e das condições para se atingir a verdade” (SANTAELLA, 2004, p. 3). De tal maneira que o entendimento se dá além dos símbolos, tem a necessidade de compreender a evolução dos signos, suas condições da verdade, a variação da compreensão em diferentes estados mentais, portanto para efetuar essas tarefas, a semiótica se divide para que, abrangendo todas as informações necessárias, o raciocínio seja efetuado com êxito. A autora Lúcia Santaella (2004), traz os 3 ramos da semiótica explicando-os sua forma de atuação da seguinte maneira: o primeiro, gramática especulativa que estuda as diferenças entre os signos; o segundo, lógica crítica, estudo das interferências, raciocínios e argumentos; e o terceiro, retórica especulativa ou metodêutica, que consiste em analisar os métodos de raciocínio. Já Charles S. Peirce, os define em gramática, responsável por definir as possibilidades de significação do signo; lógica, a validação de um objeto através das condições, e retórica onde um signo gera outro signo (ROSA, 2015/16, p.2).

As interferências (conclusões) também se subdividem em abdução, dedução e indução. Abdução, designada corretamente por Aristóteles como retrodução, é a hipótese provisória conseguinte a experiências com resultados indiferentes de suas possíveis consequências. A dedução é a maneira de raciocínio onde as relações não são mencionadas. E a indução tem por finalidade uma conclusão que induz a verdade, determinando o valor das relações (PEIRCE, 2000, p. 33).

Na semiótica de Peirce, é correto afirmar que ao invés do signo, é a semiose o objeto de estudo, e semiose foi o nome dado a ação de interpretação de um signo sobre o interprete. “Semiótica é a doutrina da natureza essencial e variedades fundamentais de semiose possível

[...] *semeiosis* significa a ação de quase qualquer signo, e a minha definição dá o nome de signo a qualquer coisa que assim age” (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 66).

Por semiose [diz Peirce] quero dizer uma ação, ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de três sujeitos, tais como um signo, um objeto e seu interpretante, sendo esta influência tri-relativa impossível de ser resolvida em ações entre pares. (PEIRCE apud QUEIROZ, 2015, p. 16)

Em sua obra, Peirce diferente de outros filósofos, de maneira reduzida, criou uma tricotomia, conjunto das relações do signo consigo mesmo, dos estudos de fenômenos do mundo, em que intitulou *Firstness* (primeiridade), *Secondness* (segundidade) e *Thirdness* (terceridade). Primeiridade é a percepção instantânea das coisas sem interferência, “é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente sem referência a outra coisa qualquer” (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 63). A segundidade se diz respeito na percepção em que se compara a outra coisa, uma ação e reação, onde algo é dependente de outro (SANTAELLA, 2004, p. 7). E a terceridade, ocorre num processo de continuidade dos signos:

Segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que representa à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). (SANTAELLA, 2004, p. 7).

Desta forma, a relação triádica entre elementos dos quais cada qual é fenômeno de primeiridade, segundidade e terceridade, é a base do signo (NÖTH, 2003, p. 64). Com essa tricotomia existem os signos genuínos e os quase signos, o que impulsionou Peirce a ir mais além até concluir que nos signos não há uma restrição de linguagem, ou seja, um signo pode ser desde uma palavra, uma imagem, até uma ação ou emoção, ou “qualquer coisa que estiver à mente tem a natureza de um signo” (SANTAELLA, 2004, p. 10). Como resultado, os efeitos também podem ser até uma reação física.

Para melhor compreensão de pensamento nas interpretações, Peirce propôs um diagrama triádico do signo, que explica a correlação do *representamen*, objeto e interpretante, (SILVEIRA, 1989, p. 72), de modo que esses três componentes são definidos na posição em que se encontram, sendo um de primeiridade, outro de segundidade e o outro de terceridade (SANTAELLA, 2004).

Um signo ou chamado *representamen*, é aquilo que representa alguma coisa (PEIRCE, 2000, p.46), “da sua própria natureza material”, “como é em si mesmo” (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 67). O autor Winfried Nöth (2003, p. 66), traz de demais estudiosos “termos distintos tais como símbolo (Ogden & Richards), veículo do signo (Morris),

significante (Sausurre) ou expressão (Hjelmslev)”. Conclui-se que o signo tem caráter representativo de seu *objeto*, de maneira em que se define o *objeto* como aquilo que, não de maneira fiel a todas as suas características, é retratado pelo signo (PEIRCE, 2000, p. 48), objeto é ação do signo (SANTAELLA 1995, p. 38). Os *objetos* podem ser reais, como uma matéria física, e mentais no âmbito imaginário. Denominam-se também como imediatos que consiste no objeto dentro do signo, onde este depende da própria representação no signo. E mediato ou dinâmico de forma que “a realidade que, de uma certa maneira, realiza a atribuição do signo à sua representação” (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 68). Nesta relação signo e objeto, o signo age como um elo entre o objeto e a mente, sendo a ação do signo, a própria ação do objeto (SANTAELLA 1995, p. 36). E o terceiro ponto desta relação triádica é o *interpretante*, a ação resultante dos efeitos causados pelo *representamen*, ao retratar o objeto (SANTAELLA, 2004, p. 8). Diante do signo a mente cria um outro equivalente, ou até superior do signo. “Algumas vezes Peirce também fala de *significance*, significado ou interpretação do signo” (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 71).

Por estarem ligados, nenhum dos pontos é definido como começo ou fim, já que a semiose se resume em gerar interpretantes sucessivos, como “cada pensamento tem de dirigir-se a outro” (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 72). Este foi um dos motivos pelo qual Charles S. Peirce, nunca desenvolveu o diagrama devido a rigidez do triângulo não corresponder a sua ideia de semiótica (QUEIROZ, 2015).

A tríplice relação constitutiva do signo peirciano, convém lembrar, não é dialética, ao menos na medida em que a mediação nela estabelecida não se constitui em supressão e superação. Desdobra-se, outrossim, em múltiplas correlações preponderantemente triádicas, conforme os aspectos do pensamento que interessam estudar (SILVEIRA, 1989, p. 72).

Peirce dividiu os signos em três tricotomias que tem por base o *representamen*, ou o objeto e o interpretante (NÖTH, 2003, p. 76).

Na primeira tricotomia os signos são qualificados como Qualissigno, a qualidade do signo (PEIRCE, 2000, p. 51), um quali-signo só sugere o objeto por similaridade. “Quando a cor azul- clara lembra o céu ou os olhos azuis límpidos de uma criança, ela só pode lembrá-los porque há uma semelhança na qualidade desse azul com o azul do céu ou dos olhos” (SANTAELLA, 2004, p. 17). *Sinsigno*, que é algo real, porém só tem a capacidade de ser através de suas qualidades de tal modo que envolve quali-signos (PEIRCE, 2000, p. 52), “os signos desta classe são denominados sin- signos, por serem ‘signos singulares’” (NÖTH, 2003, p. 77). E *Legissigno*, em que uma lei se define como signo (PEIRCE, 2000, p. 52), “não é um

objeto singular, mas um tipo geral sobre o qual há uma concordância de que seja significante” (PEIRCE apud NÖTH, 2003, p. 77).

Desta forma, ícone, índice e símbolo são os elementos das três categorias fundamentais da segunda e, também principal e mais conhecida tricotomia, onde a divisão dos signos se dá da maneira mais importante (Nöth, 2003, p. 78). Ícone é o signo que representa algo através de suas características, seja qualitativa ou existente (PEIRCE, 2000, p. 52), faz referência a demais ideias. Pode-se dizer que é um quali- signo icônico ou ícone puro, já que os ícones puros são incomunicáveis e servem apenas para significar, não é algo existente, pode somente ser um fragmento do signo completo (NÖTH, 2003, p. 78), nas palavras de Peirce se exemplifica com melhor proximidade a significação de um ícone puro:

Ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência do fato de que ela não é a coisa. A distinção do real e da cópia desaparece e por alguns momentos é puro sonho; não é qualquer existência particular e ainda não é existência geral. Nesse momento estamos contemplando um ícone. (PEIRCE, 2000, p. 52)

Assim, no índice é necessário que ocorra uma diferenciação entre o fundamento e o objeto, ou seja, o índice trabalha de forma que mostra e/ou indica um fato, ou objeto, mas que não é o objeto em si. Por exemplo, uma fumaça indica um incêndio, contudo não é o incêndio em si, desta forma, a fumaça é um índice do objeto fogo (SANTAELLA, 2004, p. 19). O índice é afetado pelo objeto, sendo a modificação o que o determina como signo, tendo ambos em comum alguma qualidade, embora suas qualidades sejam independentes (PEIRCE, 2000, p. 52).

Além disso, na terceridade desta segunda tricotomia está o símbolo, designado aos signos convencionais, palavras, livros, frases, que mostram através de leis ideias gerais de modo que se compreende o símbolo referente ao objeto, tendo uma compreensão coletiva sem possuir significação relativa. Atua como um legi- signo, ou seja, tem por fundamento as leis, “está plenamente habilitado para representar aquilo que a lei prescreve que ele represente” (SANTAELLA, 2004, p. 20).

Figura 1: Símbolos explicando a semiótica



Fonte: ALVES, 2016.

Por fim, na terceira tricotomia, o signo pode ser definido como Rema, do grego palavra, onde é entendido representando um objeto, proporcionando uma informação. Dicente, correspondente à lógica, é verdadeiro ou falso embora não demonstre os motivos para ser isso ou aquilo (NÖTH, 2003, p. 88).

2.1 SEMIÓTICA NA MODA

A semiótica consiste numa análise onde o objetivo é ir além do que se vê, é penetrar no interior das mensagens e compreender qual a intenção de tal. Na moda não funciona diferente. As autoras Ana Paula Celso de Miranda e Maria Carolina Garcia (2003), afirmam que “Sendo a moda símbolo na essência, parece certo afirmar que à ela se aplica perfeitamente transferência de significados visando a comunicação integrante de sociedades, onde tudo comunica, sendo assim, o vestuário é comunicação” (MIRANDA, GARCIA e MELLO, apud BARBOSA s/d).

Além da linguagem alfabética, existem outros meios de comunicação tais como hieróglifos, pictogramas, ideogramas, formas estas que se limitam com o desenho, existindo simultaneamente uma enorme variedade de linguagens quase constituem em sistemas sociais e históricos;

quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significações que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o

sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. (SANTAELLA, 1983. p.11-12)

Nesta toada, a moda, é o retrato da cultura, de determinada época, de acordo com a maneira de pensamento da sociedade, seus mitos e sua produção intelectual (JOFFILY apud MIRANDA, GARCIA e MELLO, 2015, p. 2-3), de tal forma em que a moda, sendo cíclica e representativa, consiste na composição de signos aos quais possuem representatividade da atualidade. A moda atua como uma semiose, já que a semiose, segundo Santaella e Nöth (2004), é um processo de interpretação, onde estampas, cores, recortes, cada qual possuem um significado, resultado de sentimentos. Tudo ao nosso redor é signo, onde um signo resulta em outro, portanto nossos pensamentos repletos de signos geram sucessivamente outros signos, “pensamento é diálogo” (SANTAELLA, 2000, p.9).

É importante destacar que o processo de semiose da moda é diferente, pois a moda se caracteriza pela sua efemeridade, pela sua instabilidade. A semiose é um processo em que um interpretante, que é um signo de um signo, gera um outro signo que, por sua vez, gerará um outro signo que funcionará como seu interpretante, e assim sucessivamente. A semiose é um processo que se estabelece em continuum. A peculiaridade desta semiose, em particular, como atesta Moreira (2009), está em que, no caso da moda, o continuum parece ser feito de rupturas sucessivas. Desta forma, o estudo da semiótica peirceana, nos parece adequado para buscarmos subsídios e suporte no entendimento das relações entre moda, figurino e comunicação (SCHOLL, et al, 2009, p. 12)

Neste sentido, a roupa é um signo fundamental no processo de compreensão pessoal, pois quando o receptor vê a vestimenta do personagem, este signo provoca processos de significação no interpretante (SCHOLL, DEL- VECCHIO, WENDT, 2009, p. 1-2). Até mesmo o valor de uma roupa possui uma significação.

Por conseguinte, a moda pode ser tratada como expressividade simbólica, representando aspectos sociais, culturais, status, idade, personalidade, humor, e o estilo de comunicação (GORDEN apud MIRANDA, GARCIA e MELLO, 2015, s/d, p. 5). Embora a moda se mantenha no âmbito das tendências, até quando não seguem a mesma, algo está sendo comunicado, pois ao aderir um segmento ou um estilo sugerido pelas tendências, se concorda e se faz um adepto aos sentimentos e pensamentos presentes nas composições, assim, ao recusar-se, toma uma posição em que se comunica um posicionamento contrário àquele. “Pessoas comprem coisas não somente pelo que estas coisas podem fazer, mas também pelo que elas significam” (LEVY apud MIRANDA GARCIA e MELLO, 2015, p. 7).

Usar o que “todo mundo” usa não é uma solução, ainda mais que significa dizer o que todo mundo diz. Todos conhecemos pessoas que tentam fazer isso; porém mesmo se sua imitação de “todo mundo” é bem-sucedida, suas roupas não se calam; antes transmitem sem cessar a informação de que é um homem ou mulher tímida e

convencional, possivelmente não confiável. Podemos mentir na linguagem das roupas ou tentar dizer a verdade; porém, a menos que estejamos nus ou sejamos carecas, é impossível ficarmos em silêncio (LURIE apud MIRANDA GARCIA e MELLO, 2015, p. 7).

Desta forma, ao ouvir os termos “moda”, “vestuário” ou algo relacionado, muitas pessoas logo associam a algo fútil, devido à proliferação tão rápida que este meio de consumo se dá na sociedade atual, e com a falta de aprofundamento e percepção mais ampla deste contexto, já que assim como estamos envoltos por signos, estamos rodeados de moda. O detalhe em que causa certo tipo de preconceito é o fato de a mídia dar mais visibilidade no quesito monetário, visando o grande sucesso que este mercado industrial possui na economia. Contudo, cada peça, sendo os signos, transmite uma mensagem de acordo com os seus significados (NÓBREGA e FIGUEIREDO, 2008).

Contudo, dada a exposição de semiótica como o estudo de sinais das variadas formas linguísticas, para a compreensão de seus sentidos, através do aprofundamento dos signos, juntamente com as afirmações já citadas em que tudo a nossa volta é composto por signos, desde acontecimentos naturais espontâneos e propositais, é seguro afirmar que, igualmente uma propaganda de uma marca ao tentar conquistar o consumidor, transmite uma mensagem do seu intuito, que gera um sentimento naquele que recebe esta informação, o mesmo acontece na moda onde não somente os vendedores transmitem informações, mas também todos os demais, através de suas escolhas. É através da semiótica que se explica a intenção, o sentido e a interpretação do mundo a nossa volta.

3 ARTE E MODA

Durante o século XVIII, a arte estava totalmente associada à admiração, devido a estética ser predominante, e através de Marcel Duchamp seu conceito foi mudando, passando a ser também sentida. A arte, segundo Platão era uma ideia de mimese, ou seja, representavam as coisas, mas não eram o objeto em si. Desta maneira, se limita a sensibilidade humana permanecendo no campo sensitivo, onde a beleza “estava na apreensão intelectual das essências” (PEREIRA, 2011, p. 18). Em outras concepções, a arte é uma representação da realidade no âmbito religioso, político, social e afins, ou até a capacidade de executar uma tarefa, que causa sensações e vontade de prolongação e/ou renovação.

A palavra arte é uma derivação da palavra latina “ars” ou “arts”, correspondente ao verbete grego “tékne”. O filósofo Aristóteles se referia a palavra arte como “póiesis”, cujo significado era semelhante a tékne. A arte no sentido amplo, significa o meio de fazer ou produzir alguma coisa, sabendo que os termos tékne e póiesis se traduzem em criação, fabricação ou produção de algo (LINDOMAR apud PEREIRA, 2011, p. 24).

Assim, se a arte é a produção de algo que agrega uma realidade, onde os indivíduos geram sensações através dela, arte seria uma forma de compreender o mundo, e relatar situações fazendo com que o espectador reflita sobre tal, resultando num desejo de alguma ação de mudança, como diz Ernst Fisher, “A arte, capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la” (PEREIRA, 2011, p.25).

Na moda não se dá muito diferente, pois com o passar do tempo, esta área tem saído do âmbito glamoroso e se firmado como um “poderoso fenômeno social e de grande importância econômica” (FEGHALI, 2006, p. 6), onde são analisados vários pontos além de sociais e econômicos, como as informações sobre política, ciência e tecnologia.

Além disso, a moda não é algo que existe apenas em vestidos. A moda está no céu, na rua, a moda tem a ver com ideias, a maneira como vivemos, o que está acontecendo.

Ademais, as vestimentas surgiram já na pré-história em função de proteção contra frio e vegetação, e com a evolução da humanidade e diante das necessidades humanas, seus motivos mudaram tendo que atender, por exemplo, a mobilidade, portanto as roupas se transformam juntamente com o ser humano. A partir do momento em que se teve a acessibilidade de tecidos e a influência social, o que se vestia deixou de ser apenas uma necessidade física, tornando-se um meio de reconhecimento. “A roupa era uma forma de identificar a condição de um indivíduo dentro da sociedade” (TREPTOW, 2005, p. 25). As

peessoas já não se vestiam igualmente, mas suas vestes variavam de acordo com a posição que se obtinha dentro das classes, pobres e ricos, leigos e sacerdotes, reis e soldados.

Quem determina a moda agora é a vida. Com tudo o que ela tem de apaixonante, odioso, alegre, triste, bonito, feio, maluco, imprevisível, ruim, gostoso, violento, assustador, isto é, a moda está fora de moda. A vida não. E a vida é quem manda. Manda e modifica. A moda obedece” (JÚNIOR, 2004, p.130).

Assim, a moda é um retrato das mudanças que ocorrem no mundo. Com as revoluções, as guerras, os altos e baixos da humanidade, as peças se variam entre cores, comprimentos, tecidos e recortes (FEGHALI, 2006). Desta forma, também manifestam os sentimentos e as convicções de determinados grupos como é perceptível nas aparições das tribos urbanas da história, como o punk, o hippie, o hip-hop, os góticos, rastafári, veganos entre outros, onde cada um defende um ponto de vista e um estilo de vida. Essas transformações se dão diante dos desejos que o homem tem de se diferenciar decorrente dos acontecimentos atuais (SOUSA e FONSECA, 2009, p.1).

Sob essa perspectiva, podemos citar a moda conceitual, como um bom exemplo da presença artística no mundo *fashion*, pois a moda conceitual é realizada a partir de um conceito ou uma ideia que servirá de inspiração para uma coleção, ou uma estação.

“Moda conceitual é uma forma de linguagem utilizada pelos estilistas para expressar sua criatividade, comunicar idéias, passar mensagens, provocar questionamentos, transmitir conceitos e também servir de referencial apontando tendências das próximas estações. Muitas vezes, a moda conceitual é apresentada para o público, cercada de grandes produções [...] toda esta produção ajuda a revelar o clima que o estilista pretende. Este show cheio de surpresas, efeitos, fazem o espectador parar, pensar, refletir e sentir-se instigado com o que viu, porém, nem sempre é compreendido, e nem sempre é para o ser.” (PONCIANO, 2006, apud BORGES s/d, p. 3)

Contudo, toda criação de moda, traz um conceito, desta forma, a moda conceitual se diferencia pela sua expressividade que causa reflexão no espectador, ao invés de se preocupar com a funcionalidade. “A extravagância e a exuberância das coleções conceituais elevam a moda, em nossos dias, a um status de arte” (RUIZ, 2007, p.9). Tanto que já se ouviu o questionamento de porquê não realizar desfiles conceituais em ambientes reservados para a arte, e a resposta é clara, para simplesmente se fazer questionar a relação entre arte e moda.

Desta forma, com o Renascimento, nos séculos XV e XVI, já foi visível uma interação das áreas citadas anteriormente em vista de que os trajes festivos eram desenhados por pintores (FEGHALI, 2006, p. 41), e aplicações e bordados começaram a ganhar espaço.

Assim, no século XX, começou a se ter um interesse comum entre a arte e a moda. Houve a ideia de utilizar o vestuário como um alicerce da expressão artística. Em 1936, Salvador Dalí desenhava vestidos para Schiaparelli. Em um desfile de Paco Rabanne em 1966, os manequins dançavam. As duas áreas, passaram a se misturar, e até interdependem-se uma da outra.

Se por um lado tornou-se urgente para os jovens estilistas dos anos 60 criar sintonia com a arte contemporânea (Yves Saint Laurent e sua coleção pop de 1966), os artistas pop também se apropriam das imagens da moda. A pop art traz, a reação ao expressionismo abstrato, o retorno da figuração que vem dos quadrinhos, da publicidade, da televisão ou de revistas. (MÜLLER, 2000, p. 12)

Por fim, há os casos em que o vestuário é repleto de inspiração possibilitando estudos e causando uma certa admiração, sendo de fato uma obra artística, igualmente telas e esculturas (SOUSA E FONSECA, 2009).

3.1 A ARTE VESTÍVEL E A MODA NOS ANOS SESSENTA

No século XIX, através de Charles Frederick Worth, surgiu o conceito de alta costura (*Haute Couture*) em Paris, considerada a capital da moda. Atendendo aproximadamente 4 mil consumidores de alto poder aquisitivo, caracteriza-se pelo trabalho manual, ou seja, cada etapa é confeccionada de forma artesanal, causando um extenso tempo de execução, e por essa dificuldade, juntamente com o fato de que a essência é o individualismo, as peças têm caráter exclusivo e de alta qualidade, com uma escolha de matérias bem pensada. Para as criações serem consideradas de Alta Costura, as marcas precisam ser reconhecidas pela *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, pois há regras rígidas para se obter esse título. O objetivo não é o lucro, mas sim o posicionamento da marca e o reconhecimento do criador ao mostrar habilidades técnicas e criativas (YAHN, 2015).

Por conseguinte, com o aumento da tecnologia, e o advento da máquina de costura, o ramo da confecção obteve mais facilidade na produção em massa. Desta forma, na década de 50, o “*Prêt-à-porter*” em francês, ou o “*ready to wear*”, inglês, pronto para vestir, se fortaleceu tomando o lugar da Alta Costura aos poucos. Neste momento da história, as costureiras poderiam agora executar trajes com um baixo custo, baseados nas criações de alto padrão. Esse

fato causou um descontentamento entre os artesãos, que resolveram se unir para que seus trabalhos manuais não perdessem seu lugar, desta forma deram início ao “*Wearable*” mais conhecido como a arte vestível. Isso aconteceu por volta dos anos 60 e em forma de manifestação opressora da confecção em massa.

O *wearable* é caracterizado por técnicas manuais, como por exemplo, pintura, colagem, crochê, tricô e bordado, com o objetivo da valorização da individualidade. De forma desconstruída em relação à moda, e livre das tendências, é como a expressão do corpo na própria roupa (GREENCO, 2018).

“Se a pesquisa de moda convencional segue tendências pré - ditadas e comerciais, os artistas do wearable buscam suas inspirações em pesquisas pessoais. Algo de expressionismo por exemplo, nas sedas pinceladas de Fernando Marques Penteado. Colagens inspiradas em Klint (sic) inspiram no momento, Liana Bloisi. Linhas e bordados formam as paletas das cores da primitivista Glaucia Amaral. É a arte usando outros suportes. São peças únicas, os artesãos criando seu próprio trabalho. (BONADIO, 2017, p. 10)

Desta forma, em uma década marcada pela mudança social, como por exemplo, a moda ter por inspirações os hippies e o estilo de rua, a arte vestível não tinha o intuito de influenciar, mas sim expressar suas particularidades. Este movimento compartilha a fantasia derivada da visão pessoal do artista, resultando em uma obra de arte para corpo, embora possua formas esculturais e planas. “Eram geralmente trabalhos não convencionais que celebravam a intimidade da criação através de uma linguagem artística altamente individual” (WHITLEY, s/d).

Ademais, um grande passo da arte vestível, foi a instauração da galeria *Artisans' Gallery*, em Nova Iorque, através da museóloga Julie Schafer Dale em 1973, a mesma que batizou o movimento de *wearable* (AZEVEDO, 2008), todavia só se validou essa arte com a exposição "Arte para Vestir: Nova Roupas Artesanal" que aconteceu no *American Craft Museum* em Nova Iork em 1983.

Assim, no Brasil estima-se que este conceito tenha chegado pela artista Liana Bloisi por volta de 1988 (GREENCO, 2018), porém no ano de 1987 aconteceu a exposição “Traje: um objeto de arte?” realizada no Museu de Arte de São Paulo (BONADIO, 2017), que contava com peças *wearable*, mais especificamente 34 peças de artistas brasileiros ou residentes e 22 de artistas estrangeiros. Já se podia estar por dentro do assunto com a divulgação da mesma, pois houve muitas reportagens explicativas, sobre arte e sua relação com o vestuário.

Instiga-se a polêmica: seria o traje um objeto de arte? A pergunta feita por artistas-artesãos através da Paradoxart [...] tem como proposta suscitar dúvidas e proporcionar discussões. Se para teóricos as artes aplicadas são consideradas menores – ranço do século passado – para o grupo, cansado dos convencionais suporte de arte, tudo o que tem significado é arte, e não é a proposição que faz da arte/arte. (KLINTOWITZ apud BONADIO, 2017, p. 9).

O diretor do Masp Pietro Maria Bardi tinha em mente de que “moda é coisa de museu”, querendo fazer “não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização” (BARDI, 1992 apud BONADIO, 2017, p. 5-6). O crítico de arte Jacob Klintowitz em apoio a essa iniciativa escreveu positivamente:

“Roupa pode ser uma obra de arte. Da mesma forma que a caneta, o lápis, o copo e outros objetos da nossa vida cotidiana. A arte não se expressa apenas numa pintura ou escultura utilizada como sistema de representação ou observação decorativa. [...] O MASP vai realizar uma exposição de roupas encaradas como objetos criativos. É um tipo de exposição comum em vários países, no nosso tempo [...]” (KLINTOWITZ, 1987 apud BONADIO, 2017, p. 9-10).

Isto posto, o *artwear* faz referência com a alta costura pelo trabalho manual e pela referência com a arte, contudo os artistas trabalham sozinhos, e com, geralmente, recursos financeiros limitados (WHITLEY, s/d, p. 16). Mas diferencia-se no quesito que a alta costura é forma de diferenciar classes e cargos sociais, e o *wearable* é uma expressão pessoal. Além deste movimento, a década de 60 foi marcada por várias formas de manifestações e revoluções visíveis através das roupas.

Já na década de 50 os jovens expressavam rebeldia e inconformismo com as injustiças e desigualdade, e se subdividiam em grupos distintos com notáveis identificações (PRADO, 2011, p. 205).

No campo político, adentramos um período de exceção, submetidos a um governo militar, contraposto em seus anos mais duros por movimentos de guerrilha urbana. Na moda, ao contrário, o rumo era a libertação do corpo - principalmente na moda jovem, que ganhava espaço e se tornava um segmento importante para o mercado confeccionista (PRADO, 2011, p. 271-272).

Além disso, nos anos 60 as mudanças de comportamento se intensificaram, dando força às expressões pessoais, em busca da liberdade e a identidade criando “na maioria dos jovens, a necessidade de uma vida mais saudável, simples, natural” (CIDREIRA, 2008, p. 2). Apesar dos manifestos contra a produção em massa, pela valorização da particularidade, foi um momento decisivo para a democratização e até a igualdade com a disseminação da moda

unissex. Para atender ao atual desejo dos jovens, cresceu o número de fábricas zelosas à sede de voz e vestes próprias. Desta forma, os costureiros passaram a ser os novos criadores de moda.

“Alceu prega também a livre criação e o fim da ditadura da alta costura como formas de deixar fluir o talento. O mais interessante no manifesto, porém, é a sua postura revolucionária de integração da alta costura com outras manifestações de arte que nesse instante direcionam as transformações sociais, políticos e culturais na década de 60” (JÚNIOR, 2004, p. 128).

Por seu turno, diferentes segmentos começaram a se manifestar, mostrando seus ideais. No caso dos Híppies, que tinham o lema Paz e Amor, opunham-se ao capitalismo e as guerras, e eram consumidores de uma moda floral, colorida composta de calças boca de sino e botas de sola alta (SOUZA e FONSECA, 2009, p.1), e já os agregados ao hip-hop, expunham seus descontentamentos com a violência através de danças e desenhos. Na jovem guarda, as minissaias de Mary Quant ganharam espaço, os vestidos tubinhos de Saint Laurent e os biquínis hot- pant com tomara que caia viraram febre. As curvas já não eram o foco, mas o principal ícone era a modelo Twiggy e toda sua magreza. Com referência em Elvis Presley, ternos sobre camisetas, golas pontudas, calças baixas, botas sem meia (PRADO, 2011, p. 275) também fizeram parte dessa década tão importante para a moda, já que esta passou a ser meio de atitude e comportamento.

Outrossim, em 1965, foi lançado a peça que mais se popularizou, o vestido Mondrian, inspirado na obra de Piet Mondrian, onde a moda imita a vida. O grito da liberdade feminina veio com o *Le smoking* em 1966, trazendo a calça para o guarda roupa das mulheres. A jaqueta Safari, é um outro exemplo de apropriação do universo masculino de grande sucesso em 1967, com seu toque *sexy* através de amarrações, e em 1968 surgiram as peças com transparência (INBAR, 2018).

Por fim, pode-se concluir que a década de 60, não é apenas recheada de manifestações diante da realidade histórica, mas possui a evolução da moda para seu status atual de expressão e também traz grandes relatos da interrelação arte e moda.

3.2 A RHODIA E OS DESFILES-SHOW

Solvay etCie, é um grupo de empresas químicas que teve seu início em 1863 por Ernest Solvay e seu irmão Alfred na Bélgica. Se reinventando incansavelmente, com o tempo foram se expandindo internacionalmente, guardando com zelo seus segredos produtivos. Dentre algumas de suas filiais, está a conhecida multinacional Rhodia com sede na França e com presença no Brasil (ARAUJO, 2014).

Desta forma, após a primeira guerra mundial, o grupo viu no país uma saída para se reerguer dos prejuízos, com intuito de produzir os lança perfumes que eram itens utilizados em grande escala nas festas de carnaval, começando a instalação da Rhodia por volta de 1919, e a produção deste produto teve início no ano de 1921 (JUNIOR, 2004). Com o sucesso desse investimento, em 1929, apostam na indústria têxtil, com o diferencial de oferecer fios artificiais pela companhia Brasileira de Sedas Rhodiaceta, já que os fios naturais eram os predominantes. E em 1931 a seda artificial foi fabricada.

Além disso, durante a segunda guerra mundial, a indústria europeia foi muito afetada, resultando dessa forma na propagação da indústria têxtil brasileira, tornando-se a segunda posição mundial em capacidade produtiva, com o algodão sendo a matéria prima principal (PRADO, 2011, p. 185). Contudo, o algodão não era tão valorizado, criando uma necessidade da sofisticação dos produtos, que resultou na criação de fios sintéticos como a viscose e o náilon, em 1955 pela Cia Rhodosá de Rayon, em que este último, mais tarde, passou a ser usado também na fabricação de pneus (JUNIOR, 2004, p. 126). Em 1961 a Rhodia foi a primeira a lançar no Brasil, o Tergal, tecido feito em poliéster. Como os compradores ainda desconheciam os fios sintéticos, continuavam por preferir o bom e velho algodão, levando assim, a empresa iniciar uma estratégia de marketing para suprir os prejuízos decorrentes da fabricação dos novos fios.

No decorrer de toda década de 1960, a Rhodia não poupou esforços publicitários para convencer o brasileiro das vantagens dos fios sintéticos, puros ou em mistura com outras fibras: eles teriam cores mais fortes e vibrantes, seriam mais resistentes, fáceis de lavar, dispensavam ferro de passar, não amarrotavam nem perdiam o vinco; faziam um plissado permanente e – ufa! -, acima de tudo, eram mais baratos (PRADO, 2011, p. 254).

Entre 1950 e 1960, enquanto os fios naturais dominavam os editoriais e anúncios de moda no Brasil, os fios sintéticos eram repletos de estampas, porém pouco se referenciavam

com as padronagens adotadas pela moda parisiense e pelas artes. A partir do momento em que a publicidade Rhodia ganha mais espaço em revistas, meados de 1964, a alteração no design dessas padronagens é evidente. “O excesso de flores miúdas é substituído por padrões predominantes geométricos, os quais dialogam com as novas produções da moda parisiense, e em especial, com a arte abstrata e concretista” (VASQUES, 2012). O responsável pela parte publicitária da empresa era Lívio Rangan, italiano e bailarino, que veio ao Brasil para o IV centenário de São Paulo. Trabalhou como professor de latim e como repórter. Produziu espetáculos de balé e para visibilizá-los pedia patrocínio para grandes empresas, assim, literalmente, a Rhodia teve seu publicitário lendário, batendo à sua porta. Lívio atuou como gerente publicitário, parte que ainda não era denominada marketing, desta forma toda propaganda ocorria através de anúncios via rádio, jornal, revistas e outdoors.

Logo em sua primeira atuação, mudou o foco das campanhas, preocupadas em vender os tecidos de poliéster, que miravam com todo seu esforço nos clientes apenas de tecido, passando o foco para o consumidor final, conquistando-os com produtos feitos com a sua matéria prima. Fez mudanças muito importantes como dar identidade à Rhodia e a moda brasileira:

“E para dar cara à moda da Rhodia, teve que engendar uma identidade para a própria moda brasileira, até então, feita à imagem e semelhança de matrizes europeias. Lívio, incursionou inicialmente por um terreno – repetido por muitos – da tradição, do folclore e símbolos típicos, mas fez isso com articulação e bons resultados.” (PRADO, 2011, p. 328).

Nesta toada, o primeiro projeto de repercussão de Lívio, o Cruzeiro da Moda, vinculado à revista de maior circulação no país, O Cruzeiro, foi o projeto que iniciou os editoriais com estrutura profissionais brasileiros. As coleções passaram a ter um conceito, as fotos iam além do intuito da venda, mas estimulavam a ousadia da sensualidade, aventura e modernidade. Dentro da equipe de O Cruzeiro, Lívio encontrou Alceu Penna, que este se tornou o estilista da Rhodia. Lívio foi quem teve a ideia de orquestrar campanhas e desfiles grandiosos que mesclassem peças assinadas por estilistas nacionais, arte e cultura pop (VOGUE, 2015).

Assim, a Rhodia produziu tecidos à base de fios sintéticos, inúmeras vezes em parceria com Alceu Penna, Dener, Guilherme Guimarães, Clodovil, entre outros costureiros para executarem coleções, com o intuito de promover a “brasilidade” na “alta-costura”, “alinhavando vestuário, cultura e identidade brasileira”. (VASQUES, 2012). Em especial, nessa mesma década, a parte publicitária da revista O Cruzeiro junta-se com a Rhodia no intuito da realização de um desfile de moda na linha café relacionado a temas brasileiros. Alceu Penna

desenhista, ilustrador, figurinista, seria o responsável pelos desenhos e a Rhodia cuidaria da confecção. Composto por estampas desenvolvidas por pintores brasileiros, o desfile acabou sendo apresentado também em Paris e Hamburgo, tendo grande sucesso, levando a empresa Rhodia despertar o interesse em levá-lo também para a Europa. Essa interação entre a empresa e Alceu, fez com que o artista se tornasse consultor de moda, enquanto a Rhodia cria o gosto sobre a expansão têxtil.

Em 1960, a empresa francesa implementou no país uma política de publicidade calcada na produção de editoriais de moda (para revistas) e desfiles, os quais conjugavam elementos da cultura nacional (música, arte e pintura), a fim de associar o produto da multinacional à criação de uma moda brasileira. (BONADIO apud PRADO, 2011, p. 254)

Ademais, a história da Rhodia, caminha juntamente com a história da moda brasileira, em que muitas vezes até se confundem, e não se pode deixar de mencionar a FENIT, Feira Nacional da Indústria Têxtil. Esta feira teve início em 1958 sendo o palco da moda local, onde eram expostos os tecidos para a promoção das fibras naturais e maquinários apresentados em stands e desfiles comuns (SACONI, 2015). Quando se encontrava algo de qualidade havia o questionamento se realmente era brasileiro, diante de que faltava experiência e hábito, segundo o dono da Paramount Têxtil, pois a indústria brasileira não era levada tão a sério.

Sob esta perspectiva, as primeiras edições da feira foram consideradas fracas, mas com a participação da Rhodia no ano de 1960, o público duplicou, e acredita-se que outro fator que gerou o interesse foram os shows musicais. A coleção “Moda Café”, citada anteriormente, foi apresentada na feira do ano seguinte.

Ademais, de acordo com a realidade política pela qual o país estava enfrentando, a Fenit era mais uma exposição que um local de negócios. “A moda era vista pelo viés do preconceito e da mistificação” (PRADO, 2011, p. 319), tanto que a essência da feira era a propagação da produção em massa, ao invés de deslumbrar criações da alta costura, sendo assim, no decorrer das edições, passaram a ser abertas ao público com um ingresso de preço popular de aproximadamente 5\$, na época 20 cruzeiros, e tinham no seu cronograma shows espetaculares (VASQUES, 2012). Como o conteúdo da feira não era tão atrativo aos visitantes, Caio Alcântara, fundador da FENIT, chegou à conclusão de que a inovação dos fios sintéticos deveriam ser o foco da feira, e junto com a Rhodia, seu projeto traria bons resultados.

A Fenit era um palco que procurava um espetáculo. Meu amigo Livio Rangan era um show man à procura de um palco. Ele era um extraordinário homem de produção – naquele tempo, não havia *marketing*- e vinha fazendo muito barulho à frente da gerência de publicidade da Rhodia, empresa que ganhava agressivamente o mercado de vestuário para a fibra sintética. Sugeri ao Livio que usasse a Fenit como plataforma

de promoção da Rhodia. E ele usou... A feira, que vinha de um mau resultado inaugural, decolou. Arrastou multidões, virou o maior e melhor programa da cidade. (ALCANTARÁ apud. PRADO, 2011, p.322-323).

Outrossim, a feira marcou positivamente a forma como o jovem se vestia. Alguns desfiles contavam com modelos e participações de ídolos do momento. Havia também a presença de revistas de moda, apresentando uma imagem de estilo através da influência de ícones musicais e artísticos. Podemos citar um desfile de Pacco Rabanne no ano de 1966, patrocinado pela Rhodia para a promoção do rhodoid (acetato de celulose) em que os manequins não apenas desfilavam, mas dançavam (MÜLLER, 2000). Contudo a partir de 1968, a feira era um show por completo. “Show não apenas de tecido, mas, sobretudo, de moda. E de moda nacional e de moda estrangeira” (PRADO 2011, p.325). A Rhodia gerava um espírito competitivo entre os outros expositores, já que a Fenit da década de 60 era marcada por shows todos queriam exibir o melhor espetáculo.

“A Fenit foi criada para ser uma *trade-fair*, mas, devido às dificuldades iniciais – com as indústrias [com estoques] vendidos um ano à frente –, o jeito foi dar uma guinada da feira de comércio para a feira de promoção. [...] Tivemos que esperar 14 anos, quando mudamos para o Anhembi, para que pudéssemos fazer da Fenit o que ela sempre devia ter sido: só de comércio” (PRADO, 2011, p. 326).

Contudo, apesar de que o objetivo da feira não fosse as propagandas e influências, mas sim vendas de produtos, toda essa fase glamourosa foi de fato importante para a busca da identidade *fashion* brasileira. Desta forma, foi através desta feira que surgiram os desfiles-show, casando a moda com a arte, através dos estilos que compunham, igualmente resultou de forma positiva no mercado têxtil valorizando a produção nacional, e firmou o comércio de *prêt-à-porter* mudando o pensamento de futilidade, que havia até então, ligado a moda.

Por fim, pode-se ressaltar a importância da empresa Rhodia como alavanca têxtil tanto para o país quanto à Fenit, em vista de que durante sua participação o evento foi ganhando visibilidade anualmente, e ao sair de cena, a feira já estava pronta para conquistar seu objetivo geral. Com agradecimento mútuo entre os responsáveis da Fenit e da Rhodia, Caio Alcântara e Livio Rangan, tiveram resultados positivos após toda essa década de parceria, que por consequência ambos tiveram seus negócios firmados e reconhecidos.

3.3 OS ARTISTAS E SUAS ATUAÇÕES JUNTO A RHODIA

Com a expansão da moda brasileira e com as transformações globais, artistas e estilistas começaram a caminhar juntos em um mesmo espaço, o da moda e da arte. Assim, durante a Feira Nacional da Indústria Têxtil, eram apresentadas criações de grandes estilistas nacionais, pioneiros da alta-costura *made in Brazil*, desenvolvidas com as matérias-primas da Rhodia sob a direção do ilustrador mineiro Alceu Penna, figurinista de Carmen Miranda e autor de as “Garotas do Alceu”, que influenciava os costumes das brasileiras da época. Contudo, os desfiles da Rhodia não eram apenas modelos na passarela mostrando as peças desenvolvidas com os novos materiais, mas uniam moda e arte, ou seja, havia música, dança e poesia (PRADO, 2011, p. 335).

Desta forma, os anos 60 foram marcados pelo surgimento de muitos movimentos culturais, fazendo desta década, o momento em que a cultura estava tendo muita visibilidade e valorização, e as pessoas a buscavam em tudo, em que a cultura acabou se tornando o objeto dos desfiles da Rhodia, aparecendo com facilidade nas estampas, cenários, roteiro e texto. “Todas essas expressões – música, dança, artes plásticas, cenografia e figurino – são linguagens poéticas que estimulam a imaginação. O teatro que se utiliza dela como meios, parece ser escolha natural para proferir um discurso poético da moda” (REIS, 2015, p. 82). Por incrível que pareça, os desfiles contavam com um roteiro, inicialmente feitos por Roberto Duailibi e Neil Ferreiro, da equipe de publicidade, porém, com o tempo se fez necessário o uso de textos literários para acompanhar e contextualizar os espetáculos apresentados e causar maior impacto, já que os desfiles já possuíam caráter teatral. O primeiro desfile a ter essa característica foi o show “A Saga do Couro”, apresentado na Feira do Couro de 1965, ao som de Rogério Duprat tocando violoncelo.

Ademais, Reis (2015) conta que os temas para os desfiles eram escolhidos por Lívio através de inspirações da moda atual ou até mesmo por qualquer outra coisa que lhe chamasse atenção. Esses desfiles shows utilizavam das artes para promover a moda, com criações de artistas plásticos, e até mesmo os, podemos assim dizer, personagens, contavam com uma preparação artística composta por aulas de dança, canto e atuação. Embora que tenham tido muito retorno positivo, foram poucos desfiles- shows apresentados, que se encerraram com a atuação de Lívio Rangan na Rhodia.

Outrossim, o pioneiro foi em 1963 a coleção apresentada foi nomeada de “*Brazilian Fashion Look*”, seguida por “*BrazilianStyle*” no ano posterior. Como vimos anteriormente, em 1965 foi a vez do couro, exposto ao som típico e próprio para dominar a manada. Os modelos interpretavam todo o manejo e gingado dos vaqueiros para que os animais mantivessem disciplina em grupo. E no mesmo ano, na Fenit, foi exibida a coleção “*BrazilianPrimitive*” “que buscava referências em nossas mais remotas origens, com apresentação de Carlos Zara e shows de Elza Soares, do grupo Barra 4, e do bailarino LennieDale” (PRADO, 2011, p. 340). Esta coleção fechou o ciclo das coleções compostas por modelos de alta costura, dando espaço ao *prêt-à-porter* que já vinha se fortalecendo.

Nesta toada, “Mulher, esse super-homem”, foi o primeiro a conter os textos literários, em 1966, escrito por Millôr Fernandes. Como era ano de copa, a coleção apresentada foi batizada de “*Brazilian Fashion Team*”, dirigida por Gianni Ratto, com música de Geraldo Vandré e atuações de Carlos Zara, Lílían Hemmertz e Walmor Chagas. Seguindo com “*Brazilian Fashion Folies*”, Lívio fez desta, palco para a *Art Nouveau*, primeira em apresentar um movimento artístico com clareza, onde os figurinos ficaram a cargo de Alceu, sob direção musical de Júlio Nedaglia e a coreografia de Lennie Dale (REIS, 2015).

Por conseguinte, com o país sendo marcado pelas revoluções estudantis e suas manifestações de revoltas, Lívio percebeu o extremo uso de “*Brazilian qualquer coisa*”, decidindo para o ano de 1968, adotar um nome diversificado, como Momento 68, onde a coleção “Uma grande festa plástica”, foi acompanhada de shows de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Eliana Pittman (PRADO, 2011). Em 1969, ocorreu o desfile-show mais marcante, “*Stravaganza Fashion Circus*”, com texto de Carlos Drumond de Andrade. A inspiração desse espetáculo foi dada de bandeja à Rangan quando Chiquinho Rodriguez, diretor do sindicato de artistas circenses, lhe ofereceu artistas para compor o elenco de qualquer ideia de sua preferência. Nessa edição, foi literalmente a junção do mundo artístico com o mundo da moda, pois apesar do intuito ser promover o material das vestimentas, toda a estrutura foi diferenciada, e em um espaço à parte da Fenit. Havia acrobatas em todos os níveis, e aqueles balanços à metros do chão, deixavam toda a plateia muito entretida. A apresentação e a coreografia foram por conta de Raul Cortez e Ismael (REIS, 2015).

“Chegamos a um espetáculo extraordinário que teve o circo como tema. As maiores figuras circenses estavam lá; tivemos jaula, com um pequeno leão, [...]. As entradas do auditório eram duas bocarras [uma de palhaço, a outra de dragão] e o palco formado por três picadeiros; a narração era feita por Raul Cortez, contracenando com um verdadeiro zoológico – elefante, tigre etc -, além de palhaços – entre eles o famoso Piolin -, mágicos, trapezistas e bailarinos, além dos bichos- grilos Gal Costa e Os Barões. A banda *BrazilianOctopus* – com Hermeto Paschoal e LannyGordin, entre

seus integrantes – tocava dentro de uma jaula, todos devidamente trajados com fantasias de bicho” (PRADO, 2011, p. 242).

Isto posto, infelizmente essa década chegava ao fim em 1970 com os últimos defiles- shows “Nhô Look”, baseado em uma pesquisa de música sertaneja feita por Rogério Duprat e Júlio Medaglia, e “*Build Upeletron Fashion Show*”. Este foi o que encerrou as participações da Rhodia, na agora, tão movimentada feira têxtil (REIS, 2015). Tal coleção tinha uma história nas entrelinhas, como a da Cinderela, onde uma garota, interpretada por Rita Lee, tinha o sonho de ser uma estrela, e todo o roteiro circulava nos bastidores do mundo da comunicação e da propaganda, enquanto Tim Maia realizava sua apresentação, seguido por Trio Mocotó, Jorge Ben, Juca Chaves, Os *Ephemeros*, etc. “A mais avançada tecnologia de projeção de imagens disponível foi usada para convencer a público: o ultramoderno sistema audiovisual multivisão” (PRADO, 2011, p. 345).

Contudo, em vista de tantos shows musicais e teatrais, obviamente a moda perdeu seu foco nesses desfiles, que foi um ponto bem negativo, tanto que no último, com tantas câmeras, foi notado o descontentamento dos próprios artistas participantes, como se a verdade por trás das cortinas estivesse sendo revelada, a de não atingir o objetivo principal. Porém, todo o trabalho de Lívio durante todos esses anos, acarretou na descoberta de uma identidade na moda brasileira e desencadeou nos profissionais nacionais da área, uma maior profissionalização.

4 AS ESTAMPAS GEOMÉTRICAS E EXPRESSIONISMO ABSTRATO

A palavra estampa vem do francês *stamp*, que designa uma imagem gravada ou impressa. Em seu sentido figurado, significa reprodução (MICHAELLIS, 2009, p. 363). A ideia dos desenhos em tecidos, vem desde a pré-história quando, além de pintar a própria pele, os homens pitavam o couro utilizado como vestimenta. Com o decorrer dos anos, as estampas passaram a ser feitas juntas com a tecelagem, ou seja, os desenhos se formavam junto aos tecidos com a variação de cores nos fios utilizados. No ano de 1834, o francês *Louis-Jerome Perrot* inventou a primeira forma mecanizada de estampa, executada com o auxílio de blocos de madeira, facilitando a impressão em massa, e trazendo a inovação multicolor e a eficiência devido à estampagem acontecer em um espaço maior do tecido sincronicamente (UDALE, 2015).

Atualmente a estampa acontece por 3 métodos, manual, mecânico e digital. As formas manuais acontecem pelas técnicas conhecidas como estêncil que é executada com o auxílio de moldes vazados. A serigrafia, conhecida atualmente como *silk-screen* utiliza de uma tela sobrepondo o tecido em que a estampa é delimitada por um estêncil, em que cada cor é transferida por uma tela própria, fixada pela ação do calor. E o batique, inventado na Ilha de Java – indonésia – é o método da aplicação de uma cera como objeto de delimitação da estampa no tecido (LOBO, 2014).

Nesta senda, nas formas mecanizadas, estão em evidência o uso dos cilindros, que possibilitam a transferência do desenho em grande parte da dimensão do tecido, e as estampas digitais, que necessitam apenas do desenho computadorizado, sendo impressos por meio de impressoras, e seu tamanho não se restringe ao da tela em padronagens repetidas (UDALE, 2015). A sublimação é um bom exemplo de estampa digital muito utilizada atualmente.

Além das ferramentas, as estampas se classificam por categorias de padrões concebidos por designers ao longo do tempo. Segundo Jenny Udale (2015), algumas delas são chamadas e reconhecidas de tal maneira:

Narrativos; Imagens que apresentam objetos e temas do cotidiano em repetição e, às vezes, mostra uma narrativa. [...] Muitas vezes, a escolha dos objetos estampados permite a fácil identificação do período de origem do tecido, uma vez que certos objetos carregam a marca do seu tempo. Étnico; Desenho com um estilo estrangeiro ou exótico, normalmente considerado africano ou indiano. Folclórico; Esses designs são tirados de culturas europeias e, em geral, representam um estilo camponês (p.117).

Por seu turno, as padronagens geométricas, utilizam de gráficos angulares, em geral abstratos ou não representacionais, surgindo entre os europeus nos séculos XVII e XVIII, reafirmando-se no século XX, através do movimento *Art Deco*. Essas estampas se dão principalmente nos formatos dos tão conhecidos xadrez, listrado, e o queridinho dos anos 60, os poás. As suas formas são nítidas, multicoloridas e com grande contraste. Apesar dos formatos básicos, são repletos de desenhos excêntricos, de preferência simétricos, com uma alusão psicodélica. Ademais, diante do denominado expressionismo e uma de suas descobertas, é que as composições abstratas podem ser um tanto factuais quanto demais obras. A arte era expressionista, ou seja, era feita para causar impacto, para incitar uma reflexão de forma proposital, sendo o resultado da personalidade e/ou perspectiva do artista. Norbert Lynton (apud STANGOS, 1991), afirma que a influência expressionista das cores, formas, texturas, escalas, seriam o suficiente, dispensando a imagem nítida do objeto artístico, comunicando sem o suporte de descrições.

Assim, o expressionismo não foi de fato um movimento, mas sim uma dita vanguarda com um pensamento de que “toda ação humana é expressiva, um gesto é uma ação intencionalmente expressiva” (STANGOS, 1991, p. 24). Seu surgimento foi o que deu início a arte contemporânea. Logo, para entender melhor sua influência e o grande impacto na sociedade, é necessário voltar no tempo. Ao final da segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos, sendo os vitoriosos da mesma ocuparam o lugar de grande potência política e também cultural, através do cinema (criado como incentivo moral para a população após a crise de 1929), que teve seu auge na década de 40, com os clássicos de *Hollywood*. Entretanto, o país estava longe de ser criador de arte com grande aptidão, já que as criações dos artistas nacionais estavam limitadas ao nacionalismo, que já não tinha coerência com a nova realidade do país. Esse nacionalismo, é derivado de um programa governamental, o *New Deal*, que era um patrocínio para os artistas desempregados, afetados pela crise de 1929, (STANGOS, 1991, p. 24).

Outrossim, diante da abertura do Moma – Museu de Arte Moderna de Nova York – outros movimentos artísticos estavam ao alcance dos americanos, movimentos como o surrealismo, cubismo, dadaísmo e o futurismo, chamaram a atenção do público, incitando uma nova era artística. No período pós-guerra, o medo é trocado pelo sentimento de esperança com o desejo de reconstrução, que levou muitos à identificação pessoal. Para os artistas, isso era ter o próprio estilo, que trouxesse as verdades de seu inconsciente, e isso foi possível através da arte abstrata, que trouxe novas técnicas e temas para as criações. Assim, o expressionismo abstrato, era mais experimento e menos comprometimento com a realidade, a importância

estava no quanto do artista era visível na obra, e não mais a mera representação de objetos (STANGOS, 1991, p. 130).

Por assim dizer, Jackson Pollock, maior representante do movimento, criava através da técnica *Action Painting* que consistia em respingos de tintas sobre uma tela deitada no chão, causados de forma brusca e por utensílios variados. Contudo, existiam outras técnicas decorrentes do movimento. Diferente das outras pessoas que consideravam suas obras apenas respingos sobre a tela.

Para Pollock essa atividade envolvia a própria modelagem da forma pictórica. Era o seu meio de sintetizar e classificar seu poderoso vocabulário de arquétipos e mitos e criaturas, e de inculcar nessa síntese uma vida mimética em pintura – quer dizer, uma vida “no momento de pintar” (STANGOS, 1991, p. 130).

Desta forma, no Brasil, o movimento encontrou sua máxima representação através da pintura, especialmente por meio de artistas como Anita Malfatti, Lasar Segall e Osvaldo Goeldi. Assim, a força do expressionismo brasileiro se dava através de características como a medida naturalista, configuração fragmentada, certa geometrização das formas, repetição, caráter decorativo e abstratos. Além de cores fortes e contrastantes.

Neste sentido, um ponto de partida para a compreensão do ato expressivo reside em atentar o gesto como elemento de expressão. Em nossa faculdade de produzir leituras desses gestos em processos aparentemente tão instantâneos que, não raramente, as tomamos como provenientes do mundo natural. “A cognição é imediata, não prevê um processo de análise entre forma e conteúdo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 251). Ou seja, a pintura tem vida própria e se manifesta sozinha.

5 A MODA ENTRA NO MUSEU

A partir do século XX, acervos de moda começaram a ganhar lugar nos museus mundialmente, e também passou-se a instaurar museus próprios para a área têxtil de vestuário. Para a reflexão e ilustração do cotidiano da sociedade, iniciavam coleções de artefatos como acessórios, roupas, sapatos e qualquer outro objeto relacionado a aparência.

Henry Van de Velde, foi o pioneiro em propor uma exposição de vestuário em um museu de arte, considerando as roupas como meios de expressões artísticas. A exposição aconteceu em 1900, no Kaiser Wilhelm Museum, em Krefeld, Alemanha e tinha em voga o “vestuário artístico” que se definia como a forma de compreensão das roupas femininas demonstrando a relação arte-indústria, tendo o intuito de passar como uma mulher deveria se vestir e se comportar (BONADIO, 2017, p. 212).

Em 1937 o Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque abre sua seção própria para o vestuário, porém somente em 1959, como departamento interno da instituição, conhecido como o *Costume Institute*. Antes vistas como artesanato ou apenas ilustração histórica, através de Richard Martin, as exposições de vestuários-moda passaram a ter uma curadoria, isto é, temas e debates. Expor esses tipos de criações em espaços reservados para a arte, demonstra a mudança perceptiva sobre as vestes, agregando estas, no âmbito artístico “como elementos que podem ser carregados de possibilidades de leituras e expressões visuais que permitem nos tocar poeticamente” (BONADIO, 2017, p. 228), em vista disso, essa ação é um ponto muito forte na relação entre arte e moda e seus conceitos.

Pode parecer, em um primeiro momento, que colocar a moda em um museu seja um pouco paradoxal, até porque esta se caracteriza como algo que muda sazonalmente. Porém, quando em um museu de arte, a peça de vestuário passa a ser um indicador da história e de práticas do gosto e da sensibilidade plástica cotidiana que se construiu através das aparências. Dessa maneira, as roupas não eram mais uma ilustração da vida do passado, mas um elemento que indica relações significativas que são manipuladas no cotidiano (BONADIO, 2017, p. 230).

Pietro Maria Bardi foi o primeiro a trazer essa ideia para o Brasil, e até mesmo internacionalmente, já que sempre esteve em seus desejos a junção de criações artísticas e criações de moda, como uma unificação da arte. Este sendo o diretor do MASP (Museu de Arte de São Paulo), desde a década de 1950, abriu as portas do museu para a moda, como por exemplo, através do Desfile de Costumes Antigos e Modernos e o desfile de Christian Dior, ambos em 1951 a Coleção Moda Brasileira em 1952, entre tantos outros. Bardi tinha uma

percepção diferenciada, em que os museus deviam agregar coleções não apenas compostas por várias coisas, mas que refletissem a realidade cotidiana, o que ele chamava de “museu fora dos limites. A exposição “Traje: um objeto de arte?”, trouxe à tona esse assunto da presença da moda no museu, e até mesmo a questão se essa é considerada uma abordagem artística. O crítico Klintowitz, faz jus ao próprio título da exposição e aduz:

Instiga-se a polêmica: seria o traje um objeto de arte? A pergunta feita por artistas-artesãos através da Paradoxart [...] tem como proposta suscitar dúvidas e proporcionar discussões. Se para teóricos as artes aplicadas são consideradas menores – ranço do século passado – para o grupo, cansado dos convencionais suporte de arte, tudo o que tem significado é arte, e não é a proposição que faz da arte/arte. (KLINTOWITZ, 1987, apud BONADIO, p. 228).

Ademias, Bonadio (2017) reforçava sua defesa, dizendo que os próprios artistas, como Picasso, criaram roupas e figurinos, e os que estavam na intersecção entre a moda e a arte, seriam os associados ao *wearable*.

Nesta senda, o vestuário sempre esteve claramente presente na história do MASP. Apesar do projeto de um museu-costume brasileiro de Bardi não ter sido firmado, o museu possui um pequeno, porém muito importante acervo de moda relacionada com a arte, através da exposição Moda e Arte com a coleção MASP RHODIA, que é composta por criações resultantes dos anos 60 que apontam a influência artística no modo de se vestir da sociedade (BONADIO, p. 230).

Enfim, a moda entra no museu devido ao desejo de relacioná-la com a arte, contudo essas já haviam interferências uma da outra, porém não tão levadas em consideração. Deste modo, a junção em um único local de ambas as partes, incitou uma maior reflexão e defesa da grande e antiga questão: moda é arte?

6 BRASILIDADE

Brasil é um país com muita diversificação, desta forma a sua cultura também é constituída de uma mistura como é o caso do folclore que “é o conjunto de expressões culturais populares que englobam aspectos da identidade nacional”, derivado das diversas culturas aqui residentes. Abrange em suas características as lendas, brincadeira (pião, pipa, bola de gude), danças e festas, como o samba e o carnaval (DIANA, 2017).

Para falar de brasilidade não tem como desconsiderar a ação de Alceu Penna na identidade brasileira. Designer gráfico, trabalhou desde criação de publicidade até criação de moda. Um de seus trabalhos que vamos mencionar aqui é a serie “Garotas”, publicada na revista O Cruzeiro de 1938 a 1964, que influenciava a moda e a beleza feminina da época e retratava as ações político- culturais do Estado Novo. Alceu começou a observar com mais aptidão as particularidades nacionais após uma viagem aos EUA - país que vinha se tornando uma potência mundial – que resultou em seus trabalhos (imagens e textos), o que com o tempo viria a ser formalizada como moda brasileira. Entretanto, desde os primórdios do Movimento Modernista se tinha a expectativa de uma cultura propriamente brasileira, se rompida as influências europeias, para se fazer possível a originalidade. Antônio Cândido (2000, p. 121) descrevia como sendo

desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia. Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas (BONADIO, 2010).

Posteriormente, no governo de Getúlio Vargas se validou a cultura popular através da imprensa, rádio, teatro e cinema. Este governo tinha por objetivo fazer com que a população se identificasse com a imagem do país, e a estratégia tomada para a realização do mesmo foi a transformação de elementos culturais populares em elementos culturais nacionais, onde pode-se citar o samba e o carnaval. Dentre tantos ícones do samba está Carmem Miranda, que foi a artista que melhor representou essa nova identidade nacional através de sua roupa de baiana acompanhada com turbante, recriada como fantasia de carnaval por Alceu Penna, estrando em voga essa representação tornando visível mundialmente através da carreira de Carmem, essa festa e suas cores.

seres da natureza e trajes históricos e uma fantasia composta por camiseta listrada, turbante, colares e pulseiras, pano da costa, e saia com estampa de pandeiro, notas musicais e violão, que parece fazer ao mesmo tempo alusão à baiana e ao malandro, dois tipos que naquele período ainda gozavam de certa marginalidade mas que, ao se fundirem numa imagem híbrida, são suavizados, numa curiosa antecipação de processos que ocorreriam um pouco mais adiante tanto em relação à baiana - que ganha popularidade entre as elegantes cariocas, ao menos enquanto fantasia para carnaval a partir do sucesso do figurino de Carmen Miranda em *Banana da terra* (1939) e especialmente após seu sucesso nos Estados Unidos (Garcia, 2005) - como ao malandro, cujo vestuário a partir dos anos 1940 "adquire um sentido positivo, sem deixar de insinuar uma certa marginalidade consentida pela sociedade" (Rocha, 2006, p. 141 apud BONADIO, 2010).

Desta forma entrou em vigor a imagem de uma brasilidade no mundo da moda, que inicialmente foi idealizada por Alceu, sendo atribuída por todos, até porque as inspirações partiam do próprio Brasil como o calçadão de Copacabana e suas linhas sinuosas, as estampas florais de grande escala e cores vibrantes na representação de mulata, as listras do malandro e a composição das baianas. Estes elementos visuais não só ajudaram na originalidade, mas passaram a ser reconhecidos como elementos de brasilidade, que acabaram sendo muito usados na moda. Assim a brasilidade se dá através do folclore e suas impregnações no momento da formação da identidade nacional que, com muita alegria, o país deixou de ser espelho dos de mais e vestiu a própria camisa.

7 ANÁLISE SEMIÓTICA

Para iniciarmos a presente análise das peças da coleção MASP- RHODIA, descreveremos cada detalhe das imagens, identificando seus signos e interpretando os seus objetivos no conjunto geral da obra. Logo, almeja-se através da metodologia qualitativa descritiva, com apoio da semiótica, chegar aos resultados esperados sobre o entrecruzamento de moda e arte. Isto posto, selecionou-se cinco peças da Coleção MASP-Rhodia para serem analisadas com o intuito de averiguar se os signos utilizados resultam no interpretante as mesmas sensações que uma obra artística nas suas formas clássicas, como a reflexão da realidade, expressão pessoal e o desejo de mudança de comportamento.

Figura 2: Vestido assinado pelo artista Heitor dos Prazeres



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/t%C3%BAnica/sQF-IIe-PS3LOQ> (s/d)

A primeira a ser analisada é a peça criada em 1963 com modelagem de túnica (figura 2), sem mangas, de comprimento longo, fendas laterais, como pode ser melhor analisada na figura 8, com uma gola circular em toda a extensão do pescoço (figura 7). A estampa é de criação assinada por Heitor dos Prazeres e o estilista foi José Ronaldo.

Heitor foi compositor e pintor nascido no ano de 1898 no Rio de Janeiro- RJ. Órfão aos 7 anos ganha seu primeiro instrumento musical, um cavaquinho, que mais tarde virá a ser o responsável por seu apelido de Heitor do Cavaco. Inicia os trabalhos cedo aos 12 como engraxate, jornaleiro e ilustrador, e com 13 anos é preso por vadiagem. Heitor sempre esteve no meio de artistas musicais devido ao seu pai fazer parte de um grupo, o que favoreceu no número de amigos da área, que juntos criaram sambas e deram origem às escolas de samba como Portela, Mangueira e Estácio de Sá, inicialmente Deixar Falar. A partir de 1937, dedica-se a pintura conquistando o terceiro lugar na 1ª Bienal Internacional de São Paulo (HEITOR, 2018).

Nesta toada, partindo da estampa compostas por losangos perfeitamente enquadrados de contraste preto e branco, podemos encontrar uma clara referência com a fase que havia sido superada em 1888, a abolição da escravatura que o pintor, de pele negra, certamente ouvia muito falar através de seus antepassados, usada como pretexto para relembrar os direitos de igualdade já que no ano de sua criação, em 1963, militares isolaram Brasília por nove horas, das quais ninguém entrava nem saía, e todas as redes telefônicas foram cortadas (ÉBOLI, 2013).

Além disso, outros elementos que compõem a presente estampa, são os instrumentos musicais de origem africana, contudo, englobam a melodia do samba, que surgiu dentre grupos sociais minoritários. As representações em bege do instrumento agôgô, do qual é composto por dois ou mais cones ociosos unidos por uma vértice do mesmo material, transpassa uma sensação de simplicidade, e a textura do afoxé, instrumento parecido com um chocalho feito de madeira circular coberto por uma rede de missangas, que tem presença no folclore brasileiro, lembra a terra e os trabalhos manuais de artesanato. Os tons em vermelho, principalmente no atabaque, uma espécie de tambor, porém mais longo, remetem o período da dificuldade, e todo o sofrimento vivido, contudo o contraste do azul e vermelho nos ícones das maracas, constituído por uma bola sustentada por uma haste com pedregulhos ou grãos no seu interior responsáveis pelo barulho no movimento de agitação do objeto, transpassam uma pequena tranquilidade para a liberdade, que só não é concreta devido aos primeiros indícios da ditadura militar (HEITOR, 2018). Contudo, o surgimento do samba, é o reflexo da identidade dos escravos, e por isso era vista como algo criminalizado e com grande preconceito, e neste cenário, as músicas atuavam como incentivo para que as vozes dos menos favorecidos fossem ouvidas (DIANA, 2017). Assim, a estampa desenvolvida por Heitor, apesar da rigidez das formas geométricas, tem um toque de esperança

descrita pelos ícones da musicalidade brasileira. Além de contar um pouco de sua própria história.

Por seu turno, José Ronaldo, pioneiro na criação de moda no Brasil no início da década de 1950, se ateve em uma modelagem reta e longa permitindo que a sequência de instrumentos ganhasse mais espaço, como em uma música que as notas seguem de forma contínua. Nisto podemos ressaltar que os instrumentos são os ícones que na sua repetibilidade atuam como índice, remetendo uma partitura musical onde cada qual tem seu espaço e momento, que se intercalam com os losangos em preto, representando a atividade musical das minorias atuais. Assim como Peirce (2000) explica, o ícone é um signo que representa algo, mas não é o objeto em si, e o índice que indica a atuação do ícone. Em contrapartida dessas minorias e da sua constante busca pela emancipação, as fendas laterais refletem essa dificuldade permanente dos mesmos em alcançar a verdadeira liberdade. Assim como a gola que parece uma corda feita do próprio tecido.

No contexto geral de estampa e modelagem, e intenção de cada artista, está a realidade de chamar a atenção àquilo que ainda não tem a devida dignidade, decorrente de que o samba nos seus primórdios é considerado ato de vandalismo, e que a liberdade conquistada em 1888 tinha limites. É notável que nesta obra, a arte presente na moda no primeiro momento volta o olhar da alta sociedade – que eram os principais clientes do estilista – para a classe dos menos favorecidos. Desta forma se a arte, segundo Platão era a representação das coisas sendo limitada a sensibilidade humana onde a beleza “estava na apreensão intelectual das essências” (PEREIRA, 2011, p. 18). Assim também, segundo Joffily (apud MIRANDA, GARCIA e MELLO, 2015) a moda é o espelho da realidade e pode atuar como semiose, um processo de interpretação. Isto posto, para Santaella e Nöth (2004), a arte e moda atuam de forma correspondente onde a arte mostra a mensagem da moda, e a moda explica o cenário representado pela arte, de tal forma que uma seja o complemento da outra.

Figura 3: Vestido assinado pelo artista Francisco Brennand



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/vestido-longo/xgE7tLrw7d2B3A> (s/d)

O segundo modelo é composto por flores grandes de cores quentes e vibrantes, que intercalam seus contrastes em amarelo e laranja, dando um aspecto de calor, onde em conjunto com as linhas sinuosas e escuras, assemelham-se a galhos ou arbustos, remetendo aparência dura e rígida, como se a vida presente nas flores, estivesse em ameaça decorrente da raiz já a ter perdido. Dentre essas características, podemos antever o retrato da flora, peculiar do nordeste, já que o artista responsável pela estampa, Francisco Brennand, nunca deixou de identificar suas obras com origem nordestina.

Ademias, Brennand, nascido em 1927 em Recife- PE, escultor, pintor, desenhista, tapeceiro, ilustrador e ceramista, que descobriu nesse meio sua principal forma de expressão, depois de conhecer os trabalhos e o próprio Picasso. No fim de 1940, suas obras são repletas de natureza morta, quando inicia sua carreira como pintor (PONTUAL, 1987).

Nesta senda, igualmente as suas de mais obras, o fundo em verde claro, porém opaco, se distancia dos demais elementos, fazendo-os parecer flutuar para fora, com o auxílio do vento representado pelo movimento das linhas internas, principalmente das folhas

presas aos galhos. Deste modo, observando a data de criação da peça, 1965, o calor que emana da mesma, e a aproximação, é como se houvesse um grito de extrema necessidade de atenção, por parte desta flora, pois no ano anterior vários municípios nordestinos enfrentaram a pior seca dos últimos 50 anos, que se agravava com o aquecimento global (ANTUNES, 2014).

Além disso, Francisco, como um importante artista plástico da arte contemporânea no Brasil, ficou marcada por questionar tudo, usa do próprio objetivo dessa vertente de discutir valores, para resultar num olhar o mundo com outros olhos (SEIDEL, 2016). Aproveitado esse contexto, a arte visual em questão seria uma ótima proposta para promover os fios sintéticos da Rhodia, abandonando os de algodão.

Logo, o responsável pela modelagem, foi Alceu Penna, já comentado no decorrer desta pesquisa, optou por um vestido trapézio sem mangas, novidade dos anos 1960, que consiste em um corte mais amplo na barra valorizando o quadril, que no âmbito sentimental, pode ser traduzido como priorizar a raiz da planta representada, de onde gera a vida da mesma. A gola, estilo mandarim, é um segmento do próprio vestido, dispensando recorte para sua aplicação. Contudo, conta com o auxílio de 2 pences diagonais defrontes para uma melhor adaptação ergonômica e uma fenda em v. Ao longo do vestido pode-se localizar outras pences como um par no busto, outro na cintura e um recorte central que finaliza com uma abertura na altura do joelho.

Sob essa perspectiva, ao olhar para arte, toma-se como ponto de partida o pensamento de Aristóteles:

[...] O filósofo Aristóteles se referia a palavra arte como “póiesis”, cujo significado era semelhante a tékne. A arte no sentido amplo, significa o meio de fazer ou produzir alguma coisa, sabendo que os termos tékne e póiesis se traduzem em criação, fabricação ou produção de algo (LINDOMAR apud PEREIRA, 2011, p. 24).

Desta forma, é possível dizer que a produção de moda analisada, atuou como a arte de representar a realidade através da sua ação, já que cada peça transmite significados (NÓBREGA e FIGUEIREDO, 2008), se confirmando pela conceituação de que “a arte, capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la” (PEREIRA, 2011, p.25). Assim, entende-se através da semiótica que os elementos de vegetação que compõem a estampa presente no vestido agiram como um ícone, indo de encontro com o que diz Peirce (2000), é a representação de algo e não a coisa em si, e as cores como índice, ou seja, indicam um fato do objeto subentendido, o clima.

Figura 4: vestido assinado por Manezinho Araújo



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/-/bQHLVgF2Xzboyw?childAssetId=dQERR9iR6oXVTw> (s/d)

Em continuidade, o terceiro modelo dessa análise, é o macaquinho presente na figura 4, com estampa de Manezinho Araújo, criado em 1960, não possui dados sobre o estilista que criou a modelagem. Logo, a modelagem, é composta por gola redonda simples, mangas longas, duas pences no busto. O recorte do tronco é como um body, sem costura na cintura, e na cava da perna inicia a modelagem de bermuda com corte godê. De aparência solta e confortável possui uma faixa na cintura marcando a mesma, amarrada em laço dando um toque feminino e juvenil.

Manezinho, que na verdade é Manuel Araújo, nasceu em 1910 em Cabo de Santo Agostinho- PE, foi cantor, compositor, pinto e serígrafo, dedicando-se para a música na década de 1930, e de maneira autodidata à pintura em 1950. Tão logo em 1957 deixa a música para concentrar-se em atividades comerciais e na pintura. (MANEZINHO, 2018).

Neste sentido, como características de suas obras, a estampa possui linhas bem definidas como no caule, levemente ondulados, das flores, pintados em verde vivo com contorno mais escuro. As flores amarelas com pétalas intercaladas com verde estão dispostas de maneira ritmada seguindo uma única direção, indicada pelos caules na vertical em todo o

modelo, assim os olhos do espectador são conduzidos na direção de leitura de cima para baixo. Em suas pinturas, Manuel aborda temas como colheita, religião, feira, favela (MANEZINHO, 2018).

Ademais, como há indícios de vegetação, podemos associar a obra com a agricultura nacional, que na década de 1960, passava por uma grande escassez devido a grande demanda interna. Essa demanda não era suprida pois a população do campo responsável por essa produção sofria com a falta de informação e tecnologias necessárias para compreender os tipos de solo e utilizá-los da melhor maneira (EMBRAPA, s/d). Desta forma, o fundo vermelho pode ser lido como o solo que sofre sua degradação, e em resposta às áreas naturais terem se transformado em lavouras e pastagens, a sensação obtida das flores que parecem flutuar, remete a partida das belas vegetações, e a direção do caule que é o sustento da flor, indica a decadência no número dessas áreas naturais e até a qualidade da plantação com o contorno escurecido.

Nesta toada, a estampa traz em seu conceito a ocasião que o país enfrentava diante do desperdício fértil e belo, fazendo com que grandes plantações não suprissem o mercado, por serem cultivadas em solo inapropriado acabando com o encanto das fazendas.

Entretanto, há outro aspecto presente na obra, a feminilidade, já que este gênero vinha ganhando espaço e visibilidade. Neste momento da história, segundo Gomes (2017), a mulher passou a obter um melhor controle do próprio corpo e a liberdade de mudar suas atitudes com o lançamento da pílula anticoncepcional. Os anos de 1960 ficaram marcados como o momento da história em que a mulher percebeu sua força, assim no conjunto da obra, aborda-se mais de um assunto, e tão somente o problema como a solução.

Nesta senda, a moda com o passar do tempo sai do âmbito visual e passa a ser um “poderoso fenômeno social e de grande importância econômica” (FEGHALI, 2006, p. 6), observando ambas as áreas, que como vimos compõem a obra, já que a moda tem a ver com a maneira que estamos vivendo o que está acontecendo. De forma que seja um retrato da vida em todas as suas características (JÚNIOR, 2004, p.130).

Igualmente a arte, que já não é criada apenas para encantar, mas para representar as realidades com o intuito de renovação (PEREIRA, 2011). Cessamos a análise desta obra, concluindo que a mesma aponta os pontos negativos da agricultura da época, e chama a atenção para o que estava até então despercebido. Como antes as mulheres eram consideradas frágeis e um tanto quanto dispensáveis no campo, como as flores ali representadas, agora de forma grandes e em evidência com cores quentes, faz refletir o ato de voltar o olhar para essa vegetação igualmente para as mulheres, insinuando que este seja o

caminho para o equilíbrio ambiental e o aumento da capacidade intelectual e bruta, agregando em seu contexto a importância feminina na sociedade. Conclusão da qual derivada do resultado do uso da arte pela moda como meio visual para uma melhor compreensão.

Figura 5: Frente e costas do macacão assinado por Fernando Martins



Fonte 5: <https://artsandculture.google.com/asset/-/GgHMsVqcadyx7Q?childAssetId=0QFeleBi46zXOA> (s/d)

Por seu turno, no presente macacão desenvolvido pelos estilistas Alceu Pena e Ugo Castellana, observa-se a inovação da modelagem de forma que ao olhar de frente parece ser um conjunto de 3 peças, porém na visão traseira, através das costas inteira, é reconhecível a unificação da peça. Para um melhor detalhamento, esta análise será realizada de forma fragmentada de acordo com a divisão visual - gola, busto, calça, costas – concluindo com o conjunto da obra.

Desta forma, para melhor embasamento, apresenta-se o estilista Ugo Castellana, nascido em Roma, em uma vila calma com belos pastos, na juventude contraiu tuberculose e precisou se isolar por ser uma doença contagiosa e sem cura, até o descobrimento da penicilina que o permite construir e aproveitar uma ótima carreira na moda. Caracterizado por priorizar

os materiais de origem brasileira, em seu trabalho tinha o intuito de externar o glamour da mulher e também do homem (PADOVANI, 2011).

Nesta senda, datado de 1960, a obra em análise é composta por uma estampa de cor quente e terrosa através do amarelo e o marron, que não possuem forma clara, tratando dessa forma de elementos abstratos. Entretanto, o amarelo aparenta ser o fundo, já que o marron possui elementos como um círculo tão parecido com o fogo com a degradação de cor entre o amarelo e o laranja. Dentre tantas cores, existem pequenos riscos em preto que se olhados mais de perto, parecem representações humanas de bonecos palito (Figura 14). Há manchas em tom de verde musgo e azul. Apesar de certa abstração, a estampa se repete de forma homogênea e espelhada.

Assim, voltando à modelagem, na parte superior a gola lembra a da primeira imagem analisada (figura 2), por ser de forma enrolada do mesmo tecido do resto da roupa, porém, nesta em maior quantidade, que só não chegam a ser em toda a circunferência do pescoço pois ambas as pontas não se encontram na cavidade das costas. A parte do busto segue a mesma ideia, contudo, termina com a superfície enrolada na lateral, se encaixando com a superfície plana das costas. A calça segue quase um padrão das modelagens comuns, mas sem cós ou bainha, dando espaço ao uso de revel. Possui duas pences fundas na frente, e um recorte central da cava. Na parte das costas são dois fragmentos, que ligam a gola, o busto e a calça, porém o lado direito e esquerdo das costas, só se encontram na altura do quadril, deixando uma fenda estreita e longa do pescoço ao quadril, não havendo botões ou zíper, e possui também pences para a modelagem das curvaturas do corpo.

Nesta toada, Fernando Martins responsável pela estampa, foi pintor, desenhista, caricaturista, modelador e jornalista. Nascido em Portugal no ano de 1911, muda-se com a família para o Brasil dez anos depois e fazem residência no Rio de Janeiro. As suas obras no início, retratavam o mundo como ele gostaria que fosse, e um tanto mais tarde seus trabalhos assumiam o retrato de paisagens repletas de nuances e contrastes (CARNEIRO, 1987).

Ademais, pode-se, ao olhar a estampa no todo, associa-la com a descoberta da mina em 1960 na Serra dos Carajás, hoje sendo a maior jazida de minerais mundialmente (ALMEIDA, 2015). Desta forma a estampa é como o retrato dessa área do Brasil, que antes eram florestas, mas tão logo virou um imenso cenário de mineração, o que deixa claro com a predominância do marron sobre o verde. Outro indício desta atividade ter sido a inspiração do artista, são os círculos, que podem nos remeter a ideia de núcleo terrestre localizado na estampa

no centro nas partes em marron representando a profundidade dos quais os homens desenhados em bonecos palito, já haviam chegado.

Neste sentido, a arte em questão é expressionista pois é feita para causar impacto e incitar uma reflexão de forma proposital, sendo o resultado da personalidade e/ou perspectiva do artista (STANGOS, 1991). E tão logo “toda ação humana é expressiva, um gesto é uma ação intencionalmente expressiva” (STANGOS, 1991, p. 24). Esse expressionismo caracterizou-se no país com a medida naturalista, a configuração fragmentada, certa geometrização das formas, repetição, cores fortes e contrastantes.

Diante disto, este quarto modelo analisado traz consigo, como os demais, a arte presente na moda, onde ambas falam a mesma linguagem sobre o mesmo assunto, porém usando meios distintos, em que a mensagem abordada é atividade de mineração representada na estampa pelos signos que já descrevemos, como nos fragmentos na modelagem frontal que remete o novo cenário da serra, com grandes escavações e relevo. Desta forma que a gola e o busto enrolados agiram como o índice da reformulação do solo, e a estampa seria o ícone, que nada mais é que um signo representativo de algo através de suas características (PEIRCE, 2000), mais precisamente um ícone puro que serve apenas para significar podendo ser um fragmento do signo completo (NÖTH, 2003).

Figura 6: Vestido assinado por Nelson Leirner



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/vestido-curto-vestido-camiseta/iQHfP-9IXpZ4Gw> (s/d)

Em seguida, ao analisar-se a sexta figura, logo as formas abstratas tomam conta da nossa atenção, tornando assim indispensável sua análise sem a contextualização deste meio artístico. O expressionismo não foi um movimento, mas foi uma vanguarda na qual tomava como verdade toda ação humana expressiva, assim todas as obras eram meios de expressão do artista, através das escolhas de cores, os traços, enfim todos os elementos da obra. O expressionismo abstrato, foi o resultado do desejo da expressão de forma articular dos artistas, em que estes queriam sua identidade em seus trabalhos, mas essa particularidade precisava sair do mero ato de representação das coisas (STANGOS, 1991).

Ademais, a estampa abstrata toma conta da maior parte do vestido criado por Nelson Leirner, composto por mangas raglan - mangas com recortes diagonais que se iniciam na gola – que dão mais mobilidade usadas desde o século XIX, gola estilo mandarim, e um recorte na cintura, em que a parte superior é na cor laranja como as mangas, e a parte inferior é estampada como a gola e as bainhas das mangas.

Assim, Nelson Leirner nasceu em São Paulo em 1932, filho de escultora e de um dos fundadores do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. Apesar da arte estar presente em sua vida desde sempre, só despertou o desejo por ela na década de 1950 com os trabalhos de Paul Klee. Em 1958 frequentou um ateliê de abstração, mas não por muito tempo. Com o tempo suas obras se referenciam com a abstração informal de pintores como Alberto Burri (1915-1955) e Antoni Tàpies (1923-2012) (ESCRITÓRIO DE ARTE, s/d). Nelson teve sua carreira em glória com uma certa rapidez, o que o fez querer revolucionar já que como ele mesmo disse em um depoimento:

A qualidade de meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tinha visão do que fazia então, e sei que era realmente ruim. Quem trabalha seis meses não pode surgir de repente e ter seu trabalho aceito. Pode mostrar apenas que tem talento (LEIRNER, 1994, apud ESCRITÓRIO DE ARTE, s/d).

Desta forma Nelson passou por uma reinvenção de suas criações se tornando um contribuinte para a arte brasileira dos anos 60 através de suas atitudes provocativas. Neste contexto, podemos dizer que a presente obra é um manifesto da arte, que esta não deve ser considerada apenas como um objeto de decoração, ou satisfação visual, ou até mesmo uma forma de alguém dizer que sabe fazer algo. Mas, arte deve ser um meio do artista mostrar sua visão de mundo, fazer o seu manifesto, assim como os músicos cantam, os atores interpretam, os escultores esculpem, os escritores escrevem, os pintores pintam, e os designers criam. Já que o expressionismo abstrato é a forma de expressão pessoal onde o importante é o quanto do artista esta presente na obra, afirma Stangos (1991).

Isto posto, o signo de ícone, que representa parte de algo através de suas características, é a estampa que traz consigo uma mistura de cores dispostas de forma um tanto que aleatória causando confusão visual por não direcionar o olhar, sendo uma representação de uma manifestação de ideais justificando este pensamento através dos balões de diálogos presentes em meio às cores. Nestes balões é notável a presença de signos de símbolo que atuam como legi-signos, fundamentados pela lei, de conhecimento comum, ou seja letras (NÖTH, 2003). Porém, na obra não estão formando palavras, deixando a mensagem subentendida através do desenho em que a influência expressionista das cores, formas, texturas, escalas, seriam o suficiente, comunicando sem o suporte de descrições (STANGOS, 1991). Concluimos assim, que este modelo é um manifesto artístico, onde a arte não é apenas para ser apreciada, mas sim entendida a intuição do artista.

8 CONCLUSÃO

Enfim, a partir da análise semiótica e das discussões abordadas na presente pesquisa entendeu-se que o conflito da questão quanto a relação entre arte e moda prevalece. Porém, através da análise executada, ou seja, da significação dos signos presentes nas composições têxteis, podemos concluir que a relação entre a arte e a moda é viável e visível na coleção MASP-Rhodia. Mesmo que uma não dependa da outra para ser o que é, agem de forma conjunta para sua explicação.

Nesta senda, segundo Miranda (2015) a moda, é o retrato da cultura, que consiste na composição de signos aos quais possuem representatividade da atualidade que atua como uma semiose, já que a semiose, segundo Santaella e Nöth (2004), é um processo de interpretação, onde estampas, cores, recortes, cada qual possuem um significado, resultado de sentimentos. Do mesmo modo que a arte segundo Platão trabalha de forma representativa das coisas, que se limita a sensibilidade humana permanecendo no campo sensitivo, onde a beleza “estava na apreensão intelectual das essências” (PEREIRA, 2011, p. 18). Assim, ambas atuam como meio de comunicar algo, por vezes, um pensamento pessoal, ou uma ideia presente na sociedade.

Assim, num primeiro momento, compreendeu-se que a arte pode usar da moda como uma alavanca para seu entendimento, de forma que em alguns casos, o auxílio das características das criações têxteis, tornem a mensagem artística mais clara e mais intrigante, de forma a impulsionar a visão e ampliar os horizontes, como ocorreu nas primeiras análises (Figura 2), onde o passado foi retomado como explicação do momento atual. Nas ocasiões em que a moda utiliza de meios artísticos, essa relação se dá não mais como suporte, mas como a própria explicação, de forma na qual a arte justifica as escolhas da moda, e contextualiza sua intenção. Assim, a moda explica o cenário da arte, e a arte mostra a mensagem da moda. (SANTALLA e NÖTH, 2004).

Por seu turno, com base na problemática que ronda o vigente estudo, qual a relação entre arte e moda, entendeu-se que ambas são o reflexo da realidade no meio comum, não seria certo dizer que estejam longe de serem comparadas uma com a outra, a questão que mais deixa dúvida é se a expressão feita por meio da moda, pode ser considerada arte. Conclui-se no entanto, que a relação arte e moda é um tanto prescindível diante do cenário ao qual foram criadas, pois muitas vezes as criações da moda são o reflexo da realidade artística de determinado momento, e as composições artísticas contam uma intenção ou revolução da moda.

Além disso, através da semiótica foi possível decodificar os signos presentes na coleção MASP-Rhodia. Na primeira imagem analisada (figura 2) com o vestido de Heitor dos Prazeres, os signos presentes - a representação dos instrumentos, as formas dos losangos, as fendas laterais, a gola – passam um significado, como o surgimento de uma cultura, um ritmo específico de determinado grupo, o fim da escravidão, e o começo de uma nova era de prisão. Contudo, apesar de cada um dizer algo, eles unificam seus significados no mesmo contexto através do modelagem inteira do vestido, que atuou como signo de índice, retratando que todas as informações contidas se referem à um elemento, a população negra.

Em consequente, no vestido assinado por Francisco Brennand (Figura 3), o signo que se prevalece logo no primeiro olhar, são as flores em grande escala de cores quentes porém rígidas, signos estes que no contexto geral atuaram como índice capazes de comunicar uma realidade preocupante, de forma que a obra entra no campo artístico em vista de que “a arte, capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la” (PEREIRA,2011, p.25).

Logo, na quarta imagem (figura 4) que expõe o macaquinho de Manezinho Araújo, a feminilidade é o signo contido tanto na estampa quanto no recorte, onde as flores entram em sintonia com o laço e o movimento da barra da bermuda. Como vimos, essa obra relata mudanças no âmbito social que viria resultar em outras transformações, de forma que como moda fez seu trabalho de retratar as mudanças que ocorrem no mundo através da variação de cores, comprimentos e recortes (FEGHALI, 2006), e como arte incitou a mudança.

Ademais, a arte expressa no macacão de Fernando Martins (figura 5) é expressionista pois é feita para causar impacto e incitar uma reflexão de forma proposital, sendo o resultado da personalidade e/ou perspectiva do artista (STANGOS, 1991). Um signo muito claro na mesma é a abstratação, que não deriva apenas do expressionismo abstrato, mas que foi empregada como forma de causar no interpretante uma certa agonia causada pelas formas circulares que parecem se contorcer ao longo da peça, de forma que o interpretante voltasse sua preocupação pela degradação do solo, para que essa agonia visual não se torne comumente o desconforto da vida dos brasileiros. É evidente que nesta obra em especial, a moda e a arte estão entrelaçadas, não somente porque contam a mesma história, mas o vestuário esta repleto de informação possibilitando estudos e causando uma certa admiração, sendo de fato uma obra artística, igualmente telas e esculturas (SOUZA, s/d).

Além disso, o expressionismo abstrato, foi o resultado do desejo da expressão de forma particular dos artistas que queriam sua identidade em seus trabalhos, contudo, precisavam sair do mero ato de representação das coisas (STANGOS, 1991). Desta forma, o uso do mesmo

na obra de Nelson Leirner, visível na figura 6, não se limita somente nos signos de ícone, mas também no emaranhado da estampa, é perceptível signo de índice como os balões de conversa, que no contexto remete a exposição da opinião de Leirner quanto a arte ser apenas admirada, como também os signos de símbolos através das letras nesses balões.

Por seu turno, a brasilidade utilizada como tema desta coleção foi muito bem empregada ao expressar características nacionais tanto quanto a história da construção da identidade brasileira, como nas representações do clima nordestino (figura 3), o crescimento da economia através da mineração (figura 5), agricultura e inserção da mão de obra feminina (figura 4), a origem da cultura folclórica brasileira através dos escravos (figura 2) e a valorização e visibilidade da arte como meio de comunicação (figura 6). Desta forma, ficou evidente que cada artista é produto de seu meio cultural, pois os mesmos representaram em suas obras o ambiente que os rodeiam e momentos em que viviam.

Nesta toada, compreendeu-se que as modelagens eram um tanto quanto básicas já que as expressões artísticas agem de forma natural para proferir um discurso poético da moda” (REIS, 2015). Neste contexto, observou-se que os artistas não usaram somente elementos como a musicalidade e clima para compor suas obras, mas aderiram as cores quentes e vivas que era algo da personalidade dos brasileiros, como a força da expressão pessoal ocorrida na década de 60 (CIDREIRA, 2008), e a empolgação dos mesmos diante da arte (PRADO, 2011).

Portanto, conclui-se que “tudo o que tem significado é arte, e não é a proposição que faz da arte/arte” (KLINTOWITZ apud BONADIO, 2017, p. 9). Assim, em todas as obras analisadas, através do estudo da semiótica que possibilitou reconhecer seus significados através de seus signos, são arte. Desta forma, na presente coleção houve não somente a possibilidade, mas a evidência da relação da arte com a moda e vice-versa, no entanto, ainda ficam algumas lacunas em aberto quanto essa afirmação, como por exemplo se em todo o momento a moda atua como arte. Assim, essa pesquisa pode servir como referência e abrir portas para novos estudos sobre a importância da arte e da moda como forma de reflexão e representação da vida e da cultura.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luiz Henrique Gusmão. **Mineração na Serra dos Carajás/PA usando Geotecnologias.** 2015. Disponível em: <<http://geocartografiadigital.blogspot.com/2015/08/mineracao-na-serra-dos-carajaspa-usando.html>>. Acesso em: 27 de Nov. 2018.

ALVES, Leonardo M. **O signo: elementos semióticos de Peirce.** Disponível em <<https://ensaiosnotas.com/2016/11/08/o-signo-elementos-semioticos-de-peirce/>>. Acesso em: 30 jun 2018.

ANTUNES, Luiza. **Os dez maiores períodos de seca no Brasil.** 2014. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/blog/superlistas/os-10-maiores-periodos-de-seca-no-brasil/>>. Acesso em: 24 nov. 2018

ARAUJO, Motta. **Empresas Históricas: Solvay.** 2014. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/noticia/empresas-historicas-solvay>>. Acesso em: 13 de Out. 2018.

AZEVEDO, Ligia. **Vestir Arte e Liberdade** . 2008. Disponível em: <<http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/189>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

BONADIO, Maria Claudia; GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **Alceu Penna e a construção de um estilo Brasileiro: modas e figurinos** . 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832010000100009>. Acesso em: 3 nov. 2018.

BORGES, Karina Hübner. **Moulage: desconstruir um vestuário utilitário para construir uma roupa criativa.** s/d. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/42662.pdf>>. Acesso em: 27 de Out. 2018.

CARNEIRO, José Maria. **Fernando Martins: o pintor de Teresópolis. Apresentação de Arnaldo Niskier e J. Cabicieri.** Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1987. Disponível em: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/fernando-martins>>. Acesso em: 21 de Nov. 2018.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **A moda nos anos 60/70 (Comportamento, aparência e estilo).** 2008. Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n02/pdf/Renata.>>. Acesso em: 20 out. 2018.

DIANA, Daniela. **Folclore Brasileiro**. 2017. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/folclore-brasileiro/>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

ÉBOLI, Evandro. **Arquivo conta o dia de 1963 em que 630 militares sitiaram Brasília.** 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/arquivo-conta-dia-de-1963-em-que-630-militares-sitiaram-brasilia-7794059>>. Acesso em: 21 de Nov. 2018.

EMBRAPA. **Uma viagem ao passado para pensar no futuro.** s/d. Disponível em: <<https://www.embrapa.br/visao/trajetoria-da-agricultura-brasileira>>. Acesso em: 27 de Nov. 2018.

ESCRITÓRIO DE ARTE. **Francisco Brennand**. s/d. Disponível em: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/francisco-brennand>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

FEGHALI, Marta Kasznar. **As engrenagens da moda / Marta Kasznar Feghali e Daniela Dwyer** – Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

GOMES, Morgana. **O papel feminino nos anos de 1960.** 2017. Disponível em <<http://leiturasdahistoria.com.br/o-papel-feminino-nos-anos-de-1960/>>. Acesso em: 22 nov. 2018

GOOGLE, Arts & Culture. **Arte na moda: coleção MASP Rhodia.** s/d. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/exhibit/zAIy8-9KE1p4JQ>>. Acesso em: 17 de Nov. 2018.

GREENCO. **O que é Wearable Art?**. 2018. Disponível em: <https://usegreenco.com.br/blog/o-que-e-wearable-art/>>. Acesso em: 23 de Set. 2018.

HEITOR dos Prazeres. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres>>. Acesso em: 21 de Nov. 2018.

INBAR, Mariana. **Os looks mais marcantes de Yves Saint Laurent** . 2018. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2018/06/os-looks-mais-marcantes-de-yves-saint-laurent.html>>. Acesso em: 14 out. 2018.

JÚNIOR, Gonçalo. **Alceu Penna e as garotas do Brasil: moda e imprensa - 1933/1980**. São Paulo: CLUQ, 2004. 144 p. ISBN 9798588036986 .

LOBO, Renato Nogueirol. **Fundamentos da tecnologia têxtil: da concepção de fibras ao processo de estamparia**/ Renato Nogueirol Lobo, Erika Thalita Navas Pires Limeira, Rosiane do Nascimento Marques. - 1. ed. - São Paulo: Érica, 2014. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788536520612/cfi/0!/4/2@100:0.00>>. Acesso em: 11 nov. 2018

MANEZINHO, Araújo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9835/manezinho-araujo>>. Acesso em: 21 de Nov. 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WMF Martins fontes, 2006.

MICHAELIS: **dicionário prático da língua portuguesa**. 2. Ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

MIRANDA, Ana Paula Celso; GARCIA, Carol; DE MELLO, Sérgio C. Benício. **A moda como elemento de comunicação: uma forma de expressão e integração na sociedade moderna**. 2015. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/051cd315ac51508178c0ee5de3c42a62.PDF>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

MORRIS, Charles W. **Fundamentos da teoria dos signos**. São Paulo: Ed. da universidade de São Paulo, 1976.

MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 79 p. (Universo da moda) ISBN 8586374687.

NÓBREGA, Mainara R.; FIGUEIREDO, José Gláucio. . **Semiótica na moda: uma abordagem sobre a comunicação não verbal através da vestimenta dos jovens na atualidade**. 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0630-1.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2018.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PADOVANI, Ronaldo. **Um encontro inesperado com Ugo castellana**. 2011. Disponível em: <http://www.textilia.net/materias/ler/moda/modamarketing/um_encontro_inesperado_com_ugo_castellana>. Acesso em: 27 de Nov. 2018.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.

PEREIRA, Lucésia. **História da Arte: livro didático/ Lucécia Pereira**; design instrucional Gabriele Greggersen.- 1. ed. rev. - Palhoça: UnisulVirtual, 2011.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

PRADO, Luís André do; BRAGA, João. **História da moda no Brasil: das influências às autorreferências**. 2. ed. São Paulo: Disal, 2011. 637 p. ISBN 9788578440947.

QUEIROZ, João. **A lógica de diagramas de C.S. Peirce**. 2015. Disponível em:
<https://www.researchgate.net/publication/277474700_A_Logica_de_Diagramas_de_CSPeirce?enrichId=rgreqa83a342596bc8bb133356131b3ea3d1cXXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI3NzQ3NDcwMDtBUzoyMzUxNzcxODgyNjE5MDFAMTQzMzA4MjAxOTEzNA%3D%3D&el=1_x_3&_esc=publicationCoverPdf>. Acesso em: 25 jun. 2018.

REIS, Karine Veiga. **Psicodélica Rhodia – Cyro Del Nero e os shows desfiles que marcaram os anos 60/70**. 2015. São Paulo. Disponível em:
<https://issuu.com/senacbau_201101/docs/psicod__lica_rhodia_-_cyro_del_nero>. Acesso em: 14 de Out. 2018.

ROSA, Rita. **Apontamentos_Semiótica**. 2015/16. Disponível em:
<https://www.passeidireto.com/arquivo/16947374/apontamentos_semiotica>. Acesso em: 1 jul. 2018.

RUIZ, José Mário Martine. **Arte e moda conceitual: uma reflexão epistemológica**. 2007. Disponível em:
<<http://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/revcesumar/article/view/488/442>>. Acesso em: 27 out. 2018.

SACONI, Rose. **Fenit, a São Paulo Fashion Week dos anos 60**. 2015. Disponível em:
<<https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,fenit-a-sao-paulo-fashion-week-dos-anos-60,10976,0.htm>>. Acesso em: 14 de Out. 2018.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Comunicação e Semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo, Editora Ática S.A., 1995.

_____. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter.

Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação¹. 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0855-1.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2018.

SEIDEL, Marisa Frohlich. **Arte Contemporânea: Arte e Vida**. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, Ano, 01, Vol. 07, p. 52-62. Agosto de 2016. Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/arte-contemporanea-arte-e-vida>>. Acesso em: 23 set. 2018

SILVEIRA, Lauro Frederico B. **Charles Sanders Peirce: Ciência enquanto semiótica**. 1989. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v12/v12a06.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

SOUSA, Helena Sofia A. Martins; FONSECA, Paula. **As Tribos Urbanas as de Ontem até às de Hoje**. 2009. Disponível em: <http://repositorio.chporto.pt/bitstream/10400.16/1271/1/TribosUrbanas_18-3.pdf>. Acesso em: 20 out. 2018.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte Moderna: com 123 ilustrações**. 1991. Tradução, Álvaro Cabral; Revisão técnica, Reinaldo Roels. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. 3. ed. Brusque: Ed. do autor, 2005. 209 p. ISBN 8590371816.

UDALE, Jenny. **Tecidos e moda: explorando a integração entre o design têxtil e o design de moda** [recurso eletrônico] / Jenny Udale; tradução: Laura Martins. – 2. ed. – Porto Alegre: Bookman, 2015. (Fundamentos de design de moda; 2). Disponível em:

<<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788582602423/cfi/0>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

VASQUES, Ronaldo Salvador. **Moda Brasileira e a Feira Nacional da Indústria Têxtil (FENIT)**. 2012. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao53/materia02/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

VOGUE. **MASP organiza mostra sobre desfiles-show da Rhodia nos anos 60**. 2015. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2015/10/masp-organiza-mostra-sobre-desfiles-show-da-rhodia-nos-anos-60.html>>. Acesso em: 14 de Out. 2018.

WHITLEY, Lauren. **Wearable Art**. Disponível em: < <https://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-history-eras/wearable-art> >. Acesso em: 23 set. 2018.

YAHN, CAMILA. **Alta-Costura: o que é, quanto custa, quem faz e quem compra**. 2015. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/noticias/moda/alta-costura-o-que-e-quanto-custa-quem-faz-e-quem-compra/>>. Acesso em: 23 set. 2018.

ANEXOS

Figura 7: Fragmento superior do vestido assinado por Heitor dos Prazeres, respectivo à figura 2



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/t%C3%BAnica/sQF-IIE-PS3LOQ> (s/d)

Figura 8: Fragmento inferior do vestido assinado por Heitor dos Prazeres, respectivo à figura 2



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/t%C3%BAnica/sQF-IIE-PS3LOQ> (s/d)

Figura 9: Fragmento superior do vestido assinado por Francisco Brennand, respectivo à figura 3



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/vestido-longo/xgE7tLrw7d2B3A> (s/d)

Figura 10: Fragmento inferior do vestido assinado por Francisco Brennand, respectivo à figura 3



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/vestido-longo/xgE7tLrw7d2B3A> (s/d)

Figura 11: Fragmento superior do macacão assinado por Manezinho Araújo, respectivo à figura 4



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/-/bQHLVgF2Xzboyw?childAssetId=dQERR9iR6oXVTw> (s/d)

Figura 12: Fragmento inferior do macacão assinado por Manezinho Araújo, respectivo à figura 4



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/-/bQHLVgF2Xzboyw?childAssetId=dQERR9iR6oXVTw> (s/d)

Figura 13: Fragmento superior do macacão assinado por Fernando Martins, respectivo à figura 5



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/-/GgHMsvqcadyx7Q?childAssetId=0QFeIeBi46zXOA> (s/d)

Figura 14: Fragmento inferior do macacão assinado por Fernando Martins, respectivo à figura 5



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/-/GgHMsvqcadyx7Q?childAssetId=0QFeIeBi46zXOA> (s/d)

Figura 15: Fragmento superior do vestido assinado por Nelson Leiner, respectivo à figura 7



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/vestido-curto-vestido-camiseta/iQHfP-9IXpZ4Gw> (s/d)

Figura 16: Fragmento inferior do vestido assinado por Nelson Leirner, respectivo à figura 7



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/vestido-curto-vestido-camiseta/iQHfP-9IXpZ4Gw> (s/d)