



NANCY DE PALMA MORETTI

**CORPO ANTÍPODA – A REPRESENTAÇÃO DO  
CORPO HUMANO NO DESENHO DE MODA: UMA  
ABORDAGEM SEMIÓTICA**

CAMPINAS

2014





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

NANCY DE PALMA MORETTI

**CORPO ANTÍPODA – A REPRESENTAÇÃO DO  
CORPO HUMANO NO DESENHO DE MODA: UMA  
ABORDAGEM SEMIÓTICA**

**Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Ernesto Giovanni Boccara**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de doutora em Artes Visuais

*Doctorate thesis presented to the Postgraduation Programme of the Visual Arts from the State University of Campinas for obtaining a PhD in Visual Arts*

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE  
DEFENDIDA PELA ALUNA NANCY DE PALMA MORETTI.  
ORIENTADA PELO PROF<sup>o</sup>. DR. ERNESTO GIOVANNI BOCCARA

---

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

M817c Moretti, de Palma Nancy, 1973-  
Corpo Antípoda - A representação do corpo humano no desenho de moda :  
Uma abordagem semiótica / Nancy de Palma Moretti. – Campinas, SP : [s.n.],  
2014.

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Desenho de Moda. 2. Corpo humano. 3. Semiótica. I. Boccara, Ernesto  
Giovanni,1948-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.  
Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Body Antipodal - Representation of the human body in fashion design  
: A semiotic approach

**Palavras-chave em inglês:**

Fashion Design

Body human

Semiotics

**Área de concentração:** Artes Visuais

**Titulação:** Doutora em Artes Visuais

**Banca examinadora:**

Ernesto Giovanni Boccara [Orientador]

Dr<sup>a</sup> Luise Weiss

Dr. Carlos Roberto Fernandes

Dr<sup>a</sup> Maria Alice Ximenes Cruz

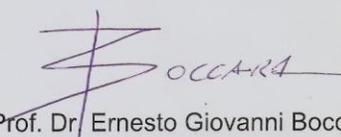
Dr<sup>a</sup> Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires

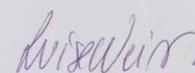
**Data de defesa:** 28-08-2014

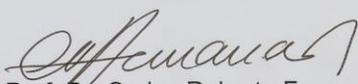
**Programa de Pós-Graduação:** Artes Visuais

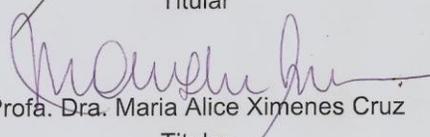
**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

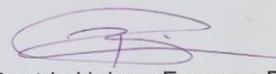
Defesa de Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada pela  
Doutoranda Nancy de Palma Moretti - RA 099077 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara  
Presidente

  
Profa. Dra. Luise Weiss  
Titular

  
Prof. Dr. Carlos Roberto Fernandes  
Titular

  
Profa. Dra. Maria Alice Ximenes Cruz  
Titular

  
Profa. Dra. Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires  
Titular



## **RESUMO**

Esta tese tem como proposição a hipótese da reconstrução do corpo humano através do desenho e ilustração de moda mediados por signos. Esta visibilidade do corpo vestido no desenho para a moda é também de natureza indicial, por sugerir um corpo humano que não existe como representação fiel, por não manter sua natureza anatômica efetiva. A esta fusão, constituída na representação do corpo vestido, denominaremos como sendo um corpo antípoda, aquele que tem sua existência na mente do estilista ou designer de moda durante o processo criativo de sua gestação imaginativa

**PALAVRAS CHAVES:** Desenho de Moda, Semiótica, Corpo, Moda

## **ABSTRACT**

This thesis is to propose the hypothesis of reconstruction of the human body through drawing and fashion illustration mediated by signs. This visibility clothed body in the drawing for fashion is also indexical nature, suggest a human body which does not exist as a faithful representation, for not keeping their actual anatomical nature.

The merger constituted in this representation of the body as a dress denominate antipode body, one that has its existence in the mind of the designer or fashion designer during the creative process of his imaginative pregnancy.

**KEY WORDS:** Fashion Design, Semiotics, Body, Fashion



## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Construção da linguagem gráfica do Desenho de Moda.....</b>	<b>4</b>
<b>3. Conceitos gerais para uma análise Semiótica do corpo na Moda.....</b>	<b>28</b>
<b>4. Desenho de moda: da ilustração ao técnico.....</b>	<b>39</b>
<b>5. A ilustração como sistema de signos.....</b>	<b>47</b>
<b>6. A relação Triádico-Tricotômica no processo criador.....</b>	<b>57</b>
<b>6.1 Estados Perceto-cognitivos: Primeiridade, Secundidade, Terceiridade.....</b>	<b>58</b>
<b>6.1.1 Primeiridade.....</b>	<b>58</b>
<b>6.1.2 Secundidade.....</b>	<b>59</b>
<b>6.1.3 Terceiridade.....</b>	<b>61</b>
<b>6.2 A Relação Triádico Tricotômica do Signo.....</b>	<b>62</b>
<b>6.2.1 A relação do Signo com seu Objeto referente.....</b>	<b>65</b>
<b>6.2.2 Primeiridade-Ícone.....</b>	<b>65</b>
<b>6.2.3 Secundidade-Índice.....</b>	<b>66</b>
<b>6.2.4 Terceiridade-Símbolo.....</b>	<b>67</b>
<b>6.3 Relação do Signo com ele mesmo.....</b>	<b>69</b>
<b>6.3.1 Primeiridade Quali-Signo.....</b>	<b>69</b>
<b>6.3.2 Secundidade Sin-signo.....</b>	<b>70</b>
<b>6.3.3 Terceiridade Legi-Signo.....</b>	<b>72</b>
<b>6.4 Relação Triádica Tricotômica do signo com Interpretante.....</b>	<b>74</b>
<b>6.4.1 Primeiridade-Rema.....</b>	<b>74</b>
<b>6.4.2 Secundidade Dicente.....</b>	<b>77</b>
<b>6.4.3 Terceiridade Argumento.....</b>	<b>79</b>

<b>7. Corpo Antipoda.....</b>	<b>82</b>
<b>8. Considerações Finais.....</b>	<b>105</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>108</b>

Dedico ao meu pai que sempre enfrentou todas as dificuldades para estudar e nunca abandonou sua verdadeira essência ávido por conhecimento



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Prof<sup>o</sup> Dr. Ernesto Giovanni Boccara que desde o início acreditou no meu potencial e compartilhou seu profundo conhecimento acadêmico e ao Prof<sup>o</sup> Dr. Moisés de Lemos Martins pela prontidão e receptividade em me receber na Universidade do Minho em Portugal onde continuei minhas pesquisas sob sua supervisão.

A todos os amigos, familiares e pessoas que direta ou indiretamente colaboram para que esse sonho se tornasse realidade.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Moda feminina 1617 – 1643	4
Figura 2	Mulheres comprando colares e golas	5
Figura 3	Habit d’Hyuer Trajes femininos desenhadas por Wenceslaus Hollar	7
Figura 4	"Fanny Little"	8
Figura 5	Desenho de Worth	9
Figura 6	Desenhos de Charles Charles Dana Gibson’s	12
Figura 7	Desenho da Gibson Girl 1900	14
Figura 8	Vestido de passeio de 1914, Jeanne Lanvin	15
Figura 9	Revista Vogue , desenho de Sônia Delaunay	16
Figura 10	Desenho de Paul Poiret	17
Figura 11	"Fleur Parmi les Fleurs"	18
Figura 12	Desenho de Erté, “Symphony in Black	19
Figura 13	George Barbier Revista La Gazette du Bon Ton (1924)	20
Figura 14	Capa da Vogue Britânica	21
Figura 15	Desenho de René Bouët Willaumez	22
Figura 16	Desenho de Antônio Lopez	23
Figura 17	Capa do livro Fashin Illustrations	25
Figura 18	Desenho de Jason Brooks - Fendi Moda Espalhe Fonte	26
Figura 19	Desenho de Jason Brooks - Anjo Fierce - Hed Kandi	26

Figura 20	propaganda marca Prada	31
Figura 21	Anquinhas e espartilhos	33
Figura 23	Ilustração de Moda e Desenho técnico	40
Figura 24	Base de Desenho técnico	41
Figura 25	Ficha Técnica	41
Figura 26	Exemplo de planificação e corte de molde da peça	42
Figura 27	Desenho de Molde	43
Figura 28	Regras de proporção	43
Figura 29	Método de equivalência	44
Figura 30	Estrutura interna	45
Figura 31	Boneco articulado para entender movimentos do croqui	45
Figura 32	Alongamento da Figura	46
Figura 33	Construção do Signo	50
Figura 34	Relação triádica do Signo	51
Figura 35	Materialidade Técnica do significante	52
Figura 36	Tríade perceptiva	54
Figura 37	processo de Semiose	55
Figura 38	Relação triádica de signo com as relações	57
Figura 39	Processo de codificação da mente interpretante	60
Figura 40	O Interprete construindo o significante na terceiridade	62

Figura 41	Relação Triádico Tricotômica do Signo	63
Figura 42	Plano Geral da Relação Triádico Tricotômica	64
Figura 43	Relação Triádico Tricotômica do Signo com seu objeto	64
Figura 44	Relação Triádico Tricotômica do Signo com seu objeto	65
Figura 45	Estado de tensão entre figura e fundo da secundidade	66
Figura 46	Silhueta, representação indicial da forma feminina	67
Figura 47	Geometrização da forma feminina	68
Figura 48	Relação Triádico Tricotômica do Signo com relação a si mesmo	69
Figura 49	Variações de Desenhos de Moda	70
Figura 50	Secundidade Sin-signo	71
Figura 51	Terceiridade, legi-signo	73
Figura 52	Relação Triádico Tricotômica de signo com o Interpretante	74
Figura 53	Desenho de Nancy Riegelmam	75
Figura 54	Desenho de Moda	75
Figura 55	Desenho de Myrtle Quillamour	76
Figura 56	Desenho de Alfredo Cabrera	76
Figura 57	Desenho de Ana Lee	76
Figura 58	Molde de costura	77
Figura 59	Molde de Blusa	78
Figura 60	Cartela Cores	79

Figura 61	Prancha de ilustração	80
Figura 62	Desenho, confecção e divulgação Fonte	80
Figura 63	O Ciclo da moda	81
Figura 64	Desenho de Nancy Riegelman	82
Figura 65	Desenho de Nina Donis	84
Figura 66	Campanha publicitária “Você não é um croqui”	85
Figura 67	Campanha publicitária 1 “ Você não é um croqui”	86
Figura 68	Campanha publicitária 2 “ Você não é um croqui”	87
Figura 69	Cabide de Ronaldo Fraga disponível para venda	87
Figura 70	Cabides criados por Ronaldo Fraga coleção infantil	88
Figura 71	Desfile de Ronaldo Fraga em 2002	89
Figura 72	Campanha contra Anorexia em 2010	90
Figura 73	Exemplos de corpos antípodas nas ilustrações de moda	92
Figura 74	Ilutração de moda	93
Figura 75	Ilutração de moda 1	93
Figura 76	Desenho de Delacroix	94
Figura 77	Ilustração de Moda de Sorcha O’Raghallaigh	96
Figura 78	Ilustração de Moda de Jeffrey Williams	97
Figura 79	Ilustração de Moda de Desistava Zhivkova	98

Figura 80 Ilustração de Moda de Kyle Farmer	99
Figura 81 Ilustração de Eri Wakiyama	100
Figura 82 Ilustração de Jun Hyung Park	101
Figura 83 Manequins para modelagem	102
Figura 84 Molde planejado de vestido	103

## 1. INTRODUÇÃO

Esta tese é o resultado de muitos anos em contato com o Desenho de Moda. Na condição de docente, procurei várias metodologias para que o ensino de desenho funcional e utilitário no qual se enquadra o desenho de moda, não perdesse nunca o processo de concepção artística, gerador espontâneo da criatividade. No Mestrado em Moda, Cultura e Arte, estruturei minha pesquisa na experiência empírica dos alunos aliada a uma diversidade bibliográfica e metodológica, direcionada à formação do Designer de Moda. Contudo, as indagações ganharam um nível mais profundo no sentido de perceber de forma consciente que o desenho para a Moda é focado no corpo humano vestido e não podemos enquanto formação ou prática profissional, pensar somente no corpo nu. O objeto referencial é o corpo nu, porém o desenho do corpo objetivado para o sistema de moda será por nós interpretado como um corpo que entra no contexto social do corpo vestido, criado em universo imaginativo.

Apesar de pertencer ao campo do produto industrial, utilitário, o desenho de moda é representado através de linguagens com seus respectivos signos codificadas. A partir dessa pesquisa discutiremos algumas de suas características gráficas transgressoras da normalidade. Trata-se de outra unidade de representação, com uma forte tendência em construir um corpo como imagem dentro de um contexto sócio cultural, ou seja, de um sistema de moda.

Esta visibilidade do corpo vestido no desenho para a moda é também de natureza indicial, por sugerir um corpo humano que não existe como representação fiel, por não manter sua natureza anatômica efetiva.

A esta fusão constituída na representação do corpo vestido denominaremos como sendo um corpo antípoda, aquele que tem sua existência na mente do estilista ou designer de moda durante o processo criativo de sua gestação imaginativa.

A palavra antípoda é do século XIV, de origem greco-romana, significa oposição, inversão ou distanciamento. De certo modo o desenho de moda torna-se antípoda se comparado à fiel anatomia do corpo humano com órgãos, ossos e músculos.

No contexto desta tese o corpo antípoda terá uma ampliação de uso operacional emprestando ao objeto referencial outro valor, conferindo-lhe um significado além das palavras e das imagens, adentrando no processo criador.

Há duas possibilidades de sua significação original, ou seja, oposição e transformação que podem ser adaptadas à hipóteses quanto à natureza potencial do desenho de moda em evocar imagens criadoras. Porém, não se trata de uma mente individual, pessoa física localizável no tempo histórico e no espaço geográfico, mas sim de uma mente interpretante, de natureza coletiva resultante de um processo definido pela Semiótica de Charles Sanders Peirce.

Analisaremos os processos de sucessões espontâneas de signos através de várias mentes de intérpretes, conectadas através do código de representação do corpo vestido.

A primeira etapa da pesquisa passa por uma narrativa, com repertório de imagens que legitimam e documentam a representação visual dos corpos vestidos num contexto histórico e social a nível de informação dentro da lógica produtiva, comunicativa e acumulativa.

Num segundo momento apresentaremos um eixo semiótico que aponta os paradigmas que referenciam o desenho de moda. Quais são seus repertórios, seus recursos representativos? Suas potencialidades? Essa fusão entre o objeto referencial, corpo orgânico e o corpo antípoda, idealizado, re-inventado, são as bases das indagações da natureza dessa pesquisa que buscam seguir a lógica das relações entre os signos.

Usaremos o conceito do Corpo Antípoda como potencialidade de uma significação além dos limites da representação do corpo humano, enfatizando as projeções de natureza psíquica.

“A identidade inconsciente surge através de uma projeção de conteúdos inconscientes em um objeto, sendo que esta é acessível à consciência com qualidades aparentemente pertencentes ao objeto. Qualquer objeto de certo interesse provoca um número maior ou menor de projeções”  
(JUNG:2013;98)

Uma das hipóteses a ser construída pretende entender como o fenômeno expressivo e construtivo de uma linguagem potencializa mais conotações ocultas do que denotações declaradas.

A Moda como sistema produtivo, comercial se estrutura através de códigos a serviço da informação e da comunicação.

O desenho de um ilustrador ou designer de moda incorpora elementos de significação através de processos percepto-cognitivos que estimulam de forma instintiva o receptor da imagem criada ou construída. Nesse processo silencioso entre o emissor da mensagem e o percepto-cognitivo do receptor ocorrem resultados impactantes, pela sedução do objeto

referencial, através de sucessivas camadas culturais que se instalam internamente produzindo um corpo coletivo, um corpo social.

Os traços, texturas, cores e formas que circunscrevem o desenho na ilustração de moda não serão analisados apenas como recursos da habilidade expressiva do artista entendidos convencionalmente no universo das Artes Visuais. Nem tão pouco a particularidade existencial do artista, mas os traços que criam um corpo antípoda imbuído de forças coletivas com valores codificáveis num mundo multifacetado.

## 2. CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM GRÁFICA DO DESENHO DE MODA

O objetivo deste capítulo é rastrear o processo de codificação progressiva através da expressão gráfica do desenho no sentido de entender como ocorreu o modo de fazer, criar e produzir vestimentas ao longo da história da moda. Trata-se de identificar o processo acumulativo de transformações do corpo orgânico natural através das representações mediadas pelos desenhos até se transformarem no corpo antípoda.

“A manipulação da imagem corpórea, a estrutura do discurso do corpo vestido, tende a evidenciar as características mais atraentes do corpo, que são eleitas segundo valores estéticos compartilhados por um certo grupo social ou época” (CASTILHO, 2002;69p.)

O recuo segue até o século XIV quando os trajes de festas eram desenhados por artistas ou proto-desenhistas de moda das cortes. Na corte francesa, por exemplo, o próprio Luís XIII orientava seus artistas na representação prospectiva e na criação de seus trajes. Aqui supõe-se o começo da confecção de roupas através de recursos de expressão gráfica vinda das habilidades dos pintores reais acostumados a copiar de modo fiel personagens importantes das côrtes.



Figura 1 Moda feminina 1617 – 1643 [http://historiadeltraje.wordpress.com/2010/05/16/clase-14-de-mayo-barroco-luis-xiii-indumentaria-femenina/acessado em 01/2014](http://historiadeltraje.wordpress.com/2010/05/16/clase-14-de-mayo-barroco-luis-xiii-indumentaria-femenina/acessado%20em%2001/2014)

“No decorrer do século a moda foi adquirindo características extremamente rígidas e desconfortáveis, que obrigavam os indivíduos a manterem uma postura ativa e hierárquica. “ (PIRES, 2005:44p.)



**Figura 2 Mulheres comprando colares e golas**  
**Fonte:**<http://historiadeltraje.wordpress.com/2010/05/16>

A partir do século XV as ilustrações feitas em gravura de metal ou madeira, já podiam ser produzidas em grande escala percorrendo o mundo em jornais, revistas e anúncios publicitários. A divulgação de concepções do que seriam modelos idealizados como supostos referenciais para o correto ou atualizado do modo de vestir, consolidou acumulativamente o que organizaria futuramente o mercado de moda.

“Dizia Charles Sanders Peirce (1993: 398) que “a essência da crença é a criação de um hábito e que diferentes crenças se distinguem pelos diferentes modos de ação a que dão origem”“. Modos de ação, hábitos, querem dizer, práticas (comportamentos, atitudes e condutas) que são regulares e duráveis. A crença cria práticas regulares e duráveis, porque é um compromisso da relação que tenho com um outro, é uma aliança social, é uma prática contratual. ( MARTINS, 2004: 108p.)

A comunicação social mediada por registros impressos deram início a um sistema de moda. A difusão das imagens ilustradas provocou mudanças de comportamento social, servindo como referencial, interferindo no estilo de vida das pessoas. Até hoje é impossível separá-los no entendimento do processo de formação de grupos de decisão formadores de opinião que emitem os sinais das novidades da moda a serem divulgadas e seguidas pela sociedade de consumo.

Um fato importante com relação a difusão de comportamentos do Século XVII que está fortemente intrigado na cultura feminina atual é salto alto. Em termos técnicos especificamente o salto alto promove um alongamento artificial ao corpo. Este estiramento aparentemente inofensivo causa muitas vezes compressão dos pés e desconforto, de forma que seu uso tem como prioridade apenas a estética e a elegância.

“Dentre os elementos introduzidos na moda do século XVII, dois nos interessam em especial. O primeiro deles é o sapato de salto alto. Utilizado a princípio por indivíduos de ambos os sexos, esse elemento que restringe os movimentos e dificulta o deslocamento, tornou, no decorrer do tempo, devido às atribuições sociais dadas aos homens e às mulheres, um objeto exclusivo do vestuário feminino. “ (PIRES,2003: 48 – 49p.)

A reprodutividade técnica de desenhos de vestuário e acessórios presentes em jornais e revistas como forma de induzir hábitos culturais considerados saudáveis, eram também uma forma de expandir o mercado têxtil , cosmético, além de persuadir sobre a personalidade feminina submissa aos costumes e boas maneiras impostas pela sociedade patriarcal.

A primeira publicação de gravura de moda foi feita em 1672 por Wenceslaus Hollar (1607-1677) na revista francesa “Le Mercure Galant”<sup>1</sup>

“Durante séculos os artistas tem se inspirado em roupas e tecidos. Os ilustradores de moda retratam as tendências do momento, divulgando não apenas roupas, mas também seus criadores. já na primeira metade do século XVII,os desenhos detalhados e descritivos de Wenceslaus Hollar dão início á ilustração de moda”(MORRIS, 2007: 82 p.)

---

<sup>1</sup> Jornal publicado em 1672

Os desenhos tinham um detalhamento técnico pertinente ao artista, que fazia há muitos anos desenhos não só de trajes, mas dos costumes, mapas geográficos, desenhos arquitetônicos entre outros. Apesar de ter sido o primeiro artista citado através de suas gravuras direcionadas para o público feminino, é pouco provável que Hollar tenha tido ligação direta com casas de modistas em Londres.



Figura 3 : Habit d'Hyuer Trajes femininos desenhadas por Wenceslaus Hollar publicadas na revista "Le Mercure Glant" 1678

Fonte: <http://www.gutenberg.org/files> acessado em 07/2012

“Felizmente, havia um grupo de artistas que eram ávidos em saber sobre modas e costumes, e em suas peregrinações gravaram suas impressões fazendo gravuras em madeira.”(MACKRELL, 1997:10)

Em 1810 foi comercializada a primeira boneca de papel, também conhecida como “Paper Doll”. Se tratava de um conjunto de peças de papel, sem corpo, apenas o pescoço com a cabeça podiam ser vestido de diversas maneiras. Percebe-se dessa forma uma reprodutividade do desenho de moda atingindo várias camadas sociais e faixas etárias diferentes. O desenho de moda difundido ao universo lúdico infantil, num espelhamento da moda adulta consolidada aos parâmetros corporais dessa época. Nas vestimentas de papel na maioria das vezes já estavam incorporados os braços e os pés.



Figura 4 Publicado em 1810 em Londres, por S. e J. Fuller, "Fanny Little" : um estojo de papelão, com uma cabeça móvel, e 7 corpos com roupas e acessórios.

Fonte: <http://www.theriaults.com/default/> acessado em 20/07/2012

Nesse frágil vínculo com a representação do corpo abstraído da boneca, encontramos indícios do conceito ao qual abordamos nesta tese sobre o corpo antípoda, ou seja, um corpo vestido construído de um apagamento de partes fundamentais do corpo orgânico humano. As origens do desenho de moda devem a estas bonecas, o início de uma reflexão percepto-cognitiva imaginativa do vestir num corpo abstraído. O ato de fragmentar o corpo, de esvaziá-lo de órgãos, de sua volumetria, de suas dimensões, de achatá-lo e passar a tratá-lo como suporte contribuiu para o DNA do desenho de moda.

Em 1858 Charles Frederick Worth (1825-1898), pioneiro na Alta-costura destacou-se pelo estilo inovador das roupas que criava e pelos seus famosos desenhos de moda. Empenhado em impor seu estilo, não limitou-se em desenvolver apenas os modelos que suas clientes pediam, montou uma Maison inovando a forma de apresentação das roupas.

Historicamente foi Worth originalmente o primeiro costureiro a expor a uma clientela particularmente selecionada, seus modelos apresentados através de manequins vivos. A forma diferenciada e articulada de Worth agregou alto valor comercial aos seus produtos.



**Figura 5 Desenho de Worth**

**Fonte: <http://www.lib.washington.edu/specialcoll/service/reproduction.html> em 06/2009**

“O costureiro, após séculos de renegação subalterna, tornou-se um artista moderno, aquele cuja lei imperativa é a inovação”. (LIPOVETSKY, 1989:79p.)

Worth se impôs como artista porque interferiu na estrutura da roupa, criou modelos inéditos, provocando mudanças nas formas, nos tecidos e acessórios.

“O costureiro adota um procedimento semelhante ao do pintor que transforma um objeto qualquer em obra de arte pelo fato de marcá-lo com sua assinatura: a diferença é que ele atua de maneira mais vistosa porque a estrutura específica do trabalho lhe proporciona tal possibilidade; além disso, exprime-se de maneira mais aberta porque a menor legitimidade de sua arte o intimida a responder a questões tornadas impensáveis pelas mais elevada legitimidade da pintura (BOURDIEU,2006:156p.)

Os desenhos de Worth eram graficamente bem detalhados e percebe-se uma relação muito forte entre o corpo originalmente biológico adaptado para o corpo vestido, pois as ancas traseiras faziam parte de quase todas as vestimentas, formando o corpo em silhueta de “S”. Mesmo nas propagandas de lingeries, onde o corpo aparece desnudado o desenho da silhueta era tendencioso ao “S”. Uma espécie de correção ao corpo biológico. A representação gráfica desse corpo em formato S é mais um indício das deformidades causadas ao corpo orgânico. Há uma erotização no plano imaginário desses artistas que envergam o dorso elevando o quadril, desprezando completamente a estrutura do corpo orgânico. Seria impossível sem o artifício das ancas e adaptações de crinolinas criar uma envergadura lombar a qual era proposto.

“A anquinha que também foi chamadas de Cul de Paris(Bunda de Paris) recebia um volume que dava primazia à região glútea, criando uma protuberância visível, complementado com a calda no vestido que passa a ser percebida mais comprido. “(XIMENES,2004: 66p.)

O corpo criado no imaginário dessa época exigia robustez, delicadeza e arredondamento das formas nos quadris. Worth contribuiu de forma bastante expressiva na difusão dessa modalidade artística, ou seja, na arte de desenhar a roupa usando o corpo como suporte.

Antes de Worth, os costureiros ou alfaiates eram vistos como artesãos rotineiros e normalmente não opinavam sobre os modelos. A profissão de costureiro ou alfaiate

tradicionalmente era transmitida de pai para filho, porém a tensão causada pela lógica do sistema produtivo provocou uma divisão técnica no trabalho artesanal da vestimenta, separando a maioria dos costureiros que passaram a trabalhar como operários e os artistas se tornaram técnicos através das primeiras escolas de artes e ofícios.

“Como a figura do costureiro ainda era tida como um humildade profissional que oferecia seus serviços, Worth revolucionou esse personagem criando uma analogia dos costureiros com os pintores da época, associando a roupa de alta costura ao objeto exclusivo de obra de arte, com direito a ser assinado tal como uma tela.” (XIMENES, 2004:65p.)

“Sob a iniciativa de Worth, a moda chega a era moderna; tornou-se uma empresa de criação mas também de espetáculo publicitário. Depois, dezenas de casas organizadas sobre os mesmos princípios aparecem: na exposição de 1900, vinte casas de Alta Costura estão presentes, entre as quais, Worth, Rouff (fundada em 1884), Paquin 1891, Callot Soeurs 1896. Doucet, quemais tarde empregará Poiret, abre suas portas em 1880, Lanvin em 1909, Chanel e Patou em 1919. (LIPOVETSKY,1989:72)

As ilustrações de moda se tornaram freqüentes nos jornais e revistas da Europa, Rússia e América do Norte. Em meados de 1855, a economia industrial cresceu e os ateliês de luxo começaram a manter em seus estabelecimentos, criadores de moda que faziam desenhos individuais para cada cliente. Por toda a Europa se espalham as Arts and Crafts, as escolas de artes e ofícios, unindo pedagogicamente o ato criativo às técnicas produtivas e reprodutivas da lógica industrial.

Antes da Gibson Girl os corpos femininos graficamente representados nos desenhos não tinham alterações morfológicas explícitas, assemelhava-se com o corpo humano normal sem muitas alterações estéticas, restringindo-se ao perfeccionismo acadêmico realístico e na maioria das vezes vinham associados aos modos e costumes da época. Porém um novo conceito de ilustração aparece com Charles Dana Gibson (1897-1944), iniciado em 1890, que propõe em seus desenhos uma mulher criada e idealizada em seu imaginário, uma mulher inatingível. Esta dimensão do imaginário é alcançada e mediada pela facilidade com que o desenho tem de criar

circunstancias impossíveis de serem vistas dentro do plano real da vida humana. As mulheres viam na Gibson Girl um arquétipo da feminilidade associada a uma personalidade libertadora. As ilustrações das Gibson Girls provocaram uma inversão de valores, pois as mulheres começaram a copiar os penteados e as poses. Os objetivos eram de alguma forma assemelham-se às Gibson Girls.

“As ilustrações não apenas documentavam, mas também ditavam a moda. A famosa Gibson Girl, figura do ideal americano criada por Charles Dana, inspirou tendências de moda para mulheres que, protestavam pelo sufrágio feminino – longas saias evasês e blusas bordadas de colarinho alto, com gravata, echarpe ou jabô completando o visual (BRYANT, 2012:11p.)”



**Figura 6** Desenhos de Charles Charles Dana Gibson's  
Fonte: <http://historymatters.gmu.edu/d/6783/>

Neste momento é possível identificar mais um dos fundamentos desta tese quanto às propriedades do corpo antípoda em sua manifestação no corpo vestido. A potencialidade onírica do imaginário a nível figurativo criou um corpo modelado em padrões anatômicos impossíveis de serem alcançados em corpos orgânicos, de carne, ossos, músculos e órgãos, senão por grosseiras aproximações.

O corpo antípoda estimula através da sua potencialidade o desejo inconsciente de sermos outro ou de atrairmos o desejo do outro por nós.

“O ser humano possui uma natureza proeminentemente social: seu comportamento, sua personalidade, seu modo de pensar e sentir suas necessidades, inclusive de decorar-se começam a ser explicáveis quando o percebemos suscetível à existência real ou imaginária de outros indivíduos. O outro é estímulo e ocasião de resposta. A resposta do outro em relação ao próprio indivíduo (o si, o eu) determina suas ações e seus sentimentos.” (CASTILHO,2008:39)

O corpo físico da Gibson Girl consistia num corpo magro, alto com cintura extremamente fina, com um rosto sereno, mas não submisso. As ilustrações insinuavam uma mulher feminina, que também podia dedicar-se ao esporte e ao trabalho. Não era vista apenas nas revistas de moda como Time, Life e Harper's Bazaar, mas em anúncios de sabonetes e outros produtos femininos numa escala em massa. Muitas mulheres respondiam aos anúncios de espartilhos para adquirirem a curva em S da personagem mítica.

A garota Gibson personificada no desenho conseguiu algo mágico: A admiração das mulheres e o desejo dos homens. As Gibson Girls geraram um modelo propagado como referência para as mulheres da época. A nova mulher idealizada na era industrial, liberada de suas funções domésticas, até então estritamente amarrada ao tédio das funções repetitivas do lar.



**Figura 7 Desenho da Gibson Girl 1900 (MORRIS,2007:82p.)**

Já no início do século XIX, em consequência, apareceram os métodos de corte e costura para o ensino da profissão de costureiro(a). A grande maioria dos desenhistas de moda trabalhava também como arquitetos ou floristas de estampas para papel de paredes ou estamperia de tecidos.

A Art Nouveau ou Arte Floral influenciou os ilustradores durante a passagem do século XIX para o século XX.



VIVE SAINT-CYR!  
Robes d'été de Jeanne Lanvin

Gazette de Dix Ans. — N° 7



Juillet 1914. — Pl. 22

**Figura 8 Vestido de passeio de 1914, Jeanne Lanvin  
(MORRIS, 2007:84p.)**

As primeiras décadas do século XX foram douradas para a ilustração de moda. As ilustrações feitas por artistas como Sonia Delaunay apareciam na Vogue Francesa, elevando as ilustrações a um nível artístico. As formas expressivas da pintura moderna querendo se liberar do fardo da reprodução realista da Arte Acadêmica ou da fotográfica caminhou para uma ruptura dos

contornos rígidos da figura humana, dos objetos da natureza morta e das paisagens seguindo para uma rigorosa geometria que não representava nada a não ser a si mesma. Estas diversidades expressivas influenciaram os novos estilistas que se referenciavam na cultura da época e não queriam se isolar dos movimentos estéticos em curso.

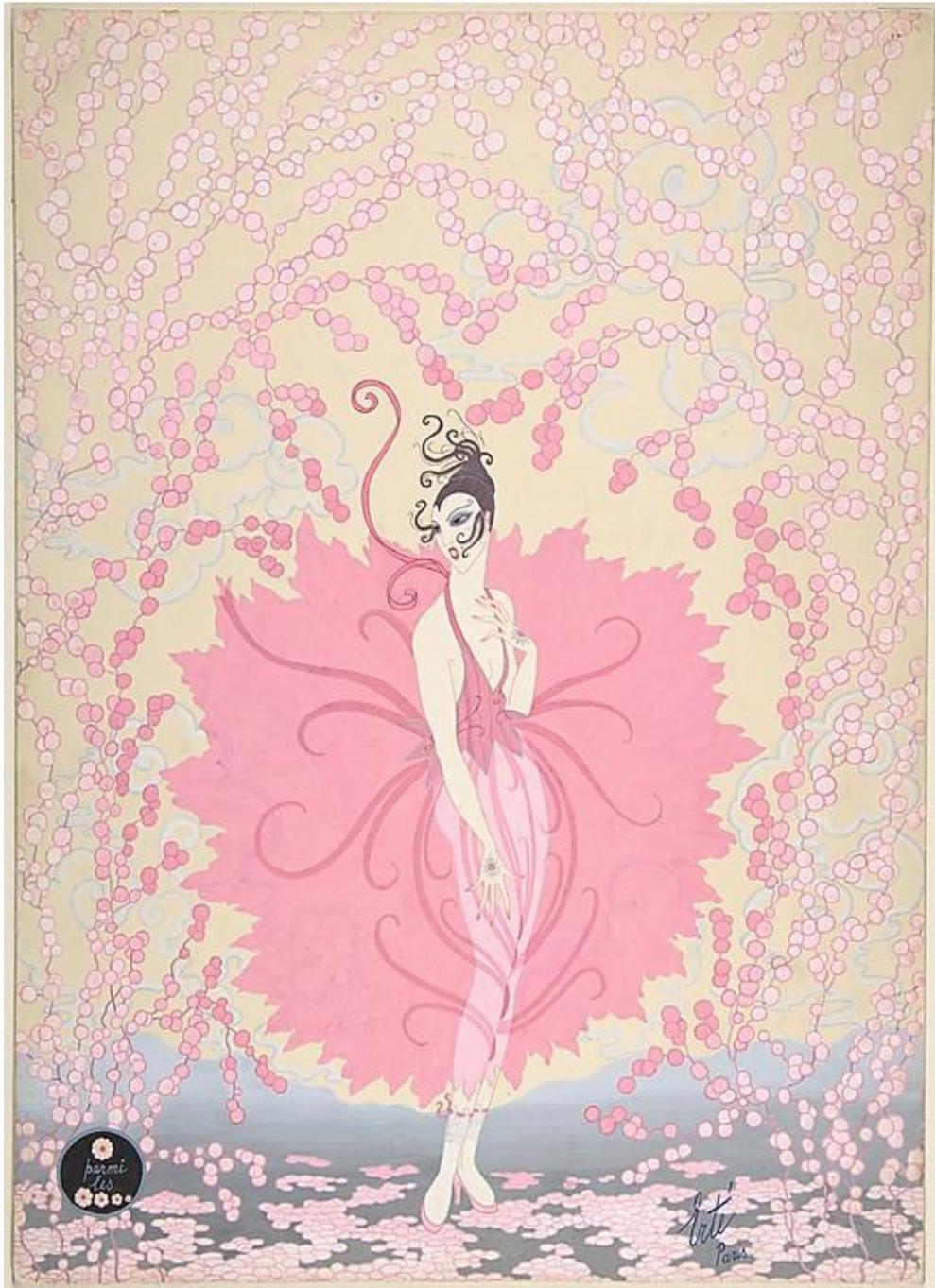


**Figura 9** Revista Vogue , desenho de Sônia Delaunay (1926)  
Fonte: <http://onthisdayinfashion.com/?p=10256> em 01/2011

Paul Poiret foi um dos mais importantes criadores da época, considerado por alguns autores como o primeiro estilista. Utilizava arte, imaginação, originalidade e, sobretudo a cor, porém suas criações na maioria das vezes eram desenhadas por outros artistas como Erté, Georges Barbier entre outros.



**Figura 10 Desenho de Paul Poiret**  
**Fonte: <http://vistase.wordpress.com2007/11/03>**



**Figura 11 "Fleur Parmi les Fleurs": desenho de Erté para capa de Harper 's Bazaar**  
**Fonte: <http://www.metmuseum.org> acessado em 22/07/2012**

Os desenhos sugeriam silhuetas esguias, quase sem seios, pouca cintura em tecidos leves. O corpo vestido passou a determinar que tipo de mulher habitasse o imaginário dessa época. A

idealização desse corpo quase sem formas ajusta-se a praticidade de uma nova personalidade feminina.

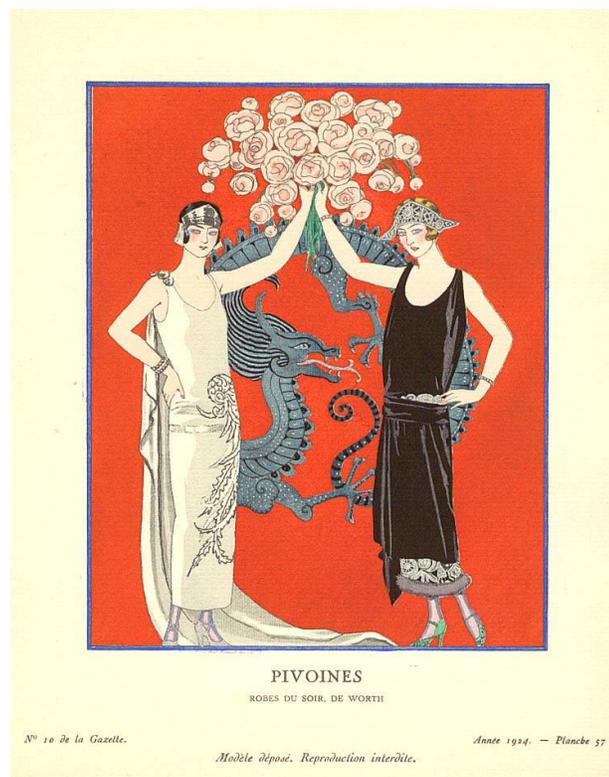
A leveza das roupas e à libertação do afinamento da cintura reafirmados nas décadas anteriores dão lugar a figura alongada e magra. Analisando anatomicamente o corpo proposto pelas ilustrações de Poiret percebemos um achatamento dos seios e uma geometrização do corpo. Também era sugerido um alongamento do pescoço nos desenhos para incentivar o uso de lenços. O desenho de moda começa a ser alongado, esticado nesse período, onde a mulher magra sem formas entra em evidência.

“Em Erté, não é o corpo feminino que está vestido (vestidos, capas, crinolinas, caudas, abas, véus, jóias e mil bagatelas barrocas, cujo o efeito é inegostável, tal como a invenção), é o vestuário que é prolongado como o corpo (de modo nenhum preenchido por ele, pois as figuras de Erté, com razão irrealistas, são indiferentes às suas roupas interiores: tudo se inventa, se substitui, se desenvolve poeticamente á superfície). Tal é a função da silhueta em Erté: pôr e propor um objeto (um conceito, uma forma) que seja unitária, um misto indissolúvel de corpo e de vestuário, de modo que não se possa nem despir o corpo nem abstrair de vestuário: Mulher inteiramente socializada pelo seu traje, obstinadamente corporizado pelo contorno da mulher.” (BARTHES, 2009:111p.)



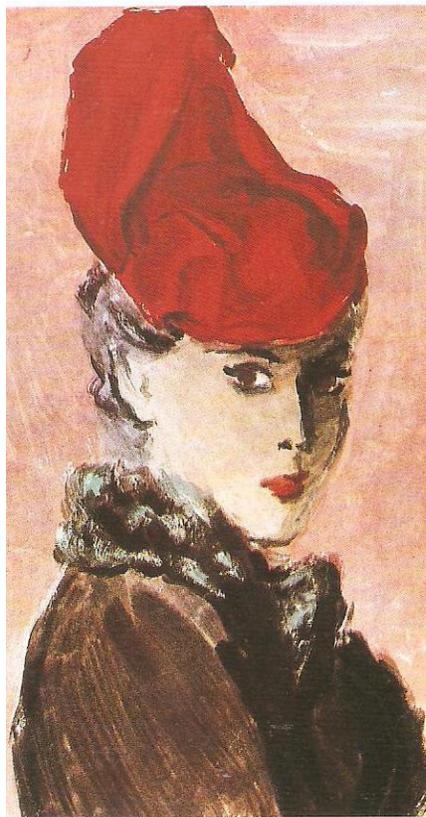
**Figura 12** Desenho de Erté, “Symphony in Black”  
Fonte: <http://www.artdecotours.com/2011/04>

A mulher com ar de menina frágil era a mesma mulher que começava a trabalhar e praticar esportes. Não podemos nos esquecer que nesse período estava ocorrendo a segunda guerra mundial. A vestimenta feminina passa por um processo de fragmentação e praticidade devido aos trabalhos externos que forçadamente as viúvas tiveram que agregar aos afazeres domésticos para prover a casa. No entanto não podemos desconsiderar o processo de sistematização da produção da moda em que o desenho passa a ser um meio de condução de estratégias de marketing ou para a venda dos estoques de tecidos acumulados e com o alto custo da fotografia a ilustração realista continua até a década de 20. Nesta época cresceram os cursos de desenhos de moda, direcionados para a criação de estampas. O treinamento e aperfeiçoamento no desenvolvimento de especialistas da representação seguiram a sedimentação da divisão técnica do trabalho. O desenho tornou-se moeda comum entre um pensamento que se codifica em linguagem e as ações de natureza executiva por exemplo com as modelistas e costureiras. A natureza desta codificação foi o centro de um processo que se ramificou e se multiplicou ganhando um status dentro da operacionalidade do sistema de moda. O desenho ganhou o mercado varejista, exposto em lojas de tecidos e catálogos de revendas para tecelagens



**Figura 13 George Barbier Revista La Gazette du Bon Ton (1924)**  
**<http://www.flickr.com/photos/gatochy/2751791188> Acessado em 06/2009**

Na década de 30 e 40 a silhueta andrógena desapareceu e as formas femininas voltaram a ser valorizadas. Nas mãos de ilustradores como Carl Erikson, e René Bouët Willaumez, os desenhos ganhavam pinceladas suaves, textura, linhas e curvas. O aprimoramento da linguagem expressiva através do desenho se fez através da percepção e sensibilidade dos ilustradores que imprimiram um caráter pessoal e uma concepção artística mais livre refletindo na liberdade expressiva do artista convencional formado nas academias de Belas Artes onde a originalidade e a inovação sempre foram a garantia do sucesso. Estes saltos para a individualização elevaram a linguagem do desenho atrelada à lógica produtiva e fechada do sistema de moda rompendo padrões rígidos que foram se cristalizando quando se tornaram códigos estabelecidos entre vários desenhistas e ilustradores de moda.



**Figura 14 Capa da Vogue Britânica de 2/09/1936, por Eric**  
Fonte: (MORRIS, 2007 86p.)

A representações dos trajes erma através da observação de modelos vivos, onde de alguma forma o vínculo com o corpo orgânico passou a ser a referência para um treinamento nas proporções e na precisão e complexidade da anatomia humana. Este processo de formações de

caráter acadêmico dentro das academias de Belas Artes perduram com a convicção que as deformações posteriormente poderiam obter uma maturidade do artista na busca de sua própria linguagem expressiva. Tinha-se a preocupação em desenhar uma atmosfera de elegância e feminilidade com traços rápidos. Esta habilidade e técnica proporcionou maior domínio sobre o conhecimento e a representação do corpo.

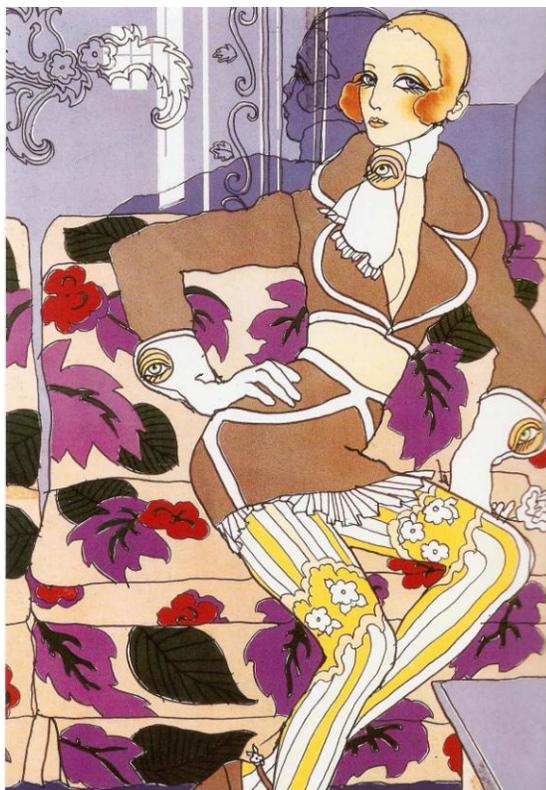
“René foi influenciado por Eric, mas apurou seu estilo pessoal com o uso de cores, hachuras rápidas e sombras vigorosas. Suas ilustrações tinham um profundo senso de estilo e dominaram as páginas da Vogue por muitos anos”. (JONES, 2005: 87p.)



**Figura 15. Desenho de René Bouët Willaumez**  
Fonte: (MORRIS, 2007:87p. )

A ascensão da fotografia provocou declínio na ilustração de moda na década de 50. Os anúncios de roupas e tecidos fragmentaram-se entre tantas mídias: O cinema, a televisão, e as revistas de moda que na década seguinte, anos 60, praticamente extinguíram as ilustrações. A multiplicidade e difusão rápida das imagens de caráter realista destes meios alteraram a percepção e a cognição nas representações do corpo pelos ilustradores. O surgimento da imagem técnica foi determinante, desafiando às artes plásticas como elemento de ruptura e liberação para novas ousadias expressivas das imagens, criadas pela sensibilidade do corpo que propunham os ilustradores de moda. Entre os sobreviventes Antonio Lopez destacou-se nas décadas de 60, 70 e 80. A respeito da corporeidade dos anos 70 Pires escreveu:

“É partir dessa década que a influência direta da moda sobre o comportamento – principalmente o comportamento feminino – deixa, em um curto período de tempo, marcas evidentes e incontestáveis no corpo: a anorexia e a bulimia. O culto à magreza, que tivera início nos anos anteriores, passa a ser altamente explorado pelos estilistas, que colocam nas passarela modelos macérrimos.” (PIRES, 2003: 73p.)



**Figura 16 Desenho de Antônio Lopez**  
Fonte: (MORRIS, 2007: 89p.)

“Sua imaginação fértil o levou a experimentar todos os estilos possíveis, usando inúmeros materiais e técnicas. A cada estação ele experimentava uma nova técnica de ilustração, descartando os estilos que já tinham se tornado populares e eram seguidos por outros.” (MORRIS, 2007: 89 p.)

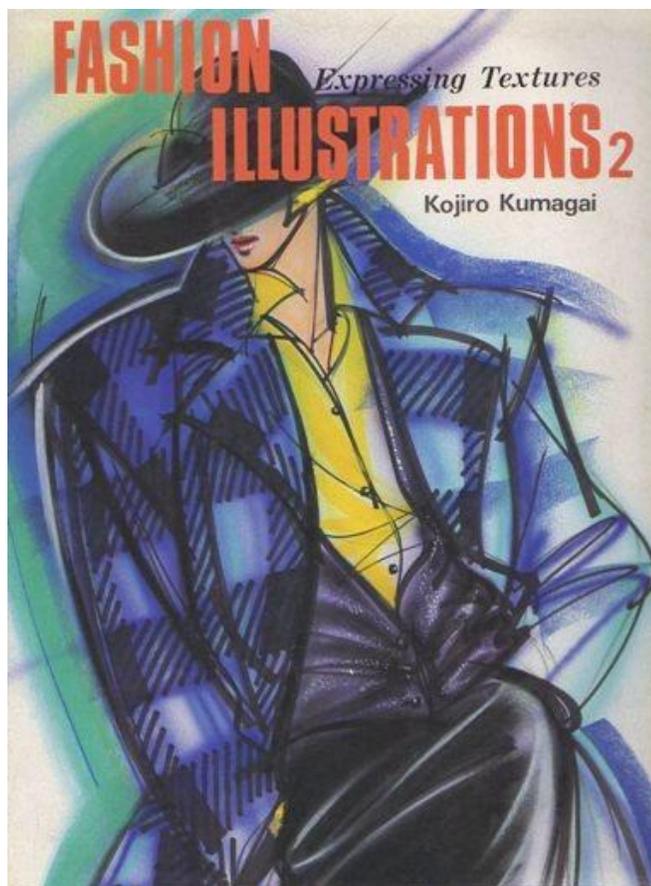
Os alunos dos cursos de moda tinham esses artistas como referência. Havia dois segmentos relacionados ao desenho de moda. De um lado o setor têxtil formava seus alunos para a criação de tecidos, rendas, estampas e de outro de lado: ilustradores que trabalhavam em revistas, lojas de tecido e ateliês.

A forte influência da fotografia nos editoriais de moda nos anos 70 fez o desenho de moda aparecer de forma diferente, como desenho técnico. Esta passou a ser a outra fase na proliferação da imagem técnica. A criatividade e a imaginação dos ilustradores direcionou-se para outros vértices do fazer artístico. A produção se tornou-se mais exigente com a eficiência da reprodutibilidade de desenhos que tinham que ser mais objetivos e menos ambíguos, caminhando para os rigores da precisão. A proposta era ajudar a identificação de detalhes, pois essas revistas eram direcionadas para pessoas que queriam costurar em casa. Além da foto da roupa eram introduzidos moldes no meio, ou no final da revista, pequenos desenhos técnicos e moldes prontos.

Somente na década de 80 as ilustrações ressurgiram com estilos característicos. As exatidões das fotografias já supriam todas as necessidades de representação, quase que inutilizando a representação feita através de desenhos, portanto o desenho de moda ressurgiu não apenas para demonstrar idéias e criações, mas para sugerir conceitos. O desenho passou a ter um distanciamento significativo na representação figurativa reafirmando-se em aspectos mais abstratos no universo mais conceitual pelo próprio sistema de moda em que tornou necessário o alongamento do corpo a proporções irreais. Seja na largura, como na altura, isto ocorreu no processo criativo através da elasticidade das formas. A concepção através do desenho se moveu em direção a uma diversidade de possibilidades, de escolhas orientadas por uma mulher idealizada, por um perfil a ser construído e por um corpo a ser vestido. O caráter elástico então se apropriou do corpo vestido potencializado através da forma e da amplitude de sua significação. Carregado de simbolismo da mulher da década de 80 os desenhos retratavam croquis com ombros exageradamente largos, rostos estilizados dando certa ambigüidade entre o masculino e feminino. A silhueta geometrizada aparece com o corpo vestido principalmente através das

ombreiras que aproximavam os ombros de ângulos retos. Houve uma aproximação corporal através das roupas femininas com a vestimenta masculina. A alfaiataria entrou muito forte como tema em várias estações, principalmente para o perfil da mulher independente. As poses eram representadas de maneira teatral em revistas de moda, onde também encontrávamos os moldes das roupas apresentadas. Essas revistas de moda direcionada as mulheres que queriam costurar suas próprias roupas fizeram o desenho ilustrativo e técnico ganhar força novamente. Além das formas geometrizadas da silhueta da década de 80, renascem as tribos urbanas, e neste sentido não podemos esquecer do registro gráfico sobre o corpo através da tatuagem.

“A tatuagem ganha cada vez mais espaço e começa ser acompanhada pelo piercing. Transpassar o corpo envolve mais do que interferir com a pele – envolve interferir com a carne, com o sangue e, em alguns casos, com a cartilagem.”(PIRES, 2005:79)



**Figura 17** Capa do livro **Fashin Illustrations**  
**Fonte: KUMAGAI, Kojiro, Japão: Graphic-Sha, 1988**

Os modelos para noite esbanjavam exageros e ostentação principalmente nos acessórios.

A década de 90 ficou marcada com o desenvolvimento cada vez maior do desenho vetorizado. As ilustrações ganham qualidade de impressão e recursos expressivos de tridimensionalidade.



**Figura 18: Desenho de Jason Brooks - Fendi Moda Espalhe** Fonte <http://www.folioart.co.uk/illustration/folio/artists/illustrator/jason-brooks/>



**Figura 19: Desenho de Jason Brooks - Anjo Fierce - Hed Kandi** Fonte: <http://www.folioart.co.uk/illustration/folio/artists/illustrator/jason-brooks/>

“Imagens geradas por computador e a tecnologia digital dos anos 90 significaram boom para a ilustração. Houve ilustradores que criaram pequenas subculturas avidamente adotadas pelo Mundo da moda: Brooks produziu folhetos gerados por computador para o clube Pushca, e Rounthwaite criou uma coleção com garotos das ruas de Nova York em um Macintosh. Seus anúncios para a Levis foram projetados em enormes cartazes nas laterais dos prédios – um verdadeiro sinal de que a ilustração estava de volta a cidade. Além disso, ilustrações das super modelos com roupas de alta costura como as de David Downton espalharam-se por todos os jornais e revistas.”

( MORRIS, 2007:92p)

Após a década de 90 houve um mix de técnicas manuais e computadorizadas, principalmente entre as Faculdades de Moda no Brasil. Os croquis muito magros e alongados são praticamente um código inserido atualmente no Desenho de Moda, porém não são os únicos requisitos para que um desenho tenha estilo e enquadre-se na codificação da Moda. Existem outros elementos que serão abordados nos próximos capítulos que nos levam a reconhecer os desenhos de moda como corpos antípodas, construídos e redesenhados na contemporaneidade .

Este processo histórico foi de interesse da pesquisa para entenderos como é que a representação do corpo humano para o desenho ou ilustração de moda passou a trazer pra si processos de reconstrução antropomórfica convencionalizada ou melhor codificada para dar sustentabilidade a propostas criativas do corpo vestido.

### 3. CONCEITOS GERAIS PARA UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO CORPO NA MODA

O sistema de moda é um dos mercados que mais cresce no mundo capitalista contemporâneo, superou há mais de 100 anos a sua função enquanto produto simbólico.

O filósofo francês Gilles Lipovetski vê a moda ocidental como a questão central na sociedade pós-moderna porque não se restringe apenas ao vestuário, ela rege outras esferas da vida, como o culto ao corpo e o bem-estar.

“A moda não é apenas marca de distinção social, é também atrativo, prazer dos olhos e da diferença.” (LIPOVETSKY, 1989:62p.)

A proteção ao corpo e a restrição moral está nas raízes de sua história, porém ao longo do tempo o vestuário vem se tornando o principal veículo comunicador, protagonista no palco das relações sociais. O corpo vestido assume para si uma identidade ideológica, diferencia-se dos demais, revela, camufla, pode inclusive ocultar a verdadeira persona. Segundo o psicanalista suíço Carl Gustav Jung, o conceito de persona está associado a determinadas mudanças de comportamentos do indivíduo em relação ao ambiente que o cerca. Como forma de proteção a mente cria personalidades adaptadas ao convívio social.

“A persona é um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade; é uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado ocultar a verdadeira natureza do indivíduo”. (JUNG,1982: 68p.)

O conceito de persona tem sido constantemente citado por sociólogos que escrevem para o campo da moda.

“A construção de uma persona coletivamente adequada significa uma considerável concessão ao mundo exterior, um verdadeiro auto-sacrifício, que força o eu a identificar-se com a persona. Isto leva certas pessoas a acreditarem que são o que imaginam ser “. (JUNG,1982:69p.)

“Segundo Stuart Hall, “existe um sentido coletivo que ordena a sociedade . Para o autor assim como para Giddens, (1997), o impacto da modernidade as identidades sofreram um declínio que estabilizaram o mundo social por tanto tempo estão em declínio, devido ao impacto pluralizante colocado pela modernidade. O Sujeito assume identidade diferentes em diferentes momentos, identidade que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há necessidades contraditórias, empurrando em diferentes direções (HALL, 1997:3p.) apud (CASTRO,2003:20p.)

Esse fenômeno social chamado Moda difusor de comportamentos é um pólo comunicador e inesgotável fonte na contextualização histórica da sociedade.

“Pensar em comunicação em suas relações sociais e na sua relação com a moda, difusão, comercialização e adequação de produtos, quando inseridos como valor de desenvolvimento criativo, do desejo de informação e de significação dos objetos produzidos pela moda, de seu valor cultural e de mercado com diferentes abrangências que dizem respeito ao âmbito pessoal, social e, ultimamente, também, aos valores globalizados e a rapidez na difusão, mutação e propagação desses valores.” (CASTILHO, 2008:27p.)

Dentro dessa dinâmica social chamada moda, é importante ressaltar o processo de significação do corpo vestido em uma sociedade na era da informação, pois este conceito também se vale de um princípio de ordem entre todos os signos construídos pelo projeto totalitário de prever o imprevisível do comportamento humano no contexto social.

“É uma das características da sociedade de consumo que as mensagens mercadológicas também se tornem autorreferenciais. Mercadorias que não são vendidas e compradas para atender propósitos práticos, tais como gadgets ou objetos de moda e de luxo, são signos autorreferenciais cujo o valor existe apenas dentro do sistema criado pelo mercado. Os consumidores adquirem essas mercadorias não em razão de alguma necessidade ou apreciação, mas porque o mercado dita seu valor e prescreve sua compra como uma necessidade, conforme foi lucidamente antecipado por Marx na sua célebre afirmação de que, no mercado capitalista, não é a necessidade que cria o objeto, mas sim o contrário.”(SANTAELLA,2010:35p.)

Na engrenagem da moda o recurso de renovação do vestir é sazonal e transitório. As estações do ano são indicadas como signos comunicativos, impondo, ou melhor, induzindo psicologicamente a um comportamento coletivo previsível de consumir determinados produtos da moda. Estar dentro da Moda significa estar de acordo com um processo difundido pelos signos que garantem a previsibilidade por antecipação prospectiva das chamadas tendências de Moda. Esse jogo de significações propõe a marginalização de quem não segue o contexto fashion e essa é uma das significações implícitas numa coleção de looks quando uma grife é analisada semióticamente. Percebemos desta forma um caráter impositivo de indução a comportamentos padronizados.

“Nós construímos modelos mentais que representam aspectos significativos do nosso mundo físico e social, e manipulamos elementos desses modelos quando pensamos, planejamos, e tentamos explicar os acontecimentos desse mundo. A capacidade de construir e manipular modelos válidos da realidade dá a nós seres humanos nossa nítida vantagem adaptativa; isso deve ser considerado uma das maiores realizações do intelecto humano.” (BICKERTON apud CALVIN, 1998:123p.)

Neste mercado fugaz a busca pelo novo rompe semestralmente a cadeia têxtil, injetando aos fiéis consumidores novas propostas de vestuário. O que se compra não é especificamente a roupa, mas sim o valor agregado simbólico por traz das fibras do tecido. Podemos traçar um paralelo com as observações de Bourdie ao referir-se às grifes consagradas comparando-as com a assinatura do artista.

“A imposição da grife consuma embora por vias radicalmente opostas os fins que persegue a publicidade: mas, enquanto esta revela seu segredo, mostra-se tal como ela é, uma operação interesseira de valorização de mercadoria, contradizendo assim, através dos meios que emprega os fins que persegue, a imposição arbitrária e interesseira de valor, realizada pelo costureiro, não pode afirmar-se abertamente sob pena de destruir; como violência simbólica, ela não pode consumir-se a não ser que se torne incognoscível como tal, em nome da fé ou da confiança inspiradas por aquele que a exerce, ou da autoridade específica de que é detentor.” (BOURDIEU, 2006:158p.)

“Barthes distinguiu entre o código vestuário o sistema de elementos e regras da moda e sua atualização individual em peças de roupa. O código vestuário determina o que está na moda numa dada estação. Este é o nível de denotação do sistema da moda. Além de dizer o que está na moda, revistas de moda dão toda uma mitologia de comentários sobre os efeitos sociais, possíveis ocasiões de uso ou estilos pessoais relacionados a estes elementos da moda. Este são sistemas de conotação da moda que Barthes definiu como um sistema retórico já que a única mensagem denotativa da moda é se uma peça de vestuário está ou não na moda, o sistema da moda cria um paradoxo básico entre a mensagem simples do vestuário e aquela do código retórico elaborado: a moda é um sistema semântico cujo único objetivo é abalar o significado daquilo que ela elabora tão luxuriosamente...sem conteúdo, ela faz o insignificante significar” (BARTHES, 1967: 269 p. apud NOTH, 1996: 139.p)



**Figura 20** propaganda marca Prada  
**Fonte:** <http://marixabo.wordpress.com>

Para se capturar o significado simbólico é preciso inicialmente analisar as qualidades dos significantes que comunicam esta informação declaradamente visível na imagem ou implícita através do apoio complementar de outras linguagens persuasivas como a palavra escrita ou falada, difundida pelos meios convencionais de comunicação da mídia impressa, eletrônica, televisiva ou digital da internet. É preciso esclarecer que estamos falando do desejo idealizado de ser outro, seja pela exposição do corpo, ou com uma vestimenta valorizada pelo Sistema de Moda. E ainda nesta abordagem, o desejo de ser desejado.

“Baudrillard aborda o problema a partir da semiologia, entendendo que o consume supõe a manipulação ativa de signos e na sociedade capitalista tardia o signo e a mercadoria teriam se juntado para formar a mercadoria-signo. A distinção entre a imagem e realidade é gravidamente abolida pela reduplicação infinita de signos, imagens e simulações por meio da mídia. Preocupado em denunciar o consumo como elemento central e redutor das sociedades capitalistas, Baudrillard considera a beleza corporal um signo com valor de troca.

A ética da beleza, que também é da moda, pode definir-se como a redução de todos os valores concretos e dos valores de permuta funcional que, na sua abstração do corpo não resume por si só a idéia de corpo glorioso e realizado. A evidência do corpo na vida social, por ele denominada de redescoberta do corpo, estaria associada às necessidades de consumo: Da higiene á maquiagem, passando pelo bronzamento, pelo desporto e múltiplas ‘libertações’ da moda, a redescoberta do corpo passa antes de mais nada pelos objetos. Parece que a única pulsão verdadeiramente libertadora é a pulsão de compra” (BAUDRILLARD,1985:141) apud (CASTRO, 2003:80p.)

A questão do aperfeiçoamento do corpo também está ligado ao que Baudrillard chama de Hiper-realidade e imaginário. Estamos inseridos num universo paralelo construído sob a ótica das imagens, onde as coisas são mais sedutoras que a realidade. As pessoas querem ter corpos hiper-reais, ignorando aspectos morfológicos naturais do próprio corpo. Não há limites para perfeição no imaginário. As indústrias investem num imaginário coletivo, concebido de corpos hiper-reais inatingíveis, para que haja necessidade de consumo de produtos e serviços.

“Mais real que o real, é assim que se anula o real” (BAUDRILLARD, 1991;105p.)

O corpo real, analisado no sentido literal da palavra em tempos atuais, seria quase impossível ser encontrado. O hábito de cortar os cabelos, depilar as axilas, as pernas, as virilhas, por exemplo, são exemplos de alterações no corpo orgânico que se instaurou culturalmente há muitos anos. Se considerarmos que qualquer alteração externa pode tirar o corpo do seu enquadramento considerado “natural”, até mesmo o bronzearamento deve ser levado em consideração. As interferências no objeto referencial, no corpo biológico, há muito tempo reescreve o universo feminino.

“O corpo anatômico remete-nos, basicamente, ao corpo natural, biológico, com o qual nascemos. Ainda que em sentido amplo, referimo-nos a um corpo padrão com estrutura geneticamente composta por cabeça, tronco e membros, não podemos deixar de mencionar as diversas possibilidades de (re)construção plástica do corpo. Entre essas, considerando ainda o corpo como um suporte de uma manifestação subjetiva, ele apresenta variáveis no que se refere às proporções e aos componentes formais como, por exemplo, sua verticalidade, horizontalidade, espaço que ocupa como massa plástica, etc.” (CASTILHO, 2004:53 p.)

O uso de maquiagens por exemplo traduz o desejo de alterar, cores e texturas na pele. O salto alto incorpora-se à altura produzindo uma extensão do corpo verticalmente. Características de uma sociedade que está em constante mutação. A imagem da mulher pode ser considerada um dos maiores exemplos de transformações estéticas que vão desde a aniquilação de pelos no corpo a alteração na pigmentação dos fios capilares numa diversidade quase infinita de possibilidades. Espartilhos, anquinhos também são exemplos de alterações corporais, que além de mudar externamente alteravam a estrutura interna dos órgãos, comprimindo-os ou atrofiando-os.



**Figura 21 Anquinhas e espartilhos.**  
**Fonte: Museu do Traje em Lisboa 2013**

No contexto da Moda a imagem do corpo, se reflete em todas as estâncias da comunicação. Os consumidores na condição de intérpretes não só aceitam, mas espelham comportamentos que idealizam a auto imagem. As redes sociais com perfis exageradamente adulterados comprovam a necessidade de ser aceito dentro de um padrão estético que ultrapassa a realidade atingindo níveis Hiper-reais.

“A moda, mais do que nunca exige não apenas o uso das roupas, adereços e maquilagens que modelam e modificam externamente o corpo. Ela exige uma atitude, um comportamento que adapte e conserve a estrutura física do indivíduo ao estilo predominante” (PIRES, 2003: 73p.)

Esta multiplicação do corpo como imagem tem uma potencialidade de indução dos comportamentos humanos. Se parecer com uma imagem confere ao corpo orgânico um status de reconhecimento afetivo e pertencimento a segmentos sociais, que se tornam tribos urbanas

reconhecíveis e identificáveis. Desta forma constroem significados existenciais de equilíbrio psicológico e satisfação pessoal fundamental ao ser humano. Isto faz da Moda algo muito maior do que simplesmente uma lógica mercadológica. Existem nesta questão dois objetos a serem identificados: A imagem mental e a representação do corpo idealizado, ou seja, o objeto percebido, aquele que se manifestou aos sentidos, sob forma de imagens foi processado e re-elaborado cognitivamente e finalmente transformou-se numa produção gráfica ou midiática. Este objeto percebido que aparece espontaneamente como real, na verdade são constructos, simulacros de corpos idealizados dentro de um suposto padrão de beleza.

“O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as linguagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que apresentam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial, das imagens da nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais eu não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.”(SANTAELLA e NÖTH, 1999:15p.)

“Não é possível falar das imagens do poder, nem de poder das imagens, sem pensarmos que a imagem constitui a própria forma da nossa cultura.” (MARTINS, 2011:77p.)

Os veículos de comunicação visual usam a imagem do corpo feminino com um discurso próprio e peculiar da sedução. Não é difícil encontrar belas e sensuais mulheres em revistas, principalmente vinculadas à produtos e serviços da área de estética e imagem pessoal. Essas imagens carregadas de signos afastam-se do objeto referente que os gerou, o corpo real.

O desejo de ser desejado se torna o desejo de ser aceito e incorporado a determinados grupos. O Corpo como imagem nunca teve tanta força de agregação social como nos dias atuais e é um fenômeno social novo ainda não suficientemente entendido pelo universo acadêmico. A internet tem sido um dos meios mais eficazes na difusão e reafirmação deste corpo como imagem de tal modo que as pessoas sentem a necessidade de remodelarem seus corpos orgânicos de forma concreta na vida real. Usaremos como exemplo as cirurgias plásticas que numericamente

crecem confirmando que o corpo fisiológico natural tende a seguir percursos existenciais de ciclos artificiais construídos por uma nova genealogia própria da multiplicação das imagens.

“Glosando uma clássica ideia de Lipmann, pode dizer-se que os homens sempre desejaram acreditar mais nas imagens que criam do que naquilo que elas representam. E o fato de podermos modificar e manipular o virtual a nosso gosto, ao sabor dos nossos desejos e fantasmas, apenas reconforta esta ideia. Assinalo, no entanto, que é o referente que afere a realidade dos nossos fantasmas e que o princípio de realidade é um regulador do nosso funcionamento psíquico. O real é relacional, diz Pierre Bourdieu. Como controlar então o perigo de uma relação dual, imaginária e narcísica com a realidade?” (MARTINS, 2004:188p.)

Os recursos para atingir um corpo feminino hiper-real vão desde a imposição de dietas de emagrecimento, afinamento de cintura, arredondamento de nádegas, enchimento siliconado de seios, de bochechas, entre tantas outras técnicas já existentes há muitos anos na busca de uma nova imagem como, implantes capilares, coloração de cabelos, bronzamentos de pele de forma artificial etc. A fotografia vinculada à produção de moda demonstra claramente a transição e a potencialidade dos signos

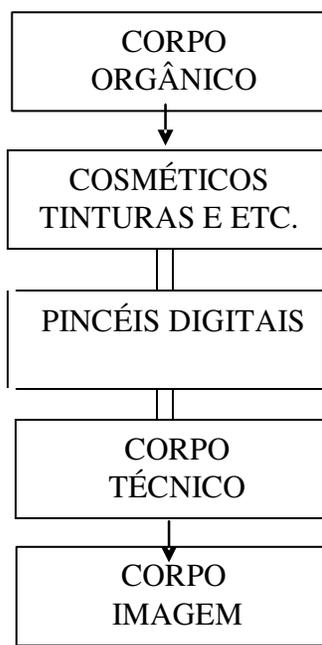
“Todos sabemos que a correspondência fotográfica pode ser manipulada. O objeto referencial pode ser alterado na imagem, tendo seus observadores uma impressão ilusória de um objeto não existente. Este potencial ilusório do meio foi reconhecido nos primórdios da história da fotografia e utilizando técnicas, como retoque, filtragem de cores, solarização, dupla exposição, fotomontagem etc. Através do retoque, o referente referente a um objeto existente pode desaparecer. Pela montagem, um objeto não existente pode fazer parte da cena. Assim a fotografia tornou-se um meio que se prestou à manipulação, logro, simulações e falsificações. Os mais recentes desenvolvimentos da computação gráfica, com as novas possibilidades de combinações de forma, distorção, simulação e outros modos de manipulação de imagem digital, aumentaram bastante este potencial de ilusão do meio. “(SANTAELLA, 1997:198p.)

Um paradigma se abre a respeito do conceito de corporeidade, pois as revistas não demonstram interesse em publicar corpos reais, ao contrário, usam artifícios técnicos para camuflar, ocultar ou até mesmo modificar conferindo distanciamento do objeto referencial, o corpo biológico. As imagens de mulheres hiper-reais, de corpos signícos, construídos

tecnicamente dentro da plasticidade estética do culto à beleza, advém do processo criativo cognitivo de um corpo imaginário, idealizado.

“A figura da individualização técnica, proposta por Simondon, Deleuze, Latour, e Stiegler, entre outros, resume, com efeito, esta idéia de o mundo mineral pode ser alimentada pela excitação de uma inversão. Através dessa inversão, os seres humanos são percebidos como coisas e as coisas, por sua vez, são vistas como seres vivos (Deleuze e Guattari, 1972). Sabemo-lo desde Hegel, os egípcios foram na antiguidade o povo que mais reificou o humano, e que, ao mesmo tempo, mais sensibilidade atribuiu às coisas. A figura da individualização também se estende aquilo que Deleuze e Guattari (1980) chamam de agenciamento e Foucault dispositivo (1994). Um agenciamento remete para ligações humanas, produzindo-as e produzindo-nos através delas. Um agenciamento técnico, por exemplo o agenciamento homem-computador, passa pelos corpos, pelo objetos e pelo enunciados, tal como fluxo de luz, som e sensibilidade, e os produz como seres híbridos” (MARTINS, 2011: 24p.)

O início do processo de modificação do corpo orgânico é difícil identificar devido as diversas transformações desde o nascimento. O corpo biológico natural passa por adaptações sociais, cada qual com culturas e hábitos diferentes, porém a maquiagem e o Photoshop podem ser considerados exemplos bem populares sem intervenções drásticas diretamente ao corpo.





**Figura 22: Campanha da Global democracy em 2011 alertando sobre as interferências nos corpos das modelos na publicidade .Fonte: [www.redeto.com.br](http://www.redeto.com.br)**

Notamos que o recurso do Photoshop sobre a modelo proporcionou mudanças radicais na estrutura óssea tanto das pernas, braços, pescoço provocando um estiramento do corpo, afinando cintura distanciando-o do corpo real . Houve uma remodelagem técnica quase total da figura, mostrando que o corpo construído como imagem não é mais um corpo com cavidades que contém órgãos vitais que as ocupam de modo natural e conseqüentemente resultam em contornos externos do corpo dentro de dimensões adequadas para o seu funcionamento. Trata-se de um corpo imagem cuja modelagem segue processos acumulativos e repetitivos no contexto dos signos icônicos, que seduzem pela sua semelhança quase realista com objetos referentes. Perdem progressivamente qualquer vínculo com o corpo orgânico real abandonando o ciclo biológico natural para serem cada vez mais imagens, simplesmente imagens em um mar de imagens. A adulteração de imagens corporais através de recursos da imagem técnica como o Photoshop usam a lógica de significantes modeláveis num universo de signos que permitem intervenções drásticas sobre o corpo que não é mais natural, mas radicalmente semiótico.

“As imagens digitais mesmo quando buscam imitar a realidade visível não são mais figuras de registro, mas simulações produzidas pelo cérebro mediadas por programas numéricos.” (SANTAELLA, 1999: 95p.)

“A imagem tecnológica não reenvia ao outro, nem ao mundo. Pelo contrário, são as coisas e somos nós que passamos a imitar a imagem. A mimesis tecnológica corresponde, sem dúvida, a uma inversão. Do que se trata agora é das coisas e nós próprios representamos a imagem, num aspecto, qualidade ou dimensão, fazendo representarmos a imagem, num aspecto, qualidade ou dimensão, fazendo em certa medida a demonstração da tese do simulacro de Baudrillard. A imagem tecnológica é uma legião de duplos – ela é plural.” (MARTINS, 2011: 132p.)

#### **4. DESENHO DE MODA: DA ILUSTRAÇÃO AO TÉCNICO**

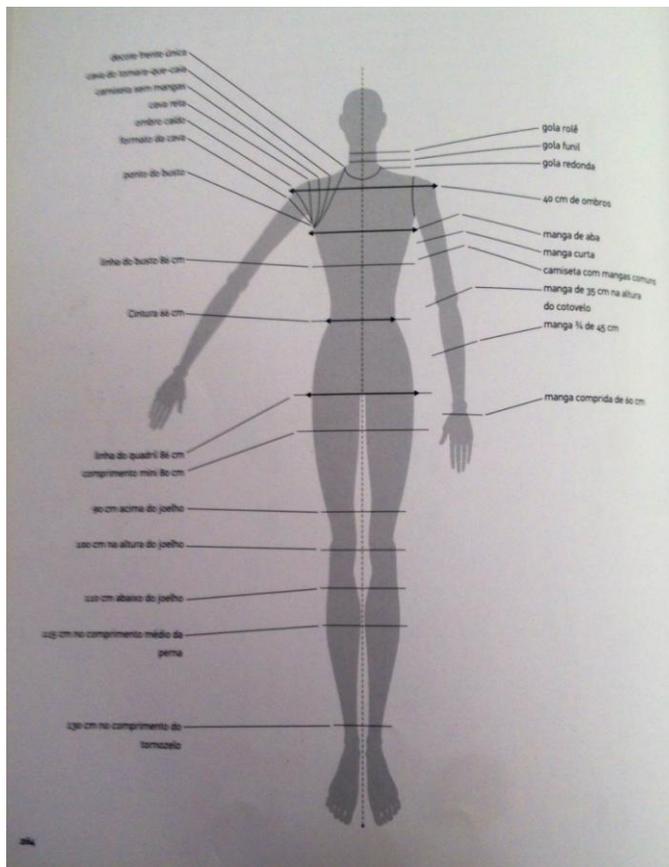
O desenho de moda pertence a um campo determinado. É funcional e dividido em duas etapas, o ilustrativo e o desenho técnico. Entende-se que o desenho tem uma finalidade comunicativa por se tratar de um sistema de informações dirigido a tornar claras as operações construtivas de um objeto utilitário. Sua origem é bastante prática, nasce da necessidade da representação do vestuário, como um mapa indicador de formas, cores e estampas. As informações técnicas contidas no desenho têm a premissa de direcionar as equipes de produção para viabilizar o processo de construção da roupa.

“Desenhos são representações gráficas que se mostram como um meio possível do artista armazenar reflexões, dúvidas, problemas ou possíveis soluções. É importante destacar que o desenho, como reflexão visual, não está limitado à imagem figurativa, mas abarca formas de representação visual de um pensamento, isto é, estamos falando de diagramas, em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado. Não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa. E os encontros, normalmente, acontecem em meio a buscas intensas. Os desenhos, desse modo são formas de visualização de uma possível organização de idéias, pois guardam conexões como, por exemplo, hierarquizações, subordinações, coordenações, deslocamento, opções e ações mútuas”DERDYK, 2007:35p.)



**Figura 23 Ilustração de Moda e Desenho técnico**  
**Fonte: (RIEGELMAN, 2010: 233p.)**

Podemos verificar que o desenho ilustrativo está nas origens do processo de criação e o desenho técnico na fase de finalização e materialização. É responsável pela planificação necessária para sequencialmente ser fragmentado, transformado em moldes com escalas naturais, dando origem à peça piloto, o protótipo da roupa, que será usado numa futura produção em série.



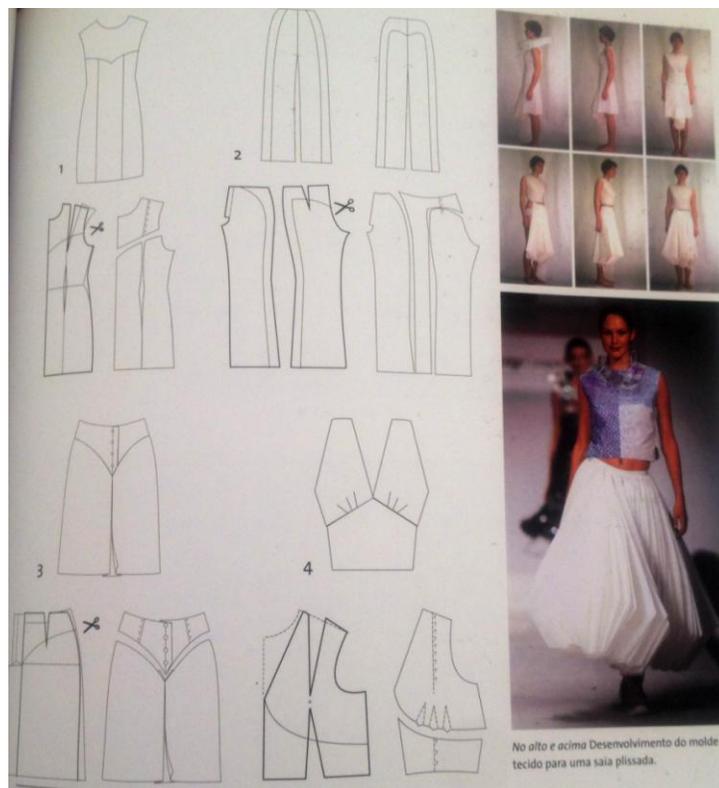
**Figura 24 Base de Desenho técnico**  
**Fonte: ( ISBN 9789054961543: 264p)**

Linha/coleção	Temporada	Departamento de design	Código de classificação	Data
Código de item	Descrição do vestuário			
Código do material	Cor do material	Composição	Tipo de trama	Cor da trama
		BORDADOS		
		ESTAMPA		
<input type="checkbox"/> peça externa <input type="checkbox"/> vestido <input type="checkbox"/> camisa <input type="checkbox"/> corpete		largura do ombro circunferência do tórax circunferência do quadril comprimento total largura da barra tipo de manga comprimento da manga largura da manga altura do punho decote profundidade do decote largura do decote tipo de gola altura da gola volta do pescoço altura da barra tipo da barra tipo de pesponto bolsos forro adesivo fita fêmea		
<input type="checkbox"/> calças <input type="checkbox"/> saia circunferência da cintura circunferência do quadril altura da virilha comprimento total largura do punho/barra cós altura da barra tipo da barra tipo de pesponto bolsos forro adesivo fita fêmea				

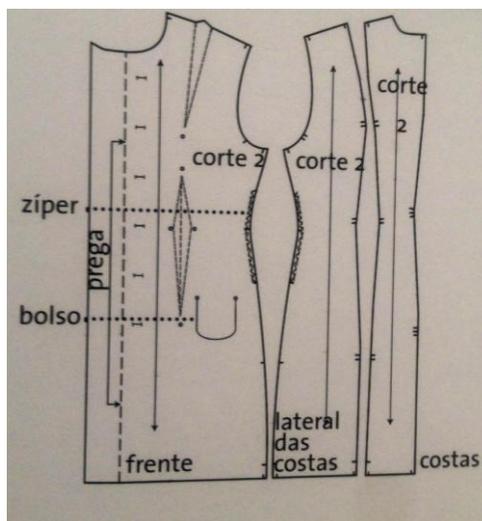
**Figura 25 Ficha Técnica** Fonte: ( ISBN 9789054961543: 257p.)

Se por um lado a ilustração envolve uma laboração artística conceitual concebida em valores subjetivos distanciando-se do corpo real, o desenho complementar o desenho técnico, retorna ao objeto referencial, o corpo humano e suas medidas padronizadas. Há uma geometrização tanto do corpo quanto da roupa. Para entender esse desenho técnico é necessário dominar os códigos de signos verbais, numéricos e imagéticos inseridos na ficha técnica. A ficha técnica é composta pelo desenho planificado, mais as especificações de costuras, aviamentos, tecidos e cortes. Esses códigos circulam num sistema fechado, ou seja, entre as equipes de produção e confecção que farão a leitura e interpretação baseada nos princípios geométricos da modelagem mergulhadas em códigos de leitura planificada do objeto.

A modelagem é outro estado do desenho ainda bidimensional, onde o corpo é seccionado e espelhado, por exemplo, mangas, frente, costas com divisões nas costuras para ajustes, aberturas, abotoamentos. A função da modelagem é transferir de traços no papel em escala natural, em conformidade com o manequim em questão, para seqüencialmente ser colocado sobre o tecido para o corte e montagem final de todas partes que compõem uma peça tridimensional.

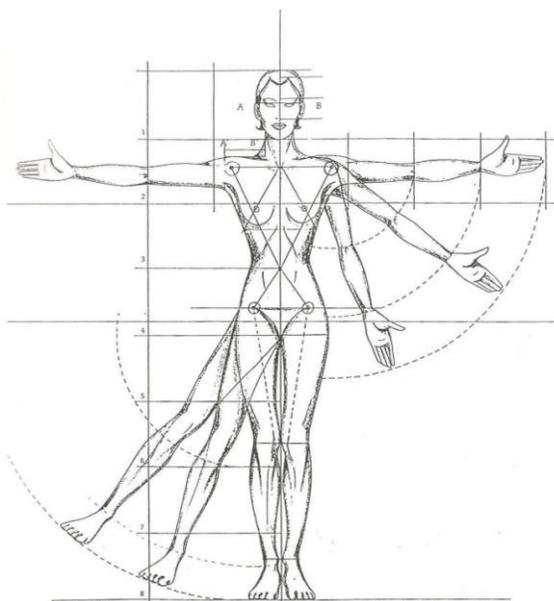


**Figura 26 Exemplo de planificação e corte de molde da peça**  
Fonte: (JONES, 2005:145p.)



**Figura 27 Desenho de Molde**  
**Fonte: JONES, 2005: 149p.)**

A seguir algumas metodologias aplicadas ao ensino aprendizagem do desenho de moda feminino. É importante esclarecer que muitos alunos nas Faculdades de Moda não sabem desenhar e por isso alguns métodos básicos são necessários. A estilização dos traços e o desenvolvimento de um corpo que podemos considerar antípoda é um processo mais elaborado que ocorre após a absorção de critérios básicos de desenho. O corpo antípoda é resultado de um processo percepto-cognitivo mais sofisticado que pretende criar um corpo fora das medidas reais do ser humano, um corpo criado no imaginário para dialogar com um público específico.

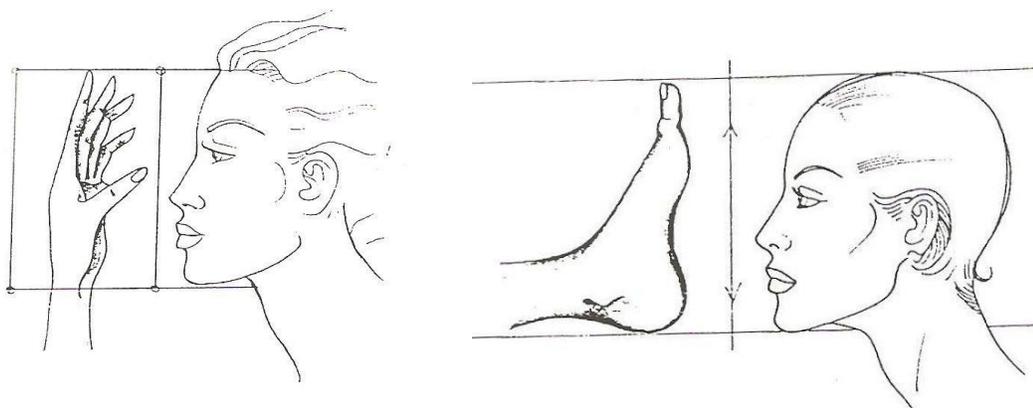


**Figura 28 Regras de proporção**  
**Fonte (ISBN 9789054961543: 18p.)**

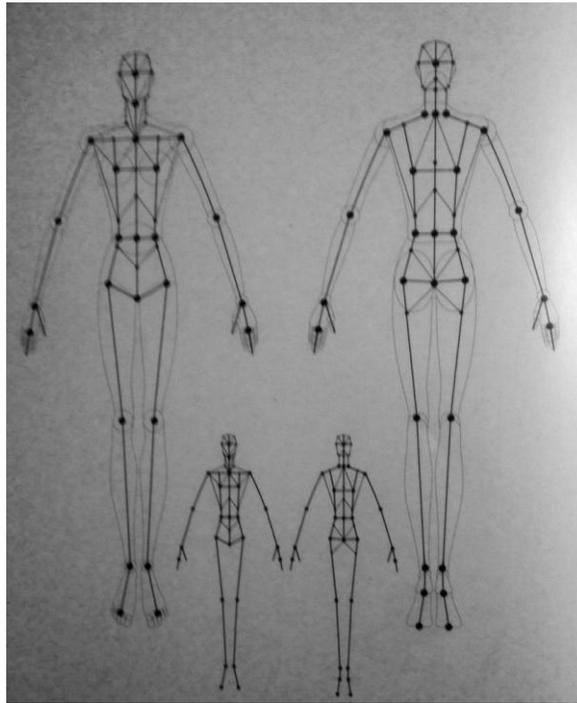
O primeiro passo concentra-se na aproximação do objeto referencial, a imagem do corpo humano sem alterações morfológicas. Partindo do objeto referencial, o corpo nu, percebemos que a verticalidade e simetria são fatores determinantes na figura humana. Se traçarmos uma linha vertical no centro do corpo da cabeça até os pés, encontraremos proporcionalmente membros similares dos dois lados. Porém se tomarmos como medida o umbigo, verificamos que a parte inferior é maior que a parte superior do corpo.

Segundo Castilho 2004:

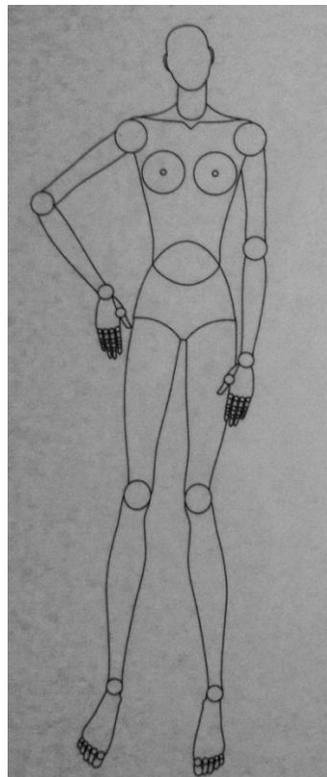
“As relações observadas dizem respeito a verticalidade do corpo, que a princípio, não são encontradas apenas na topologia humana, mas na de todas as espécies de animais, que, pela verticalidade, se diferenciam da humana. “ (CASTILHO, 2004: 64p.)



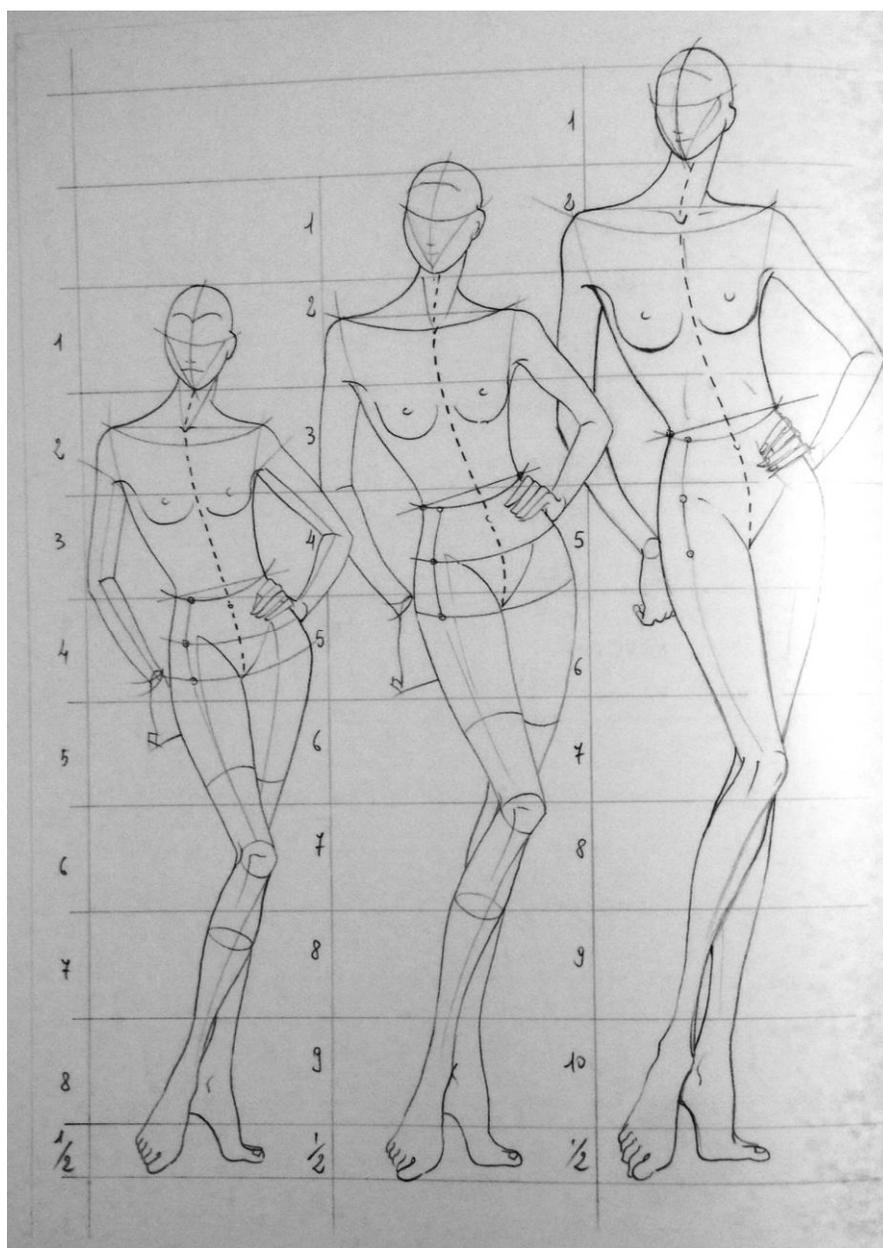
**Figura 29 Método de equivalência**  
**Fonte: (ISBN 9789054961543: 83p.)**



**Figura 30 Estrutura interna**  
**Fonte ISBN 9789054961543: 24p)**



**Figura 31 Boneco articulado para entender movimentos do croqui**  
**Fonte ISBN 9789054961543: 26p)**



**Figura 32 Alongamento da Figura**  
**Fonte: (ISBN 9789054961543: 150p.)**

Nesta etapa a figura de moda começa a distanciar-se da figura humana porque as proporções usadas primeiramente são nas pernas, os braços e o pescoço. É apenas o início do corpo antípoda.

## 5. A ILUSTRAÇÃO COMO SISTEMA DE SIGNOS

A Moda na atualidade não pode ser entendida e pesquisada como externa à área de conhecimento da Comunicação. Ela faz parte da denominada sociedade do espetáculo além da sociedade globalizada mediada pela tecnologia computacional e as redes sociais conectadas pela internet. Desta forma o desenho e a ilustração de moda nos condicionam ao estudo de teorias da informação e da comunicação pelo seu caráter utilitário e pragmático de iniciar todo o processo da produção e da comercialização de roupas dentro do Sistema de Moda, além de ter uma demanda obrigatória e sazonal de inovação e criatividade expressa através de desenhos e ilustrações.

A escolha da Ciência dos Signos do norte americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), cientista, matemático, lógico e criador da Semiótica vem de encontro a esta natureza específica de forte tendência comunicacional dos desenhos e ilustração de moda que funcionam dentro da lógica operacional dos Signos, elementos fundamentais e estruturais da circulação de significados através dos significantes que movimentam o pensamento e as concepções do sistema cultural que de alguma forma é determinante dos comportamentos humanos quanto ao estilo de vida na contemporaneidade. Há um diálogo contínuo que atravessa todo o circuito da Moda nas suas conexões como mercado, distribuição e comercialização de roupas. Este exige a leitura de seus Signos específicos em relação aos conceitos que percorrem seus canais de comunicação de mensagens entre os criadores, seus desenhos, os modelistas e toda a cadeia produtiva e executiva de realização material de idéias que condicionam o corpo humano a vestir a pele da cultura ou seja a Moda é uma das formas através da qual a cultura se instala no corpo.

Para aplicarmos a Semiótica Peirceana aos desenhos e ilustrações de Moda é preciso realizarmos uma operação conceitual denominada de semiotização, exigindo a observação do processo como uma representação comunicacional sistematizada através de Signos e compreender o mundo como ações sígnicas contínuas e interligadas em uma rede sócio-cultural complexa

“A teoria semiótica nos habilita a penetrar no movimento interno das mensagens, o que nos dá a possibilidade de compreender os procedimentos e recursos empregados nas palavras, nas imagens, diagramas, sons e nas relações entre eles, permitindo a análise das mensagens em vários níveis.” (SANTAELLA, 2008:48p)

Para Peirce não há pensamentos sem signos. Pensamos através de imagens e palavras ou seja, pensamos através de signos

“Quer isto dizer que, também em termos peircianos, a função de representação das proposições não remete unicamente para uma função simbólica, interpretável segundo os critérios da semântica referencial. Remete igualmente para as funções de expressão subjetiva e de apelo comunicativo, que pertencem ao entendimento comunicacional do sentido das coisas.” (MARTINS 2004: 59p.)

Signos são unidades elementares de significação, que carregam dentro de si o significado.

“Entre as dezenas de definições de signo que podem ser encontradas nos escritos de Peirce, a que me parece mais completa ou mais nuançada é a seguinte: Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é imediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante” (CP 6.347) apud (SANTAELLA, 2001:43)

Conforme Silva a definição de Signo se completa em sua aplicação a três tipos de relações:

A pragmática é a relação utilitária do signo, por exemplo o significado do desenho de moda tem uma utilidade física, de ação, de orientação da consciência. É o que intérprete faz com o significado. A roupa é o produto final dessa ação e o início de sucessivas interpretações principalmente no contexto altamente consumista. A semântica é o significado, ou seja o que essa roupa (no caso do desenho de moda) pode significar. A sintaxe é a maneira como juntamos os signos. Para desenhar e executar uma roupa existe um processo de relacionamento entre os signos.

“Aspecto importante e original da doutrina pierciana é a própria definição de signo, indissociável do conceito de semiosis, que deve ser entendido como uma relação entre três termos de tal modo que em momento algum essa relação triádica possa ser resolvida na base de uma relação entre dois elementos apenas. Destaque-se também que para Pierce a ciência semiológica se divide em três departamentos diferentes:

a) A pragmática, que trata das relações entre os signos e seus interpretantes

b) a semântica, que trata das relações entre os signos e os objetos que eles designam e

c) a sintaxe, que trata das relações formais operadas entre os signos”  
(SILVA, 1985: 29p.)

O desenho é um recurso expressivo, técnico e comunicativo, que entendido como conjunto de signos específicos permite a sua modelagem na materialidade dos significantes. Vale esclarecer que como sistemas de signos as operações construtivas expressivas através do desenho adquirem propriedades para serem maleáveis a níveis variáveis de composição volumétricas no espaço. A subtração, adição, multiplicação de traços, linhas, texturas, fazem com que se forme na mente de um criador um corpo de natureza semiótica aqui denominado de antípoda do corpo orgânico, constituído de significantes portadores de significados idealizados, criados no plano do imaginário.

O corpo nu não tem mais importância alguma com seu vínculo ao ciclo fisiológico natural, passa a ser pensado como corpo vestido em que as partes ocultas pelo tecido desenhado não assumem a ordem do corpo natural, podendo não ter ossos, músculos ou órgãos. Este ocultamento torna-se habitual para o designer de moda, que pressupõe a existência do corpo nu, abstraído ou já incorporado pelo traço que se torna automático guiado por padrões genéticos de significantes codificados por sistemas de signos já formados em sua mente por treinamentos repetitivos na criação de roupas.

Semioticamente falando a ilustração de moda se apresenta como um princípio de ordem de natureza cognitiva, um processamento mental conseqüente e decorrente de um sistema de códigos perceptível e reconhecível.

A ilustração dialoga com um público específico. O universo de concepção dos estilistas, criadores se constrói através de signos que formam um jogo complexo de interpretações tendo o desenho como eixo norteador do processo de significação.

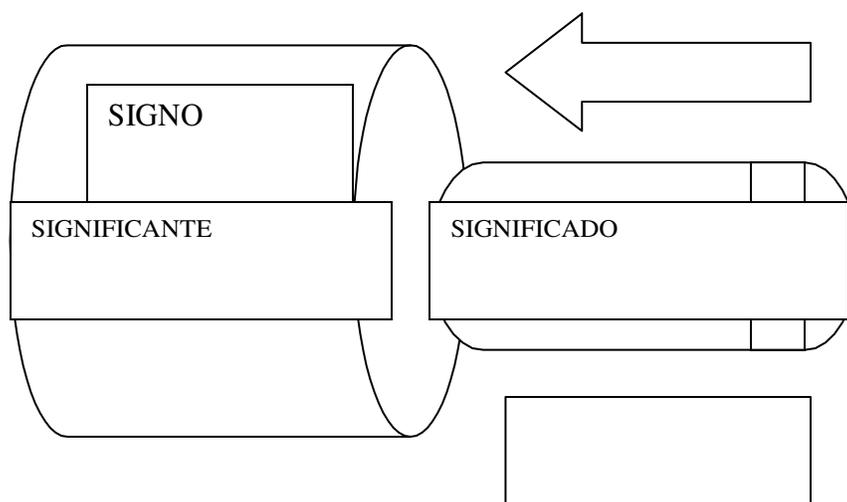
Quando um ilustrador compõe graficamente uma ilustração, está inserindo parte de sua idéia. A imagem mental formada na concepção do desenho está carregada de figuras, de linguagem como as “metáforas” de forte potencialidade de sugestão através de imagens poéticas.

Porém todo signo pela sua natureza de ser, é um fragmento de significações. Trata-se de uma incompletude em que um signo precisa de um do outro signo para formar um ciclo de significação que se re-significa infinitamente.

“O signo é sempre inelutavelmente incompleto em relação ao objeto que ele representa”  
(SANTAELLA, 2000:29)

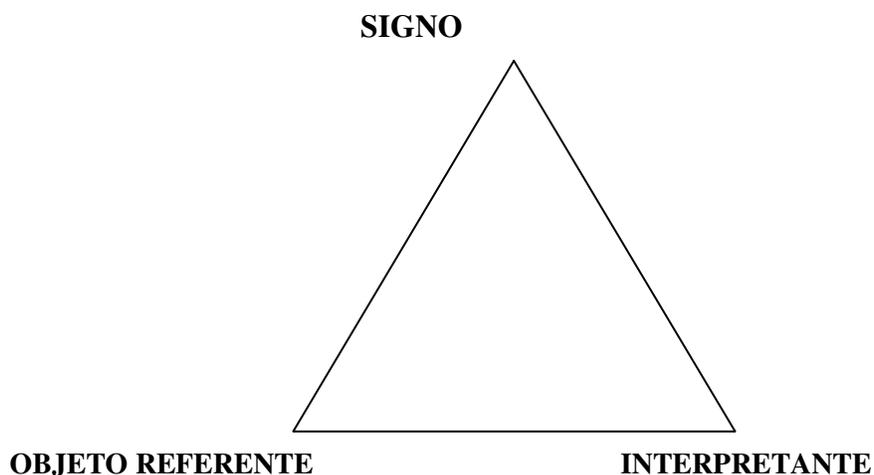
O desenho para ilustração em Moda está vinculado prioritariamente à expressão imagética. As correlações entre as imagens constituem um Sistema Semiótico. Através destas, por serem signos, suas incompletudes necessitam de uma estruturação de modo a operacionalizar a função da significação.

Todo Signo tem duas partes o significante e o seu significado. A materialidade gráfica do desenho e suas técnicas expressivas constroem a estrutura formal do Significante, que passa a conduzir de forma integrada no seu aspecto físico o Significado.



**Figura 33** Construção do Signo

A relação triádica de Pierce pode ser representada com um triângulo de 3 vértices.



**Figura 34: Relação triádica do Signo**

“O que define signo, objeto e interpretante, portanto, é a posição lógica que cada um desses três elementos ocupa no processo representativo”(SANTAELLA,2008: 08p.)

O Objeto referente ocupa o sentido contrário a todo o processo que gerou aquele desenho ou seja o conjunto de signos que o estruturam.

Do ponto de vista semiótico o desenho de moda é um signo de natureza icônico e indicial. Icônico porque trata-se de uma imagem e indicial porque indica o que deve ser feito, como um mapa inicial de um processo expressivo, um plano de ação.

Pode ser considerado um signo simbólico no momento e que se traduz o desenho ilustrativo para o desenho técnico através da ficha técnica que o codificará com elementos apropriados ao campo da modelagem que planificará a roupa e construirá o processo tridimensional construindo-a por partes e costurando-a chegando ao fim do processo de interpretação, ou seja a materialização do objeto.

Existe uma diferença entre interprete, interpretante e mente interpretante: O Interprete é uma pessoa física, reconhecível, identificável, circunstanciada que está dentro de um contexto histórico-geográfico de interpretação circunscrito a um contexto cultural que condiciona sua interpretação impondo-se à sua própria personalidade através de um sistema de códigos sem o qual é impossível realizar qualquer interpretação.

O intérprete no caso o desenhista ou ilustrador de moda operacionaliza sua ação através da construção de suas significações incorporando-as na materialidade gráfica dos significantes através do domínio de seus recursos técnicos e expressivos.

Ao manusear os materiais no papel ou digitalmente no computador o ilustrador (interprete) passa a representar códigos adquiridos pela semiose de informações da sua mente dando significado ao significante. O instrumental usado para fazer o desenho é indiferente do ponto de vista técnico, os materiais em si não representam nada, porém ao construírem o desenho de determinada forma e não de outra dá-se qualidade ao signo, tornando-o significante.



**Figura 35 Materialidade Técnica do significante**  
**Fonte: (MORRIS, 2007: 51p.)**

Substituir a pessoa ou o sujeito pelo conceito de intérprete redimensiona as relações humanas de estar no mundo e em uma determinada sociedade em um determinado tempo como sendo processos de natureza comunicacional ou seja fazer parte de uma semiotização.

A capacidade que o estilista tem de se valer dos significantes já codificados ao longo de sua formação ou experiência dentro do processo de criar moda garante, a significação do processo de comunicação a serviço da cadeia produtiva. Para nós é interessante analisar esta codificação no sentido de percebermos como ocorre a transição dos signos através de seus particulares significantes. Ao transmitirem os significados potenciais de estímulo, cria-se no futuro usuário desejos que permeiam as dimensões do imaginário. Neste processo o intérprete se projeta sobre o signo a ser interpretado, ou seja passa a fazer parte deste, contudo, ele signo, volta para o intérprete que o incorpora e o re-elabora. Dessa forma ocorre a identificação do ser intérprete sem a qual não existiria a motivação para interpretar ou dar continuidade numa uma interpretação a ser continuada.

Na concepção de uma ilustração de moda o caráter dinâmico da interpretação (designer-criador) não o torna único intérprete.

“O signo não se esgota em um único interpretante. De um lado, porque o mesmo signo pode produzir diversos efeitos em uma mesma mente interpretadora, efeitos que podem, inclusive, ir crescendo com o tempo. É por isso que, quando lemos um livro ou vemos um filme pela segunda vez, percebemos novos aspectos e perspectivas que não havíamos notado antes. De outro lado, o interpretante dinâmico é sempre múltiplo porque em cada mente interpretadora o signo irá produzir um efeito relativamente distinto.” (SANTAELLA,2001:48p.)

Como já dissemos a interpretação não é um sistema aberto e estático, não há liberdade no ato de interpretar devido a mediação dos códigos em que cada um deles é um sistema de signos relacionados entre si de um determinado modo e não de outro. Ao incluirmos os códigos que o intérprete como pessoa física usa para interpretar e formular seus juízos ou argumentos em uma combinação interativa, correlacionada, temos o conceito de Interpretante.

“O interpretante não é sinônimo de intérprete, embora a figura do intérprete, de fato, corresponda a um dos níveis do interpretante (o interpretante dinâmico). Interpretante também não é sinônimo de interpretação, pois a interpretação se refere ao processo inteiro de geração dos interpretantes. “(SANTAELLA, 2001:43p.)

O interpretante é o complexo conjunto de signos codificáveis que ele detém para a interpretação. O interprete não interpreta livremente senão através de um sistema de códigos que são capazes de reconhecer e circunstanciar e compreende qual é a natureza do significante, qual é a natureza dos seu significado. O processo de interpretação é um sistema de codificação que se estrutura através de interpretantes. Nesse processo existem dois sentidos. De um lado a projeção do interprete que traz para si o significante do signo que ele está analisando. O interpretante é o sistema de códigos utilizados pelo interprete. É dotada de um aparato de signos, ou seja, de potencialidade para interpretar novos signos. O interpretante tem caráter dinâmico, necessidade de se readaptar a mudanças do contexto, relaciona-se com outro objeto ou com outro sistema de signos.

Do mesmo modo o interpretante – é aquilo que é determinado pelo signo ou pelo próprio objeto através da mediação do signo – não pode ser considerado simplesmente como uma interpretação particular, singular do signo (SANTAELLA, 2000:15p.)

A mente interpretante é uma consciência coletiva organizada em códigos relacionados entre si.

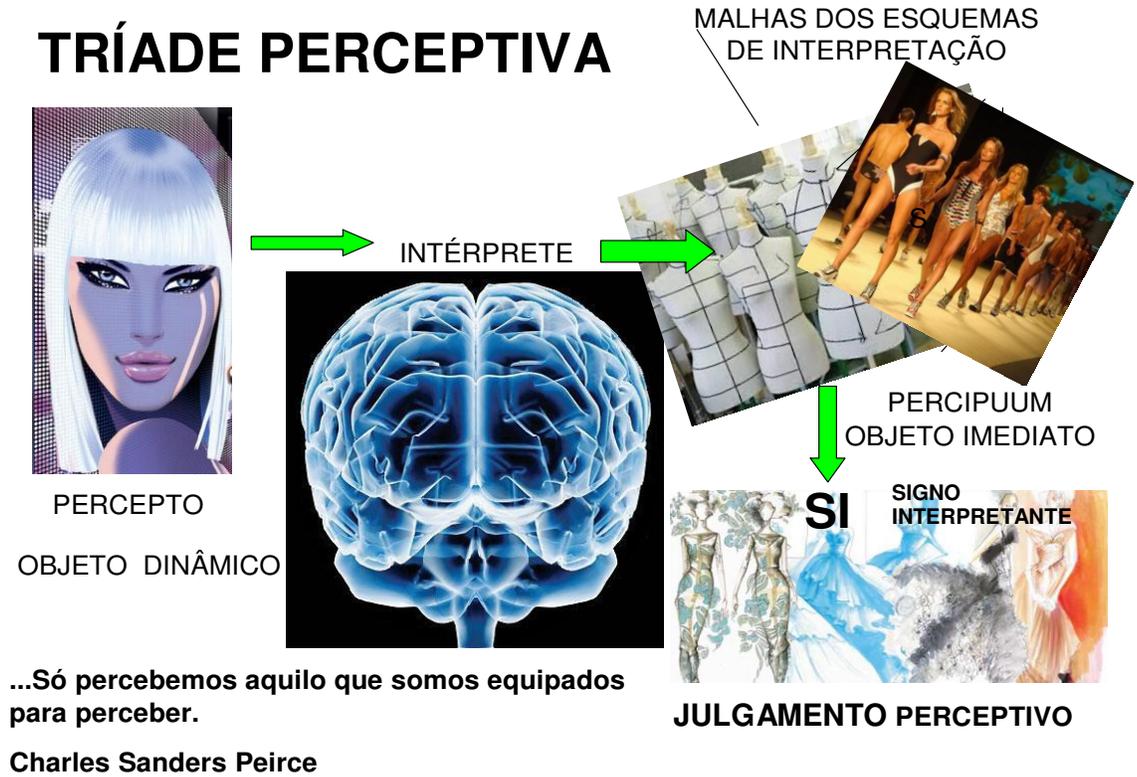


Figura 36 Tríade perceptiva

O olhar semiótico sobre a moda torna-se complexo, se pensarmos que ela não se resume a um único signo. Existe uma expansão concomitante na mente interpretante, chamada “Consciente coletivo”<sup>2</sup>. Em semiótica o Consciente coletivo pode ser chamado de Mente Interpretante coletiva.

<sup>2</sup> “O mundo da consciência é coletivo numa medida ampla tal como o mundo do inconsciente. Estas duas esferas da psique configuram conjuntamente a psique coletiva no indivíduo. Em face da psique coletiva coloca-se o quarto conceito, a saber, o conceito da individualidade. O indivíduo coloca-se de certa forma, no meio, entre a parte consciente e a parte inconsciente da psique coletiva. O indivíduo é, por assim dizer, a superfície do espelho, na qual o mundo da consciência pode ver refletida sua imagem histórica inconsciente, da mesma forma que, no dizer de Schopenhauer, o intelecto coloca o espelho diante da vontade. Nesta arquitetônica

Uma pessoa que compra uma roupa ingenuamente achando que seguiu apenas seu gosto pessoal, está equivocada no sentido de que os seus valores gostos e costumes, são invariavelmente instalados pela sociedade á qual pertence, portanto o interprete atende aos apelos de uma rede muito maior denominada mente interpretante

“ Nos tipos de efeitos que as mensagens estão aptas a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que elas têm o potencial de despertar nos seus usuários, surgem três níveis. Há efeitos interpretativos puramente emocionais. Há efeitos que são reativos, quando a interpretação é efetuada através de uma ação. Há efeitos que têm natureza do pensamento, quando a interpretação tem um caráter lógico. “(SANTAELLA, 2008:49p.)

Esse fenômeno ao qual o intérprete codifica e recodifica infinitamente, reafirmando que o significado de um signo é sempre outro signo, Peirce denominou Semiose.

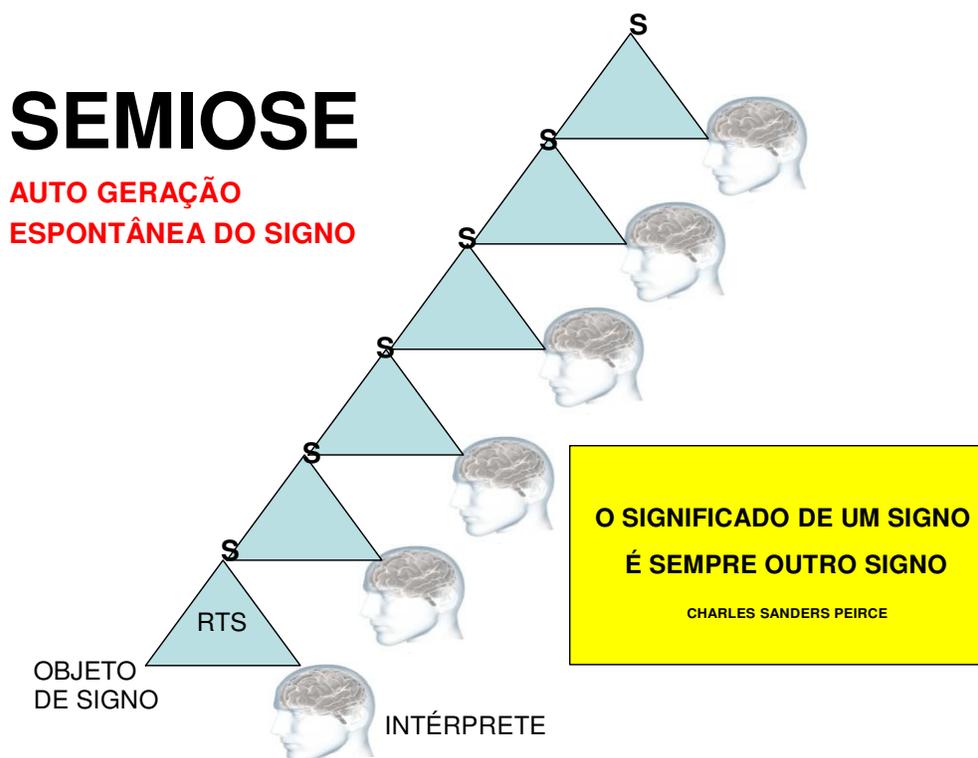


Figura 37 processo de Semiose

---

o indivíduo seria um ponto ou uma linha divisória, nem consciente nem inconsciente, ou melhor, ambas as coisas, algo consciente de consciente e de inconsciente.” (JUNG,1982:151p.)

“A semiose quer dizer ação do signo. A ação que é própria ao signo é a de determinar um interpretante, quer dizer, ação de ser interpretado em um outro signo, pois o interpretante tem sempre a natureza de um signo (mesmo que seja um signo rudimentar, um sentimento, exemplo, ou uma percepção ou uma ação física ou mental.” (SANTAELLA, 2001: 43p.)

“... nosso conhecimento é um trabalho em etapas, ou seja, ele tem de ser produzido etapa por etapa de maneira fragmentada, com divisões e gradações. (...) No mundo externo, todos vêem mais ou menos a mesma coisa, mas nem todos conseguem expressá-lo. Para que possa completar a si mesma, cada coisa passa por certos momentos – uma série de processos que seguem uns aos outros, em que o último sempre envolve o anterior, leva cada coisa a sua maturidade.” (CRARY, 2012: 100p.)

## 6. A RELAÇÃO TRIÁDICO-TRICOTÔMICA NO PROCESSO CRIADOR

O processo de percepção e cognição dos códigos incorporados em uma mensagem ocorrem através da Relação Triádico Tricotômica que se divide em três estados percepto-cognitivos: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Nesse processo o intérprete, pessoa física, que vamos exemplificar é um criador de moda, que tem a intenção de desenhar um croqui de moda, ou seja, o início de todo o processo de produção dentro do Sistema de Moda.

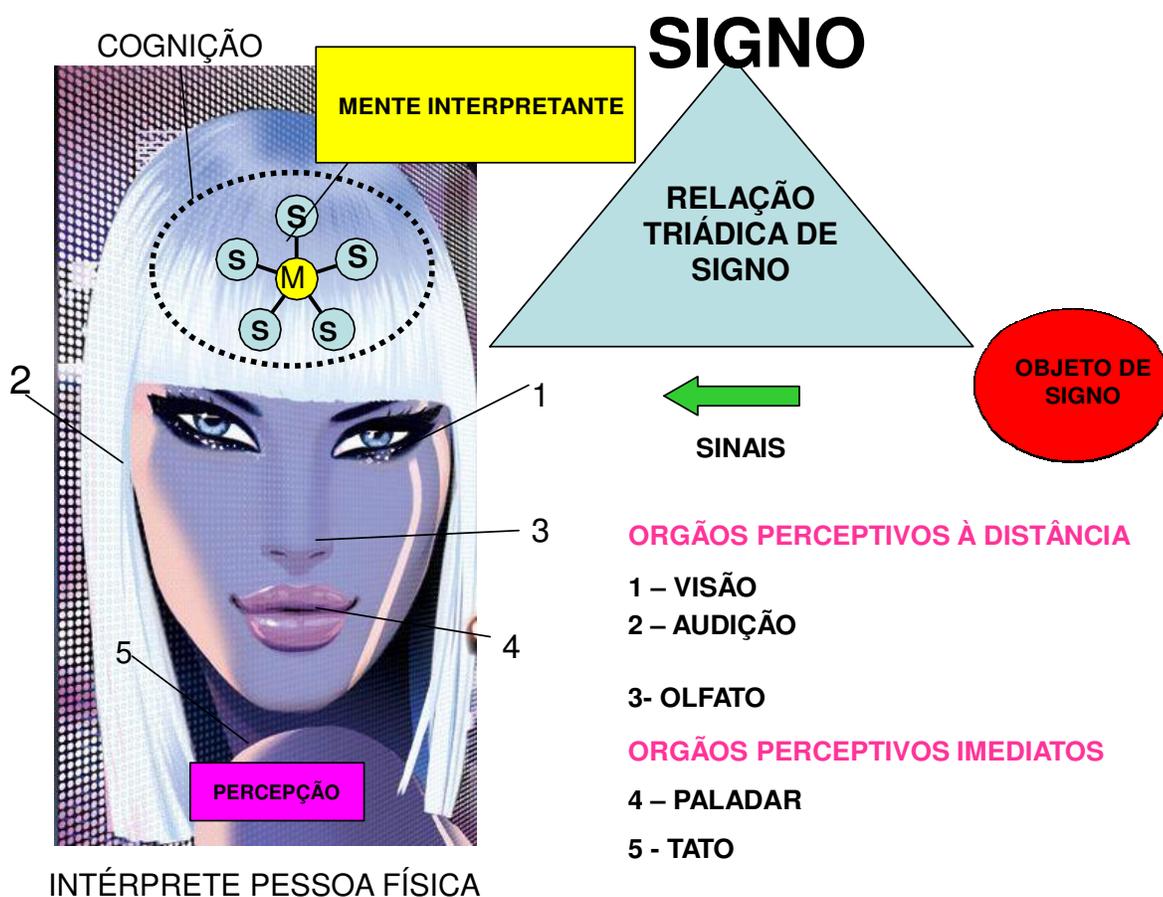


Figura 38 : Relação triádica de signo com as relações percepto-cognitivas com o Intérprete



## **6.1 ESTADOS PERCEPTO-COGNITIVOS: PRIMEIRIDADE, SECUNDIDADE, TERCEIRIDADE**

Retomemos os três elementos do triângulo Semiótico: Objeto Referente, Signo e Interpretante ou seja a relação Triádica de Signo.

A Tricotomia vem das seguintes relações:

- 1- A relação do signo com o interpretante.
- 2- A relação do signo com o objeto.
- 3- A relação do signo com ele mesmo

### **6.1.1 Primeiridade**

“Na imaginação pelo contrário, estamos, como diz Bachelard, no reino da primeira vez. Diríamos no reino de um olhar primeiro que não quer transformar-se num segundo olhar, a não ser que este segundo olhar veja algo de diferente. No olhar do imaginário olha-se para ver algo de novo, não para ver o mesmo como na Ciência”..o imaginador olha de perto e depois de longe, olha para um canto e depois para outro, olha como se o olhar fosse um ser errante que não se fixasse em nada senão no novo olhar que nunca para outra vez frente ao que já viu”. (TAVARES, 2013:372p.)

O intérprete é um ser receptivo e está diante da folha de papel em branco sem nenhuma intenção ou esforço de captação do sinal pela vontade consciente, apenas estímulos espontâneos sem julgamento prévio, apenas sente. Na primeira idade não há qualquer esforço, nenhuma busca intelectual ordenada, apenas estímulos espontâneos sem julgamentos. As formas dos significantes atuam, mas sem um reconhecimento, sem uma identificação. Não é um estado de atenção, de alerta, o designer simplesmente se entrega a intuições, instintos prévios, apenas a um sentir, que dura uma pequena fração de segundos.

“O processo primário é um instrumento de precisão para a triagem criadora, que é muito superior à razão discursiva e a lógica” (EHRENZWEIG, 1969: 21)

Ocorre uma movimentação dos olhos que percorrem a folha de papel em branco onde será representado o desenho numa relação não racional, não científica, não técnica.

A primeiridade, é um estado nebuloso, ambíguo, indefinido um estado mais passivo com relação ao intérprete pessoa física, recebendo os sinais do objeto referente ou do signo para um possível acesso ao significante com seus significado. É uma fase de percepção, sensível, mais aberto, não existindo ainda um movimento de atenção considerável potencial.

“Como uma qualidade de sentimento vaga e indefinida que monadicamente assoma à consciência de quem a percebe, envolvendo-a no lusco-fusco da imprecisão; imediatez qualitativa, entre brumas e brilhos, ressonante nos artistas e poetas; mero tónus de consciência porosa e desmarcada, que se dilata e dissolve, absorvida na mistura alquímica entre o percepto e os sentidos.” (SANTAELLA, 2000:52p.)

Na primeiridade ocorre um processo mais perceptivo, menos cognitivo, ou seja, ainda não existem esforços de elaborações conscientes. O criador de Moda se encontra na condição de receber, de sentir não estabelecendo relações com algum tipo de juízo. O intérprete entra no campo de visão, do tato, do olfato e da audição como entram os sinais que emergem do objeto do signo. A percepção sensorial ocorre através dos órgãos perceptivos à distância, visão, audição. Os órgãos perceptivos imediatos como tato, por exemplo, também são ativados no momento em que a mão percorre a folha posicionando-se em cima da sua superfície, onde será desenvolvido o desenho correlacionado com a imagem mental. Embora neste momento, não haja ainda um deslocamento para que o desenho aconteça.

“O perceptor humano não espera passivamente pelos estímulos, ele o busca numa percepção ativa do mundo. A entrada de estímulos no sistema nervoso tem, assim, dois componentes: os que são independentes do observador e os que dependem dos movimentos dos olhos, cabeça, mãos e corpo.” (SANTAELLA, 2001:77)

### **6.1.2 Secundidade**

Este estado da percepção-cognição torna-se intencional, ou seja, dirigido, mais focado. Os órgãos do sistema perceptivo do intérprete entram em alerta. Trata-se de um estado de atenção, de direção, onde são definidas e identificadas as partes de um todo a ser composto como uma unidade de significação. É o início da cognição, estado de elaboração e construção de signos,

dando forma e consistência ao desenho. O pensamento busca referências no objeto referente que é comparado com outros signos já existentes.

A secundidade é indicial, no sentido de que ela se direciona e gera um foco de atenção. Nesse momento também há escolhas dentro do campo gráfico expressivo, por exemplo, a maneira de escolher e usar determinados materiais, incluir ou excluir traços. Seu caráter operacional de ação tem um movimento motor em direção ao objeto e suas relações com o signo que vai sendo consolidado.

“Como reação a um impulso externo que brutalmente arromba os sentimentos, interrompendo o fluxo da consciência. “ (SANTAELLA, 2000: 53p.)

Entra em jogo a Mente Interpretante dominante de natureza coletiva e que se atualiza na mente interpretante do intérprete pessoa física, estruturada em códigos como, por exemplo, o da “historiografia da representação da figura humana na arte”, pode entrar no jogo do reconhecimento de seus signos por comparação, ou a clássica divisão do corpo em cabeça, tronco e membros pode ser acionada para situar como os traços de contornos estão distribuídos de acordo com a ordem destas posições codificadas desde a infância.

Há uma varredura de reconhecimento segundo as seqüências operacionais de desenho, com códigos metodológicos inseridos e suas experiências gráficas.



**Figura 39** Processo de codificação da mente interpretante

No exemplo acima verificamos que o intérprete faz uma comparação sobre o método de estilização da figura com formas geométricas, anunciando ao cérebro um signo baseado nas raízes matemáticas de fácil assimilação devido à percepção de significantes de experiências passadas. Desde a infância somos estimulados a perceber os sólidos geométricos, na alfabetização, nos desenhos, nas imagens, jogos, por isso a construção do desenho do corpo humano a partir deste método torna-se comprovadamente eficaz.

Nesta secundidade o processo de construção do signo na mente interpretante combinam-se trabalhos da consciência com movimentos exploratórios sensoriais dos próprios órgãos perceptores em ação, em conjunto com o próprio corpo. É sem dúvida um esforço intelectual movido pela razão analítica mas também um esforço físico quando o intérprete precisa participar com ações musculares.

### **6.1.3 Terceiridade**

É o ápice do processo da interpretação ou um ciclo interpretativo cognitivo, que se completa, mas não fecha. Todo o esforço da Secundidade tem como consequência a construção do Signo. Forma-se um juízo, um argumento, uma lei, uma regra. Ocorre uma consciência individual integrada, interativamente e dinâmica a uma Mente interpretante.

Terceiridade é o processo de elaboração, da construção dos argumentos, é o processo da formulação do juízo, um estado mais sofisticado da mente, num estado de julgamento, da manifestação de opinião. A terceiridade se faz num plano totalmente de signos simbólicos, codificados, manifestação interativa com os signos do repertório do intérprete, é o momento mais vital do processo de codificação e interpretação, se transformando em juízos, argumentos, deduções lógicas e claras a respeito do objeto referencial. É o momento onde se geram leis, normas, valores. Há formulações mais conscientes do processo semiótico, onde a interpretação se conclui gerando novos signos.

Um desenho de moda é feito através dos signos já codificados num sistema de signos, restrito a um campo de conhecimento específico. O designer de moda busca dialogar com o sistema de moda através de seus códigos instituídos com os signos adequados à sua solução criativa para que siga dentro da lógica produtiva. A ilustração se define na sua estruturação formal com os recursos visuais expressivos como forma, cor, texturas etc.

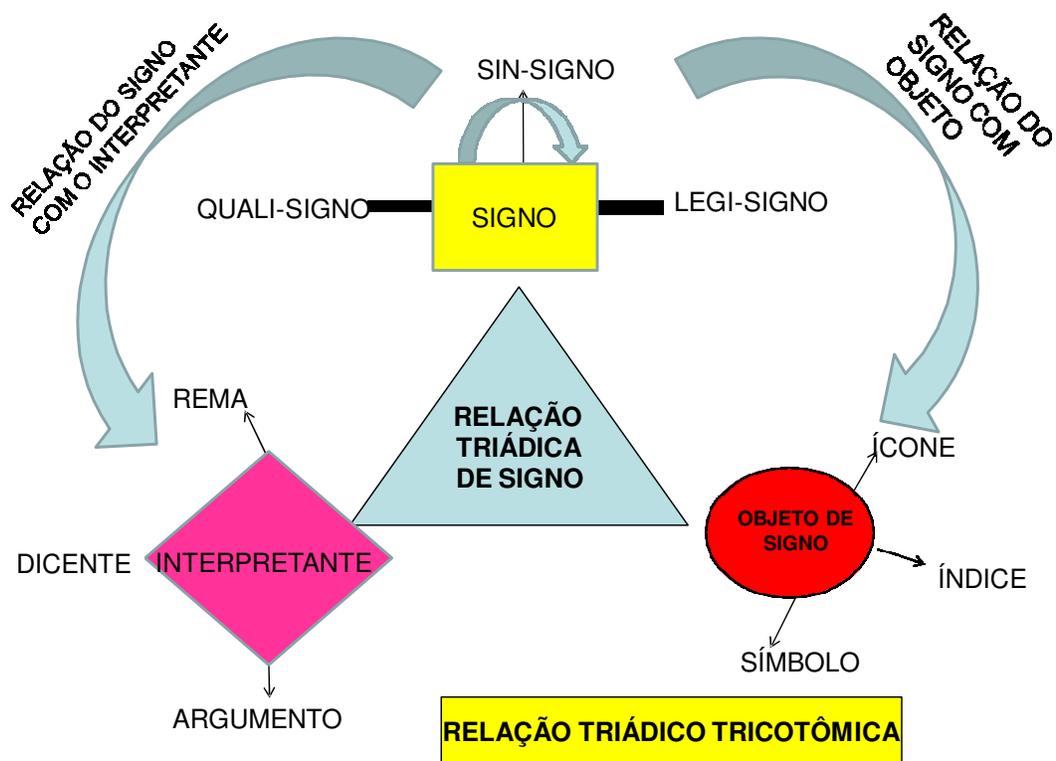


**Figura 40 O Interpretador construindo o significante na terceira ordem**  
Fonte [p://2.bp.blogspot.com](http://2.bp.blogspot.com)

terceira ordem diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. A forma mais simples da terceira ordem, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta 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, 2002:07p.)

## **6.2 A RELAÇÃO TRIÁDICO TRICOTÔMICA DO SIGNO**

Com os conceitos consolidados pelos três estados percepto cognitivos: Primeira ordem, Segunda ordem e Terceira ordem, são necessários para gerar nove relações entre os três elementos da Tríade Semiótica: Objeto Referente, Signo e Interpretante para aplicá-los da seguinte forma: as relações entre o Signo e seu Objeto Referente, entre o Signo e seu Interpretante e finalmente a do Signo com ele mesmo.



**Figura 41 Relação Triádica Tricotômica do Signo**

Metodologicamente, para aplicarmos a Teoria dos Signos de Peirce e atingir um nível mais profundo da natureza do processo semiótico de análise, é preciso abrir a tricotomia: Objeto referente, signo e interpretante como vimos, através dos três estados percepto-cognitivos da Primeiridade, Secundidade e Terceiridade para cada relação ou seja: três vezes a relação de signo para o seu objeto, três vezes a relação de signo com seu Interpretante e finalmente três vezes a relação de signo com ele mesmo.

Esse é o início da Tricotomia da Relação Triádica, do Signo ou seja a Relação Triádica Tricotômica do Signo. (Vide figura a seguir)

É importante esclarecer que a relação do Signo com o seu Objeto Referente, dependendo do grau de Semiose em que se está analisando, o Objeto Referente é um outro Signo. No século XXI em que vivemos em Semiose acelerada devido à expansão dos meios de comunicação não temos um Objeto Referente puro que não tenha sido de alguma forma semiotizado pelas mentes de uma sucessão de interpretes. É o caso da internet e dos celulares de alta tecnologia. E de alguma forma já não importa mais esta distinção radical entre objeto referente e signo na relação

triádica de signo. No entanto para mantermos o entendimento da função de cada um dos elementos dos três vértices da relação Triádica de Signo teremos sempre o Objeto Referente, o Intérprete e o Signo, mesmo que o primeiro seja Signo também.

**RELAÇÃO TRIÁDICO TRICOTÔMICA**

	<b>1º</b>	<b>2º</b>	<b>3º</b>
RELAÇÃO DO SIGNO COM O OBJETO	ÍCONE	ÍNDICE	SÍMBOLO
RELAÇÃO DO SIGNO COM ELE MESMO	QUALI SIGNO	SIN SIGNO	LEGI SIGNO
RELAÇÃO DO SIGNO COM O INTERPRETANTE	REMA	DICENTE	ARGUMENTO

Figura 42 Plano Geral da Relação Triádico Tricotômica

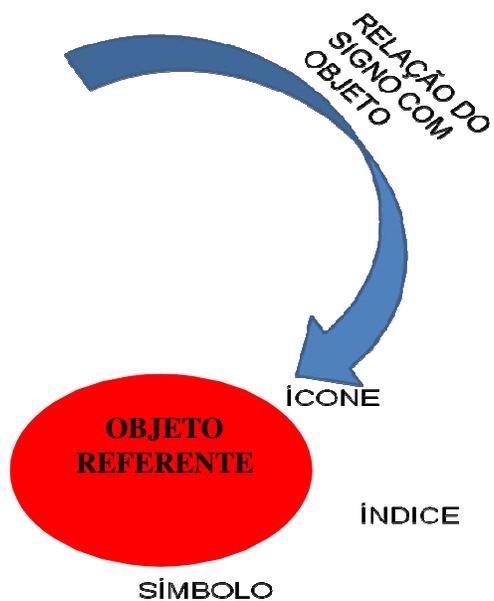


Figura 43 Relação Triádico Tricotômica do Signo com seu objeto

## 6.2.1. A RELAÇÃO DO SIGNO COM SEU OBJETO REFERENTE

### 6.2.2. Primeiridade-Ícone

Na relação do signo com o seu Objeto Referente a partir da Primeiridade, temos o ÍCONE que é um signo que trata da aparência essencialmente visual, a imagem de natureza ótica que se constrói na mente interpretante do intérprete.

“O conceito mais restrito de imagem como signo que representa algo por semelhança na aparência corresponde ao primeiro tipo de signo icônico ou hipoícone, justamente aquele que Peirce chamou de imagem.” (SANTAELLA, 2001:188)

Com relação ao desenho de moda corresponderia aos aspectos externos materiais dos recursos expressivos, próprios do desenho. Essa relação atualmente não se limita à imagem capturada apenas pelo olho, mas por outros sentidos do corpo. A textura da matéria comparece nas suas dimensões mais superficiais, estéticas sem interessar o tipo de composição fisiológica interna.

Se o signo tem uma propriedade monádica (qualidade, primeiridade), então ele é um ícone do objeto. Uma vez que a propriedade monádica é não-relacional, a única relação possível que o ícone pode ter com seu objeto, em virtude de tal propriedade, é aquela de ser idêntico ao seu objeto” SANTAELLA, 2000:09p.)

Na primeira relação do signo com seu objeto referente nada mais importa além da aparência imediata, ou seja, no que parece ser e não mais no que é realmente pois não interessa neste momento perceptivo sua fatura interna.



Figura 44 Relação Triádico Tricotômica do Signo com seu objeto  
Fonte (MORRIS, 2007)

### 6.2.3. Secundidade-Indice

Na relação do Signo com o Objeto Referente a partir da Secundidade temos o Signo Indicial (INDICE). O interprete passa a se direcionar e focar exclusivamente a extensão toda do desenho e em suas partes gráficas componentes. Há uma atitude de natureza direcional, definida através da tensão entre a figura e o fundo, entre os limites da parte interna do desenho com os limites da sua parte externa. Nessa tensão há uma dimensão indicial, onde a relação do signo com seu objeto na secundidade é fortemente direcional, ou seja, há um foco um centro, uma direção. O processo percepto cognitivo é um estado orientado. Há um desejo de visualização objetiva, de ir além do encantamento intuitivo do estado de primeirdade. É um estado de atenção a respeito dos rumos a serem tomados no desenho. Ele passa a ser o elemento de interesse onde cresce um campo visual sólido resultante.

“A ação do signo é funcionar como mediador entre o objeto e o efeito que o signo produz em uma mente atual ou potencial. Esse efeito ou interpretante é indiretamente devido ao objeto através do signo. A mediação do signo em relação ao objeto, quer dizer, sua ação mediada pelo signo. Assim sendo, a referência do signo ao objeto não depende de uma interpretação pessoal. Ela é propriedade objetiva do signo, uma propriedade que dá ao signo o poder de produzir um interpretante, quer esse interpretante seja, de fato, produzido ou não. “ (SANTAELLA,2001:191p.)



**Figura 45** Estado de tensão entre figura e fundo da secundidade  
Fonte (MORRIS, 2007)

“A silhueta, mesmo que só fosse pela etimologia (pelo menos em francês) é um objeto estranho, ao mesmo tempo anatômico e semântico: é o corpo tornado explicitamente desenho, muito delimitado por um lado, completamente vazio por outro. Este corpo-desenho é essencialmente (por função) um signo social. “(BARTHES, 2009:110p.)



**Figura 46 Silhueta, representação indicial da forma feminina**  
**Fonte: (MORRIS, 2007)**

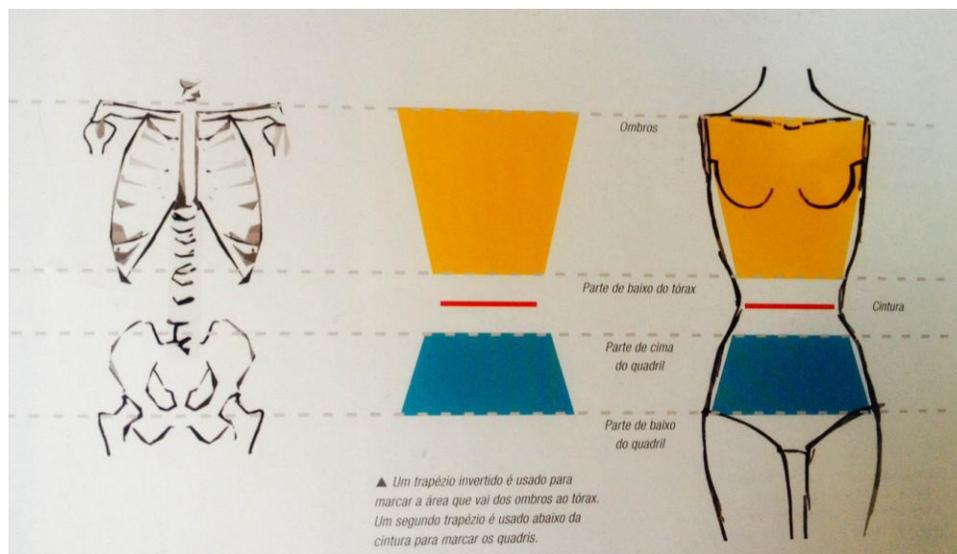
#### **6.2.4 Terceiridade-Símbolo**

Na relação do Signo com o seu Objeto Referente a partir da Terceiridade temos o Signo Simbólico (SIMBOLO) que se caracteriza por um estado consciente de interpretação ou seja há um interesse do interprete em relacionar com algum tipo de escola gráfica, ou expressão gráfica

ou de conjunto de artistas, com alguma metodologia de desenho que aprendeu em algum momento da vida acadêmica ou profissional.

“O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante” (SANTAELLA,2000:132p.)

A Terceiridade entra num nível de figuração mais abstrata do desenho, por exemplo, quando se tenta fazer uma analogia com as questões geométricas, ou seja, há uma elaboração mental e um raciocínio de comparações entre as forma do desenho com as formas geométricas, como o tronco e o quadril aproximar-se de trapézios. O rosto e os seios com esferas e semi esferas ou cones e cilindros.



**Figura 47 Geometrização da forma feminina**  
**Fonte (BRYANT, 2012)**

O desenho passa a ser pensado de uma maneira objetiva, racional e intelectual, ou seja, há uma possibilidade de classificação, há um desejo de circunstanciar esse desenho a tipologias gráficas já sistematizadas.

É nesse processo que pode ocorrer o ensino e a aprendizagem do desenho, pois é possível mostrar ao futuro desenhista os aspectos estruturais internos do desenho, tentando mostrar que

existe uma relatividade, uma normatividade na construção, inclusive com questões dimensionais, com relação à proporção humana e as relações de escala no espaço. Há uma extrema racionalidade no aspecto simbólico do objeto. Ele não é mais entendido como objeto no seu sentido utilitário, mas sim no seu sentido construtivo e comunicativo.

### 6.3. RELAÇÃO DO SIGNO COM ELE MESMO

O signo com relação a si mesmo resulta em três tipos de signos: Quali-signo, Sin-signo e Legi-signo

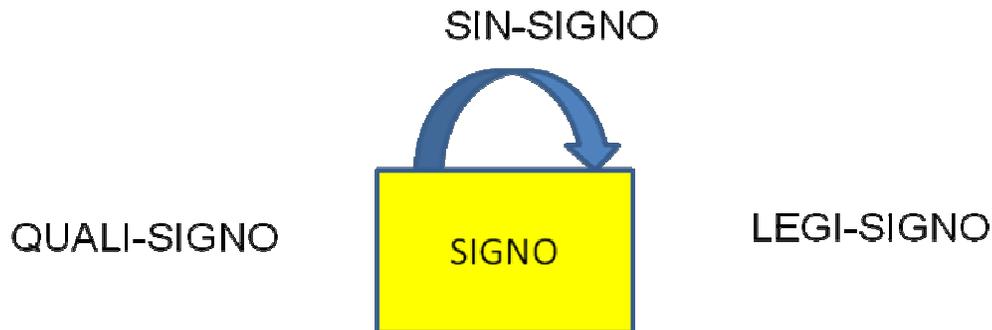


Figura 48 Relação Triádica Tricotômica do Signo com relação a si mesmo

#### 6.3.1. Primeiridade Quali-Signo

Quali-signo é um signo resultante do estado da Primeiridade em que o signo se estrutura a partir de propriedades do objeto referente de natureza qualitativas como as cores, texturas e aspectos formais externos, mas sem se reportar ao dimensionamento da matéria de seu significante. Neste estado verificamos com quais recursos expressivos materiais, se constituíram os significantes do desenho, como por exemplo, aquele realizado com lápis de cor. Coerente por pertencer ao estado percepto-cognitivo da Primeiridade o Quali Signo se vincula com uma mente de um intérprete que só consegue dar uma consistência superficial ao significante, retendo apenas as primeiras impressões que são frágeis e não duradouras. O estado da Primeiridade é

um momento mais aberto de interpretação, tem características muito pessoais do intérprete. O ilustrador ou desenhista de moda ou o próprio estilista traz para si as propriedades do objeto referente, que é a roupa processada criativamente através dos signos do desenho e sobre elas se projeta intuitivamente. É um momento de total liberdade, um ir e vir através de esboços ou croquis ainda indefinidos. O Quali-signo, no exemplo acima do desenho terá no seu significante as características específicas de um traço de cor, variável, se é um lápis comum, um pastel seco ou aquarela.

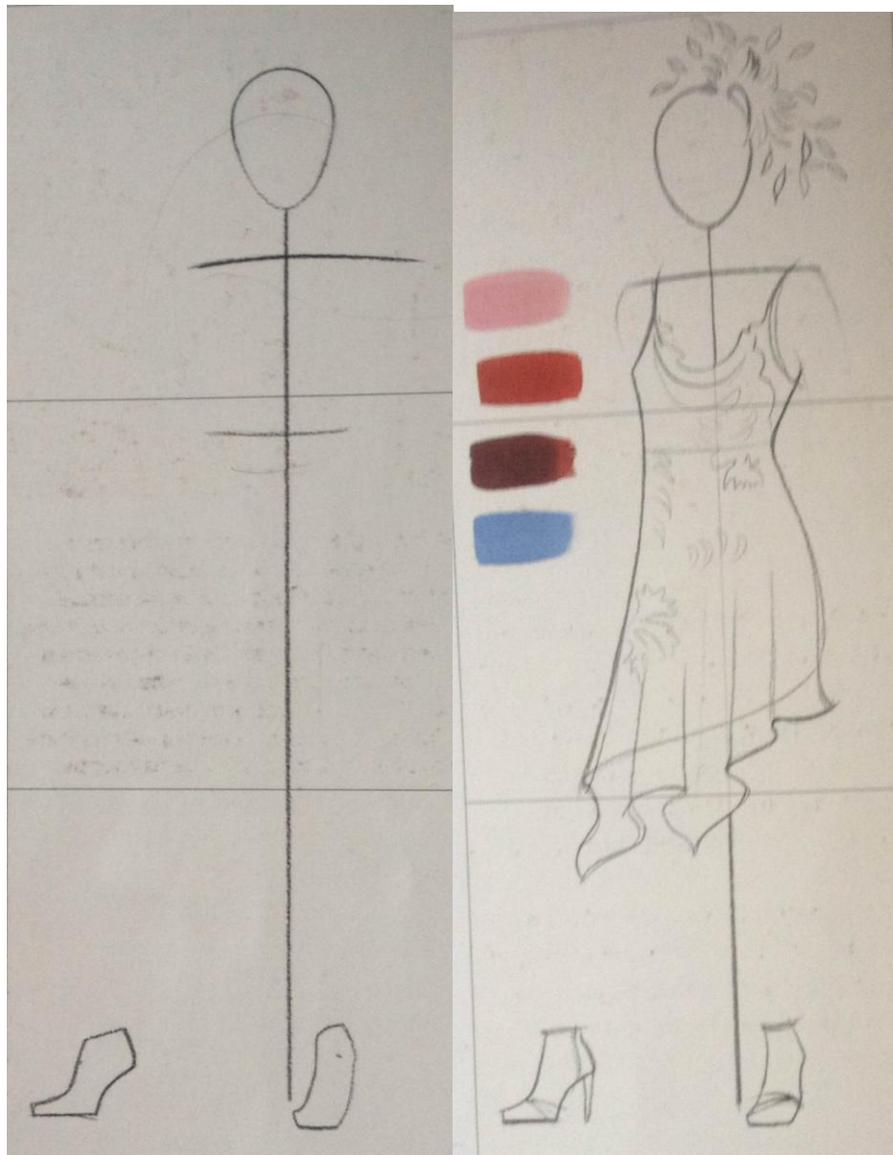


**Figura 49** Variações de Desenhos de Moda

### **6.3.2 Secundidade Sin-Signo**

Na Secundidade, aplicada na relação do signo com ele mesmo, temos o Sinsigno. É totalmente indicial, num plano intelectual, objetivo e consciente, onde há uma razão analítica em ação pelo ilustrador. Por exemplo, há escolhas conscientes dentro de uma tabela de cores, os

contornos das formas são bem definidos e podem ser reconhecidos até por se assemelharem às formas geométricas regulares.



**Figura 50** Secundidade Sin-signo  
Fonte (MORRIS, 2007)

Quando analisamos em profundidade o significante do Sin-signo na sua materialidade encontramos elementos que o definem em sua singularidade própria de sua natureza. O desenho de moda pode ser representado graficamente com características diferentes de um ilustrador para outro, em relação à linguagem expressiva no desenho, mas na sua codificação geral continua

pertencendo a uma classificação com parâmetros peculiares de estilos já definidos no sistema de moda.

Na Secundidade, o Sin-Signo revela que há um movimento convergente ,de concentração em direção a um foco. As escolhas são estrategicamente definidas, por exemplo, na separação das cores que vão predominar na paleta e serão associadas a determinadas formas assim como às texturas que irão corresponder aos tecidos a serem escolhidos. O processo de decisões no desenho se encaminham para uma interpretação de uma Terceiridade.

### **6.3.3. Terceiridade Legi-Signo**

Na aplicação do signo com ele mesmo na terceiraidade há uma consolidação do signo na mente, ou seja, o ato de definição das escolhas de toda ordem se conclui e se torna argumento sólido, se normatiza. Neste processo o Signo resultante é o Legi-Signo. É quando se formulam leis, regras, padrões consistentes. Assim, se fecha um ciclo de significação a relação do signo com seu intérprete é estabelecida através de uma codificação é o momento onde o desenho, por exemplo, se define com uma característica específica e se refere a um determinado estilo de desenho de moda já consagrado. Pode se mover, ainda como exemplo, de forma dominante através de um pensamento estético mais ligado à um estilo artístico. É a formulação de juízos definidos.

“Leis e regularidades além daquelas da linguagem verbal também podem ser legi-signo. Regularidades de comportamentos individuais ou sociais, convenções e costumes são legi-signos. Certos padrões do vento, pressão do ar e nuvens podem ser legi-signos da chuva. Certos padrões e sintomas podem ser legi-signo de uma doença. As regularidades da tabela periódica de Mendeleiev são legi-signos das leis físico químicas” (SAVAN, 1976 p. 14 apud SANTAELLA, 2000: 102p.)



**Figura 51** Terceiridade, legi-signo – definição de estilos de desenhos diferenciados

“Como se pode ver, as tricotomias Peircianas devem ser usadas como ferramentas analíticas por meio das quais três aspectos diferentes da semiose podem ser distinguidos. Essas distinções são sempre aproximativas e dependentes do ponto de vista que o analista assume diante do signo. Nenhum signo pertence exclusivamente a apenas um desses tipos, assim como não há nenhum critério apriorístico que possa infalivelmente decidir como um dado signo realmente funcionará. Tudo depende do contexto de sua atualização e do aspecto pelo qual é observado e analisado.” (SANTAELLA, 200: 102p.)

## 6.4 RELAÇÃO TRIÁDICO TRICOTÔMICA DO SIGNO COM O INTERPRETANTE

Veamos como então como a relação do signo com o interpretante se tricotomiza através deste diagrama ilustrativo a seguir.

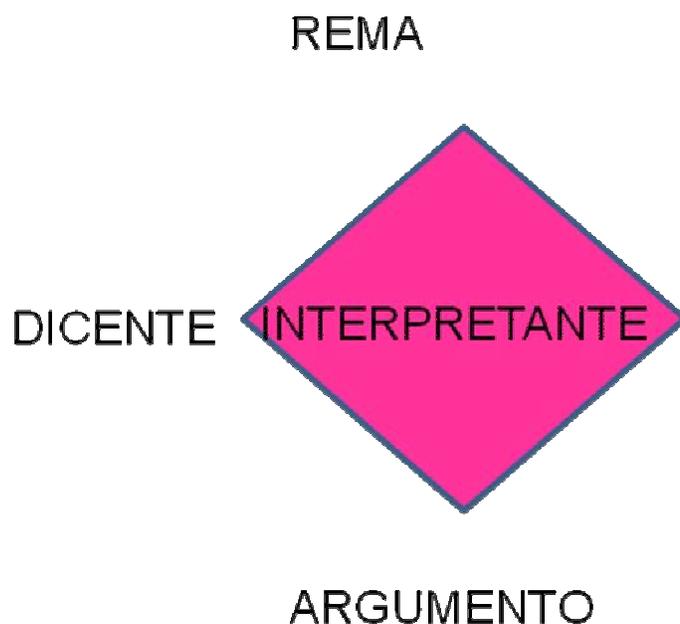


Figura 52- Relação Triádica Tricotômica de signo com o Interpretante

### 6.4.1. Primeiridade-Rema

Na relação do signo com o seu interprete ou o seu interpretante, todos os códigos que fazem parte do repertório dele bem como do sistema cultural e do contexto histórico-geográfico, em que está inserido e retomando o estado percepto cognitivo da Primeiridade, a tricotomia se apresenta através do Signo se relacionando em um sistema muito amplo de interpretação denominado Rema. No caso do desenho de moda ele pode ser interpretado enquanto signo em relação a um conjunto variado de desenhos de outros ilustradores.

O tamanho do conjunto considerado pode ser tão amplo que garanta extrairmos da análise aspectos da significação do desenho considerado em contrapontos comparativos com tantos outros desenhos que encaminhem a formação de um juízo dentro de um processo progressivo de circunstanciá-lo em sistemas mais fechados ou de um único sistema.

“Um Rema é um signo que é interpretado por seu interpretante final como representando alguma qualidade que poderia estar encarnada em algum objeto possivelmente existente. É assim que o quali-signo é compreendido no interpretante final, como presença de um signo de uma qualidade que poderia estar corporificada em alguma ocorrência ou alguma entidade apenas possível” (SANTAELLA, 2000: 144p.)

Os exemplos dos desenhos de Moda aqui apresentados demonstram a diversidade de estilos, traços, técnicas, porém há uma relação comum entre eles, com o que diz respeito a corporidade dos croquis. Todos são magros, alongados e bem estilizados.



**Figura 53** Desenho de Nancy Riegelmam  
Fonte: (RIEGELMAN, 2006)



**Figura 54** Desenho de Moda  
Fonte: (BRYANT, 2012)



**Figura 55 Desenho de Myrtle Quillamour**  
**Fonte: (BRYANT, 2012)**



**Figura 56 Desenho de Alfredo Cabrera**  
**Fonte (BRYANT, 2012)**



**Figura 57 Desenho de Ana Lee**  
**Fonte (BRYANT, 2012)**

#### 6.4.2. Secundidade Dicente

No caso da análise da relação do Signo com o Intérprete ou seu Interpretante no estado da Secundidade o contexto da interpretação nos conduzirá à tricotomia denominada dicente. Neste caso temos uma restrição, uma definição clara de como queremos interpretar este desenho.

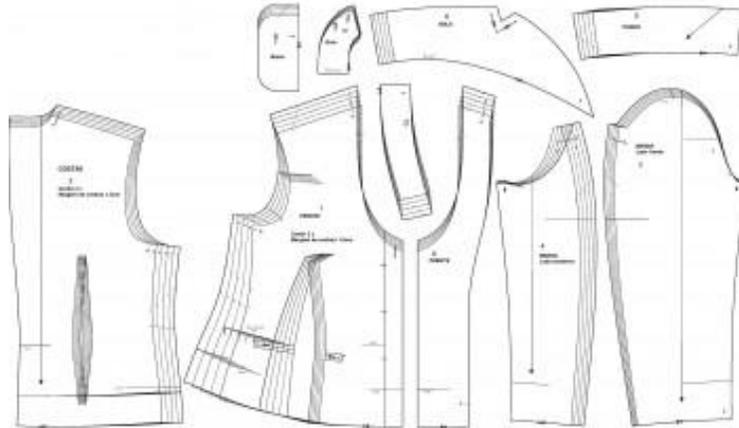
Por exemplo, submetendo-o a intérpretes pertencentes ao sistema de moda diretamente relacionado com a produção executiva dos desenhos. As modelistas interpretam o desenho de forma diferente, usando a lógica e a racionalidade matemática. Sua interpretação do desenho colocará em confronto uma tradução de um código expressivo criativo do estilista para um código técnico da modelagem.



Figura 58 Molde de costura Signos codificáveis pelas equipes de modelagem do sistema de moda

Uma rígida ponte semiótica se estabelecerá através de signos cujos significantes são bem diferentes, pois apesar de se reportarem à mesma roupa a correlação entre os signos conduzirão o universo amplo, criativo e imaginativo do estilista. O corpo antípoda que o referenciou vindo de uma esfera ampla, imprecisa, plena de recursos inventados por sua imaginação, convergirá para a função definida, rigorosa lógica das operações técnicas da modelagem e da materialidade dos tecidos. Os traços livres e expressivos do desenho deverão convergir para os traçados regulares de uma geometria plana que funcionará como um mapa orientador da tesoura que realizará os cortes secos e únicos. Uma precisão matemática se impõe através de uma série de signos específicos e codificados pelos manuais de modelagem.

Mostrar manuais de modelagem.



**Figura 59 Molde de Blusa**

Fonte <http://www.sempretops.com/moda/moldes-de-vestidos/>

O corpo antípoda é pluridimensional sobre ele o ato criativo modelará um “look antípoda” por vezes tão irreconhecível e distante de seu destino operacional e funcional a ser realizado para um corpo orgânico, tridimensional, real e vivo que se tornará seu destino final. Desta forma o caráter discente das interpretações terá em suas respectivas finalidades práticas, uma progressiva restrição em que os signos em jogo terão significados inicialmente conotativos para significados denotativos, portanto codificáveis.

“No nível de secundidade, o dicente (dici-signo ou fema ou quase proposição) é um signo que será interpretado pelo seu interpretante final como propondo e veiculando alguma informação sobre um existente, em contraposição ao ícone. Por exemplo, do qual só se pode derivar informação. O meio mais fácil de se reconhecer o dicente é saber que ele ou é verdadeiro ou é falso, mas em contraposição ao argumento, ele não nos fornece razões porque é falso ou verdadeiro. Ele é um signo puramente referencial, reportando-se a algo existente. Desse modo, seu interpretante terá uma relação existencial, real com o objeto do dicente tal como este mesmo tem.

Sin-signos indiciais são necessariamente dicentes, pois, tal como uma bússula, na sua presença aqui e agora, por exemplo, são objetos de exatidão direta, funcionando como signos que propiciam informação sobre seu objeto. “ (SANTAELLA, 2000:146p.)

### 6.4.3 Terceiridade Argumento

A interpretação considerada dentro deste ciclo de significação aponta para um significado único e definitivo denominado Argumento. É claro que o processo não se esgota em um único juízo final, ou seja, uma correlação entre signo e seu intérprete na relação triádico-tricotômica, de terceiridade, completamente estruturada e objetiva. O que se quer neste estado é a legibilidade de Signos e seus correspondentes significados em uma interpretação essencialmente fechada e possível de ser normatizada, regulamentada, completamente lógica e entendimento de forma racional e claramente visível de modo a se tornar padrão potencial e capaz de influenciar outros estilistas ou outros desenhista ou outros ilustradores.

“Enfim, um argumento ou inferência é um signo que é interpretado por seu interpretante final como um signo de lei, regra reguladora ou princípio guia, ou melhor, é um signo cujo interpretante lhe representa o objeto como sendo um signo ulterior, por meio de uma lei. Isto é, a lei segundo a qual a passagem de todo o conjunto das premissas para as conclusões tende a ser verdadeira. Um argumento deve ser compreendido por seu interpretante como derivando validamente uma conclusão de suas premissas porque ele pertence a uma classe de inferências possíveis que se conformam com um princípio guia.” (SANTAELLA, 2000: 147p.)

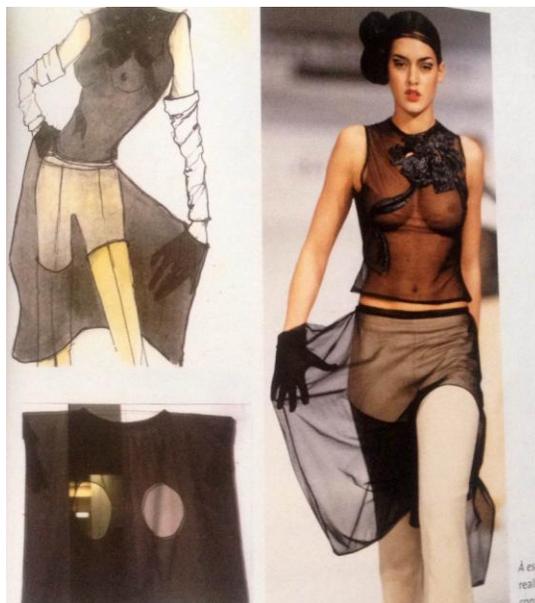


Figura 60 Cartela Cores, cartela de tecidos e objetos de decoração para compor uma prancha de inspiração (MORRIS, 2007, 69p)



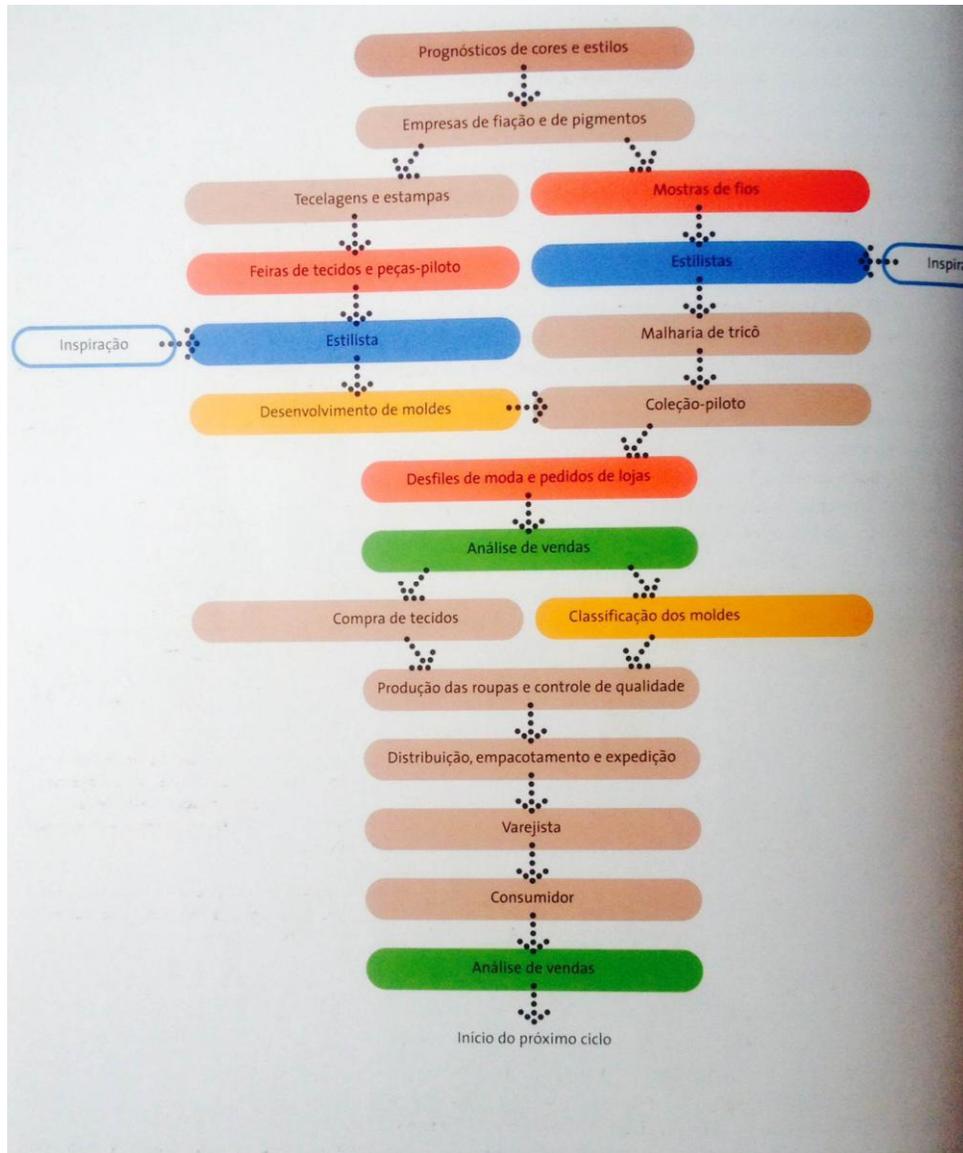
**Figura 61 Prancha de ilustração criada a partir dos elementos anteriores  
Fonte: (MORRIS, 2007 :69p)**

Percebemos nas imagens acima o início do processo, os códigos inseridos, sua normatização e materialização final nas passarelas. O produto final, a roupa será responsável por gerar novos códigos padronizados e diretrizes de natureza coletiva. O objeto é interpretado como parte necessária de um sistema global



**Figura 62 3 Desenho, confecção e divulgação Fonte (JONES, 2005 179p.)**

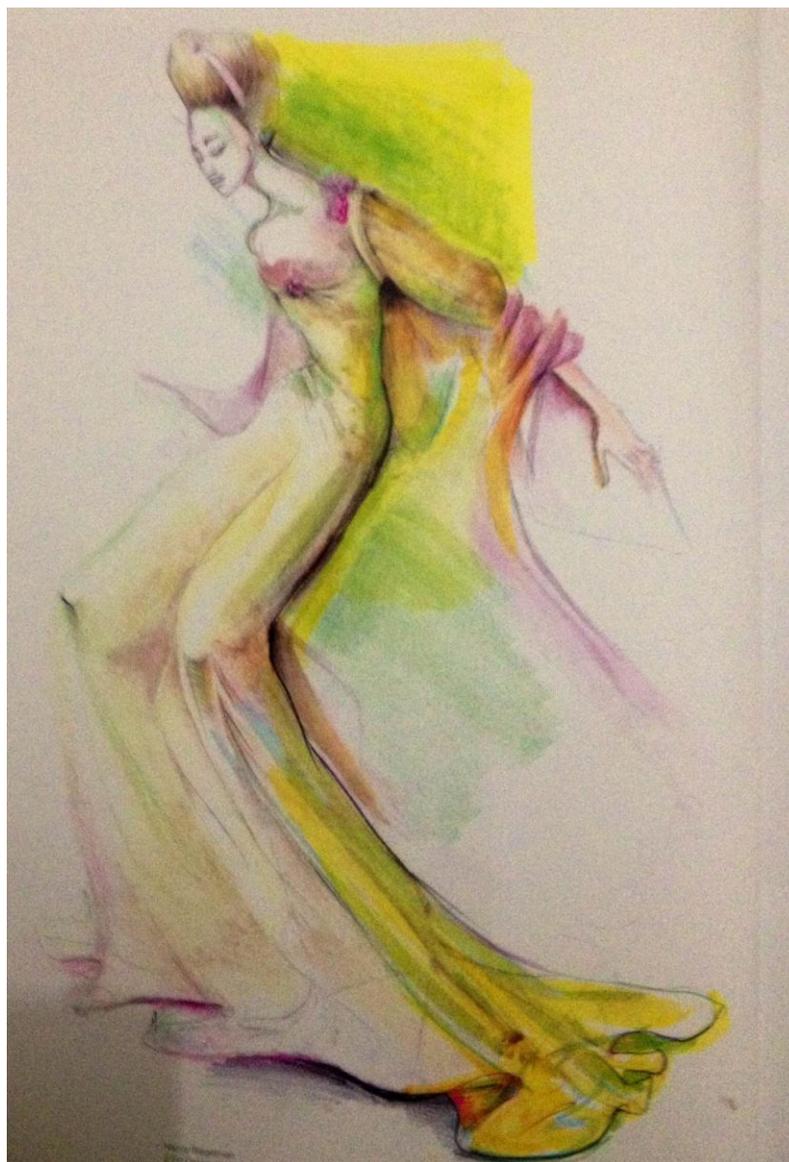
“Uma idéia é testada no papel, depois realizada em miniatura e finalmente confeccionada no tamanho real “(JONES, 2005:179)



**Figura 63 O Ciclo da moda**  
**Fonte: (JONES, 2005:128)**

## 7. O CORPO ANTÍPODA

A Ilustração de Moda usa como base de sua representação o corpo humano, porém desvincula-se das medidas morfológicamente normais de um corpo, apropriando-se do criativo universo do imaginário. A primeira intervenção que se nota é o alongamento da figura. No exemplo abaixo há um estiramento das pernas e braços, mas ainda não há deformações drásticas e podemos então dizer que é uma primeira etapa da semiótica da moda.



**Figura 64 Desenho de Nancy Riegelman**  
Fonte (RIEGELMAN, 2006)

Os croquis tem características muito peculiares, sempre magros, longínquos, quase sem massa muscular. Mantém uma estrutura básica um esqueleto alongado e retira órgãos vitais. A esse corpo quase inorgânico denominaremos antípoda, por estar em oposição ao corpo biológico. O corpo antípoda segue os procedimentos comunicacionais da incorporação através das projeções do sistema percepto cognitivo da mente criadora. O Conceito de Antípoda se refere a um estado de oposição diametral e até simétrica se imaginarmos um eixo de referência. Não se trata de um reflexo especular simplesmente mas quando circunscrito à mente humana adquire a dimensão do imaginário, algo gerado pelo psiquismo humano. A realidade objetiva é supostamente reconstruída de forma criativa dentro de padrões puramente neuronais. Há uma forte virtualidade no antípoda como tudo produzido pela função principal da mente, através de projeções humanas sobre os objetos do real com os quais esbarramos fisicamente e psicologicamente. Neste embate diário entre corpos reais e corpos idealizados vão se formando os corpos antípodas, criaturas vindas das projeções imaginárias que passam a estabelecer correlações contínuas e dinâmicas com vida própria. Identificamos um desenho de moda através dos códigos imagéticos nele inserido. As deformações representadas graficamente no desenho evidenciam o que ele representa. Suas informações são particularmente compiladas pela malha dos esquemas de interpretação, ou seja, pelo sistema de moda, que atribui de imediato o estiramento da imagem. O corpo elástico é fruto da mente interpretante em sua função Semiótica. Esses corpos não podem ser considerados morfológicos do ponto de vista anatômico, mas como suporte de manifestação subjetiva como descreve Castilho:

“O corpo anatômico remete-nos, basicamente, ao corpo natural, biológico, com o qual nascemos. Ainda que em sentido amplo, referimo-nos a um corpo padrão com estrutura geneticamente composta por cabeça, tronco e membros, não podemos deixar de mencionar as diversas possibilidades de (re)construção plástica do corpo. Entre essas, considerando ainda o corpo como um suporte de uma manifestação subjetiva, ele apresenta variáveis no que se refere às proporções e aos componentes formais como, por exemplo, sua verticalidade, horizontalidade, espaço que ocupa como massa plástica, etc.” (CASTILHO, 2004: 53p.)



**Figura 65 Desenho de Nina Donis (BRYANT,2012)**

A ilustração segue padrões antropomórficos dentro do contexto que lhe é apropriado, ou seja, com códigos da mente interpretante coletiva do sistema de moda. Uma das possibilidades aqui alinhada é a deformação expressiva do corpo nu e do corpo vestido. O corpo fisiológico humano dá lugar a um novo corpo, o corpo antípoda. Mulheres altas e magérrimas são sinônimo de beleza e sofisticação no mundo da moda. Há uma semelhança dos croquis de moda contemporâneos com as modelos profissionais que desfilam nas passarelas. Existem alguns padrões morfológicos determinantes como altura e peso. Para ser credenciada a uma agencia de alto impacto no mercado comercial de moda a modelo não pode ter menos de 1,70 cm de altura. A maioria das modelos famosas tem bem mais que isso e seguem o padrão de estrutura corpórea muito magra. Normalmente a palavra peso não é usada no meio profissional e sim medidas. As medidas de uma modelo devem ser compreendidas em tabelas referenciais padronizadas.



**Figura 66 Campanha publicitária “Você não é um croqui”**

**Fonte: [http://www.huffingtonpost.com/2013/04/18/anti-anorexia-ads-photos\\_n\\_3110649.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/04/18/anti-anorexia-ads-photos_n_3110649.html)**

“...a caricatura e os monstros exprimem, em duas vertentes opostas, os limites das trocas entre colectividade e indivíduos: como seres sociais rimos das caricaturas, e de ver o que acontece a um corpo singular sempre que ultrapassa, em nome da própria cultura, as fronteiras que ela impõe à sua prática;... A caricatura é como um monstro cultural, o monstro uma caricatura da natureza. A primeira traduzindo a deformação sofrida pelo ser social ao abolir, em si mesmo, toda a natureza, representa o depotismo de um signo que açambarca o corpo – proliferando, contaminando, como uma doença. O segundo mostra a natureza – o corpo – tentando significar por ela própria, sem a ajuda de (e contra) a cultura: significa, ao mesmo tempo, demasiadas coisas e nada.”GIL, 1997: 49p.)



**Figura 67 Campanha publicitária 1 “ Você não é um croqui”**

**Fonte: [http://www.huffingtonpost.com/2013/04/18/anti-anorexia-ads-photos\\_n\\_3110649.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/04/18/anti-anorexia-ads-photos_n_3110649.html)**

Essas imagens são de uma campanha contra anorexia de 2013, onde o tema era “ Você não é um croqui”. As fotos das modelos que já eram excessivamente magras tiveram alterações de alongamento nas pernas e nos braços com Photoshop para demonstrar que o desenho de moda é uma abstração do ser humano. Seguir este padrão corporal seria impossível para uma vida saudável.

“As modelos foram desenhadas com proporções exageradas, como pernas longas e braços extremamente finos, que parecem impossíveis para um corpo feminino de verdade. Mas o que surpreende é que as modelos “reais”, que aparecem ao lado, representam exatamente as mesmas proporções.” Fonte (<http://moda.terra.com.br/campanha-contr-a-anorexia-na-moda-compara-croquis-a-modelos-reais>)

Esses desenhos dessa campanha podem indicar que o corpo ao qual nos referimos em um corpo antípoda, criado no imaginário, tanto influencia como é influenciado. São projeções psíquicas num processo acelerado de semiose na construção da mente interpretante onde se formam os padrões estéticos dominantes.



**Figura 68 Campanha publicitária “Você não é um croqui”**

**Fonte [http://www.huffingtonpost.com/2013/04/18/anti-anorexia-ads-photos\\_n\\_3110649.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/04/18/anti-anorexia-ads-photos_n_3110649.html)**

Para a maioria dos estilistas os corpos das modelos servem meramente como base para as roupas, salvo exceções de modelos já consagradas no mercado, a maioria são pensadas como unidades, com similaridade de medidas e padrões corporais, destinam-se às passarelas com objetivo funcional de apresentação do vestuário. Chamaremos aqui de modelos-cabide essa relação entre a roupa e o ser humano.



**Figura 69 Cabide de Ronaldo Fraga disponível para venda**

As modelos-cabides não devem aparecer mais do que as roupas que vestem. Trata-se de um consenso entre a maioria dos estilistas. Se pensarmos na estrutura formal do cabide, ele é linear, definida por materiais como plástico, madeira, metal fibra de vidro etc. Estes materiais rígidos garantem a resistência como suporte de roupas leves ou pesadas e não precisam ter espessuras além do necessário ou seja tendem a definir planos praticamente bi-dimensionais, sem volumetria. A relação das modelos com os cabides começa na sua forma geométrica triangular, a qual se assemelha muito com a parte superior do tronco, sugerindo dois ombros e ainda há uma similaridade com o gancho central, que supostamente pode ser comparada à cabeça da modelo.



**Figura 70 Cabides criados por Ronaldo Fraga coleção infantil**

Não é a primeira vez que o estilista Ronaldo Fraga trabalha com cabides de verdade substituindo as modelos. No desfile de 2002 as roupas entraram em cabides pendurados num movimento mecânico em cabos de aço simulando um desfile sem a presença do corpo.



**Figura 71 Desfile de Ronaldo Fraga em 2002**

Fonte [http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01\\_ronaldofraga.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01_ronaldofraga.htm) acessado em 31\_05\_2014

Assim como nos cabides, as roupas devem cair sobre o corpo de maneira a não moldar-se a nenhuma estrutura volumétrica muito arredondada. Os corpos das modelos-cabides normalmente são verticalmente maiores em altura, que os corpos da maioria da população, isso comprova que a elegância está ligada ao alongamento da figura, uma vez que elas são ícones e representam a beleza. Claro que estamos falando do corpo apresentados nas passarelas, com códigos inseridos dentro do campo da moda. Nesse sentido notamos que estes corpos apresentam aspectos geométricos na silhueta, frontal, traseira e lateral, poucos seios, pouco quadril isentos de gordura corporal. Trata-se de um corpo que anula-se para apenas apresentar a roupa. O corpo organismo desaparece inclusive na face, ou seja, na personalidade contida, oculta. Não há sorrisos, nem expressões fisionômicas que possam identificar qualquer tipo de sentimento nas modelos, Repetidas vezes vemos as modelo-cabides entrarem e saírem das passarelas sem movimentarem os músculos faciais, como se fossem robôs, seres inorgânicos executando uma

função. Elas são projeções psíquicas idealizadas e mitificadas a partir do corpo antípoda, por ausência da totalidade do corpo orgânico natural em sua completude existencial. Existem movimentos contrários à indústria de modelos-cabides, aquelas agências que impõem padrões inumanos e quase inatingíveis se pensarmos em termos de saúde física e mental. Muito se noticia das consequências graves de anorexia das modelos que traduzindo as exigências em seus corpos dando-lhes as dimensões ideais de beleza antinatural. Porém está instaurado fortemente o conceito, consciente e coletivo da idéia do corpo-cabide.



**Figura 72 Campanha contra Anorexia em 2010**

No momento em que o corpo imaginário instituído como ideal de beleza inatingível torna-se uma obsessão, ocorre um desequilíbrio mental que impede o discernimento entre o corpo real e o corpo imaginário. Neste estágio não há preocupação com os órgãos internos, com as funções fisiológicas básicas, apenas com o padrão de beleza, que na verdade não corresponde à normalidade. Esses corpos tornam-se aberrações num processo irreversível, ou na maioria das vezes com seqüelas graves e morte. Dentro do sistema de moda é preciso evidenciar o corpo orgânico como um elo entre os diversos corpos antípodas. Não é mais possível pensar, a partir da lógica produtiva do sistema, no corpo orgânico destituído pelo complexo universo dos corpos que são antípodas, codificados e cujas transformações criativas ocorrem a partir da semiose destes. Para que se torne claro o processo podemos nos auxiliar do conceito de “meme”. Ou seja, o corpo antípoda se torna um “meme”, como uma unidade de informação que se reproduz dentro das mentes dos agentes criadores, desenhistas, ilustradores de moda. É o replicador em evolução dentro do sistema, o gens, seria análogo à idéia de combinação genética. Como uma constelação de sinapses neurais ativadas.

“Nossos pensamentos conscientes podem ser apenas o padrão dominante atual na competição de produção de cópias, com muitas outras variantes competindo pela dominação, uma das quais vencerá em um instante posterior, quando seus pensamentos parecem tornar-se focalizados” (CALVIN, 1998:122)

As informações são copiadas de pessoa para pessoa, como simples fato de imitação. O próprio sistema da moda se consolida dessa forma, através da repetição e imitação entre os agentes da moda. O corpo antípoda dominante tem o valor de se impor como modelo a ser repetido em relação a outros que não tem a força de um meme.

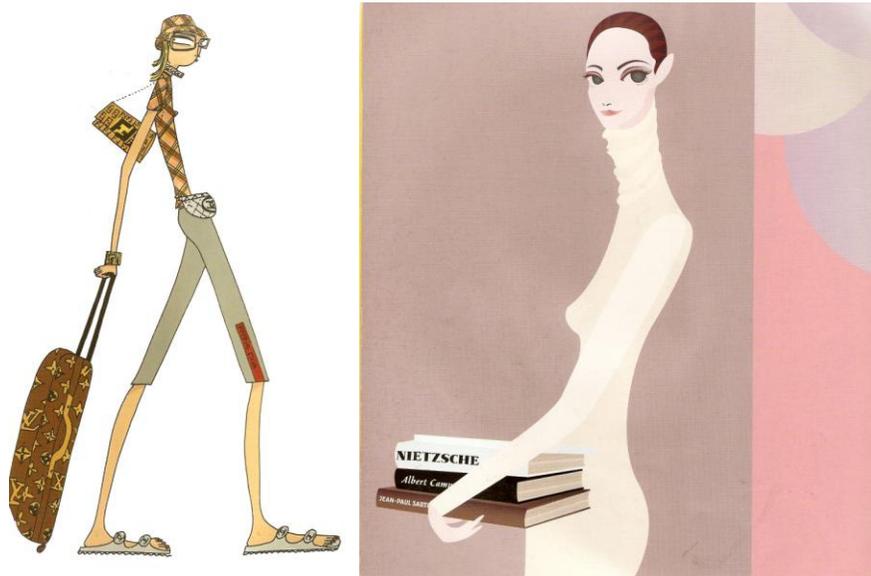
“ Se o modelo é a única realidade que você conhece, então esse modelo é a realidade, e se há apenas uma realidade, então o detentor de um modelo diferente deve estar errado (BICKERTON apud CALVIN, 1998:123p.)

A moda reinventa-se sazonalmente para a sua própria sobrevivência como sistema produtivo comercial e o faz através das mentes criadoras de padrões a serem seguidos, que envolvem muito mais que roupas e sim comportamentos, hábitos e condutas.

Segundo Charles Sanders Peirce (1993: 398) "A essência da crença é a criação de um hábito e que diferentes crenças se distinguem pelos

diferentes modos de ação a que dão origem". Modos de ação, hábitos, quero dizer, práticas (comportamentos, atitudes e condutas) que são regulares e duráveis. A crença cria práticas regulares e duráveis, porque é um compromisso da relação que tenho com um outro, é uma aliança social, é uma prática contratual (MARTINS, 2004: 57p.)

Esse fatos são importantes para entendermos que o desenho de moda foi instituído, num modelo de corpo idealizado. Alongar e afinar a figura são as primeiras deformações, porem o estilista cria a roupa em toda sua intensidade expressiva e de liberdade, sem os limites formais da anatomia do corpo natural como guia. A inventividade atinge os extremos da potencialidade imaginativa do corpo antípoda através do corpo vestido. Na perspectiva do criador em moda o corpo antípoda se fortalece, afirmando-se pela proporcionalidade do corpo magro, verticalidade ligada à elegância e estilo. Na abordagem semiótica observamos que ele é um corpo signico do sistema de moda e portanto linguagem semiótica.



**Figura 73 Exemplos de corpos antípodas nas ilustrações de moda**  
Fonte (MORRIS, 2007)

Pode-se dizer que o signo progressivamente absorve o objeto referente. O próprio signo então passa a ser o objeto referente que perde suas propriedades ontológicas e se torna uma imagem criativa, combinando-se com imagens técnicas em uma alternância em alta velocidade,

principalmente quando os significantes que as constituem perdem massa através da transcodificação para significantes de natureza digital. Um corpo antípoda não é mais um corpo orgânico natural e sim um corpo sem órgãos construído pela cultura de Moda. Um corpo para ser visto e vestido. È importante ressaltar que estamos falando do desenho ilustrativo de moda, na qual a arte se faz presente graficamente nos traços dos desenhos.



**Figura 74 Ilustração de moda      Figura 75 Ilustração de moda**

**Fonte: <http://www.pinterest.com/pin/464644886527519485/> acessado 17 06 2014**

Quando se fala do corpo antípoda no contexto do desenho de criação e de ilustração de Moda nos encontramos com algo que lembra um corpo humano e sobre ele roupas e acessórios que complementam a composição: chapéus para a cabeça, luvas, para as mãos, calçados para os pés.

Na perspectiva criativa do estilista de moda em seus traços criadores de uma coleção, podemos pensar no antípoda como um corpo que nasce vestido. Ocorre então uma ocultação que não esconde o corpo nu, mas o recria sem ossos e sem órgãos cobertos por uma veste imaginária que se abstrai das dimensões, das proporções, de um ser humano e lhe confere uma elasticidade que permite alongamentos e desconhece limitação. Podemos reconhecer nos traços, que se trata de uma sugestão de corpo humano, mas na sua correlação está em oposição e por isso trata-se de um corpo antípoda. Este não se refere a um corpo organizado por órgãos, um organismo vivo, e sim um corpo mutável, insinuado com formas.



**Figura 76 Desenho de Delacroix**

“O corpo sem órgãos não se opõe aos órgãos do corpo mas sim ao corpo organismo em quanto organização dos órgãos ”(DELEUZE e GUATTARI. 1980 p.21 apud RESENDE, 2008)

Não só de ausência de órgãos mas do surgimento de espaços vazios preenchidos por apropriada massa plástica, invisível, de fácil modelagem cuja articulação é feita pela vestimenta em processo de criação. Quem cria o faz sobre uma superfície que representa um tecido diante das funções pertencentes ao ato de vestir um corpo, como por exemplo aberturas para entrada e saída de braços ou seja de mangas, curtas ou longas. De abertura para as pernas e a cintura no caso de calças, saias e para a passagem do tronco e da cabeça. Neste processo criativo o desenho se guia duplamente sobre dois antípodas que se correlacionam simultaneamente: o corpo antípoda e a vestimenta antípoda. Por exigência da análise eles aparecem separados, mas em muitos momentos os corpos se confundem com a vestimenta formando um só desenho, por isso podemos dizer corpo e vestimenta antípoda, pois um complementa o outro.

“O corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, não se define apenas pela existência de um órgão indeterminado; ele se define, enfim, pela presença temporária e provisória dos órgãos determinados” (DELEUZE, 2007:54p.)

É preciso esclarecer que o ilustrador no início do processo de aprendizagem, ou seja, na sua formação de designer de moda, teve como bases referenciais o desenho de observação com aulas de modelo vivo. A proximidade de um corpo totalmente nu em carne e ossos, respirando, pulsando e se movimentando entre poses reforça a idéia do corpo biológico como objeto referencial. Nestas ocasiões a correção do desenho de observação se baliza pela melhor e maior semelhança como o corpo orgânico vivo, regulando-a com cânones de proporção e volumetria. No entanto a continuidade do processo formativo em algum momento sofre uma descontinuidade. Há um afastamento progressivo deste corpo com órgãos quando é substituído pelo desenho de estilo, alongado, achatado, bidimensionalmente, e impresso em bases de figuração para que sobre eles o aluno exercite a criação da vestimenta, operação fundamental e objetivo final. É neste momento da estilização e do achatamento que progressivamente desaparecem os órgãos e os ossos, formando-se através do traço do desenho, um corpo antípoda.



**Figura 77 Ilustração de Moda de Sorcha O'Raghallaigh**  
**Fonte (BRYANT, 2012:243)**

“Quando dependemos do organismo estamos presos a padrões estabelecidos pela sociedade, ficamos vulneráveis a censura, repressões, regras, interpretações e automatismos. O corpo sem órgãos é o oposto disto, não reprime impulsos, pertence a uma conexão de desejos, a uma conjunção de fluxos, acontece por intensidade que estão associados à vitalidade e existência enquanto criação contínua. O corpo sem órgãos não é um não corpo mas um corpo instituinte.”(RESENDE, 2008: 69p.)



**Figura 78 Ilustração de Moda de Jeffrey Williams**  
Fonte (BRYANT, 2012:200)

As correlações entre recursos gráficos como determinadas linhas, tipos de texturas, cores e formas podem ser habilmente, intencionalmente codificados pelo designer de Moda como parte do processo de construção do corpo antípoda.



**Figura 79 Ilustração de Moda de Desistava Zhivkova**  
Fonte (BRYANT, 2012: 312)

Podemos identificar o corpo antípoda em sua manifestação plena, principalmente quando incorpora nele projeções de natureza psíquica dos agentes criadores estilistas, desenhistas e ilustradores. O desenho do corpo antípoda, tem especificidades particulares e muito características.

“ Criar para si um corpo sem órgãos pleno-para que se possa construir outro(s) e nunca destruí-los” (RESENDE, 2008: 73p)



**Figura 80 Ilustração de Moda de Kyle Farmer**  
Fonte (BRYANT, 2012:281)

O desaparecimento de detalhes anatômicos são também indícios da projeção psíquica no caso de unhas, dedos, mãos, pés, joelhos, olhos, bocas, orelhas, cílios sobancelhas e até cabelos. Este apagamento trata o corpo antípoda no espelhamento quase simétrico do corpo humano partindo do pressuposto da compleição ótica do desenho, ou seja, a ausência destas partes que ocorrem aos pares no corpo orgânico vivo bastando ter uma delas ou indícios como, por exemplo, a cavidade ocular indiciando o lugar comum aos olhos sem a presença dele.

“Essas variações dependem da expressão subjetiva do artista, através da ênfase em determinados elementos em detrimento de outros, ou da manipulação desses elementos através da opção estratégica das técnicas. É nessas opções que o artista encontra seu significado. O resultado final é a verdadeira manifestação do artista. O significado porém, depende da resposta do espectador, que também a modifica e interpreta através da rede de seus critérios subjetivos. Um só fator é moeda corrente entre o artista e o público, e na, verdade, entre todas as pessoas – o sistema físico das percepções visuais, os componentes psicofisiológicos do sistema nervoso, o funcionamento mecânico, o aparato sensorial através do qual vemos.” (DONDIS, 2007: 31p.)

Na expressão gráfica destes desenhos percebemos a dimensão mais radical das propriedades inventadas da anatomia do antípoda que se torna no jogo das oposições que lhe são características a evidência de um não corpo humano. Este ainda se mantém como indício de uma ausência não só de órgãos mas de suas extremidade periféricas expostas, como por exemplo-a ausência de bocas, lábios e dentes já que não se considera a existência do aparelho digestivo. No caso de cílios, sobrancelhas e íris por não existirem os globos oculares e suas terminações nervosas. O desaparecimento de narinas e até do próprio nariz, por não existirem o sistema respiratório, os pulmões. As unhas e os dedos e as próprias mãos, as pernas os pés o desaparecimento mecânico e de sustentação do esqueleto. Dentro da abordagem semiótica o processo de correlações signicas na construção de um novo corpo o corpo antípoda, é uma semiose, uma auto geração espontânea de signos. Os antípodas refletem de modo deformado, a forma continuada e concentrada dos objetos com os quais estabelecem vínculos de correspondência do tipo oposição.

“Como descreve Deleuze e Guattari, a rostoidade apela para uma máquina de significância porque as significações verbais – que a fala constrói na língua – não seriam imagináveis sem um rosto que as profira; com elas não seriam também possíveis sem uma subjetividade que as ancore: não há relação de signo a significação sem a subjetivação do sujeito da enunciação, e sem um reenvio a este como buraco negro.” (GIL, 1997: 165p.)



**Figura 81 Ilustração de Eri Wakiyama**  
Fonte (BRYANT, 2012: 143P.)



**Figura 82 Ilustração de Jun Hyung Park  
Fonte (BRYANT, 2012)**

“A figura é o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça) (DELEUZE, 2007:52p.)

CORPO ANTÍPODA

I

CORPO ANTIPODA <CORPO ORGÂNICO > CORPO ANTÍPODA

I

CORPO ANTÍPODA

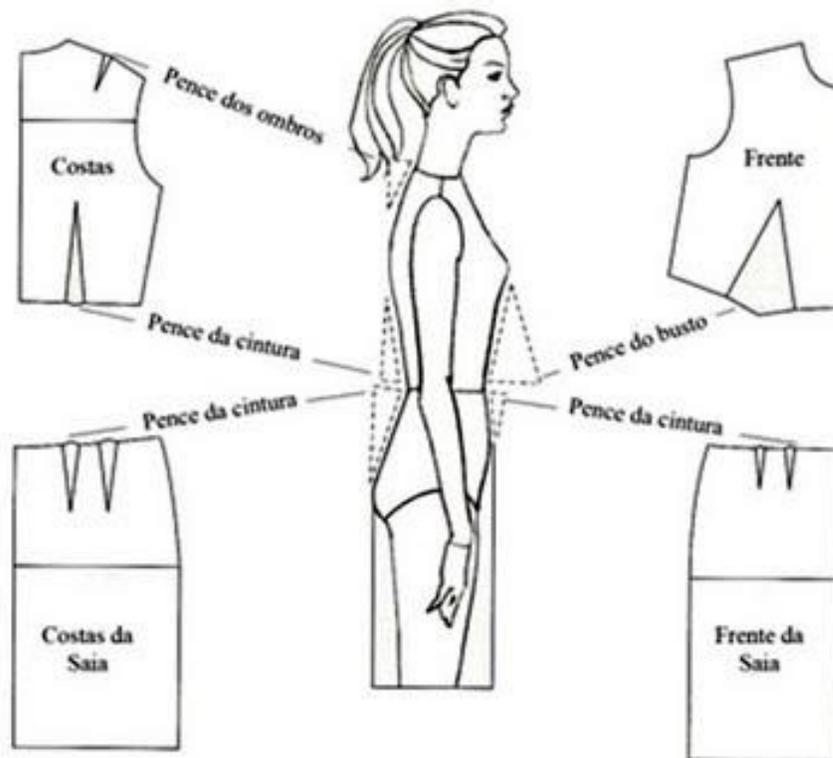
Sem dúvida o sistema de moda na sua estruturação material e operacional, tem nos manequins de modelagem e mesmo de demonstração a existência de um corpo estático, às vezes apenas o busto e tronco sem cabeça e sem braços e pernas.



**Figura 83 Manequins para modelagem: as linhas coloridas são diretrizes para as costuras**

Os manequins de vitrine mesmo completos apresentam reduções típicas dos bonecos na escala adulta ou mesmo das marionetes. Nestes casos não existem órgãos assim como nas estátuas, algumas são ocas outras são maciças criando vazios ou volumes sólidos quando esculpidas na pedra. Voltando ao processo formativo dos estilistas, desenhistas e ilustradores a constante convivência com os manequins alimentam criativamente os corpos antípodas pois se tornam fisicamente co-habitantes do espaço formativo e profissional dos ateliers sejam os de alta costura ou dos ateliers de modelagem. Neste caso o que predomina é o corpo sem órgãos, sem ossos, sem artérias, músculos ou carne, mas com uma vinculação de proporção com o corpo humano. As dimensões no caso da modelagem ganham uma declarada ordem não mais imagética

mas dimensional. O desenho técnico é um programa rigoroso em permanente estado tenso entre captar o corpo antípoda presente nos desenhos de moda do processo criativo das roupas de uma coleção e traduzi-lo para o rigoroso jogo formal da planificação, dentro de padrões de regularidade geométrica. Ao qual se segue o rigoroso programa de execução ou através de um complexo sistemas de máquinas em série no caso do prêt a porter ou do sistema artesanal-manual das costureiras dos ateliers de alta costura.



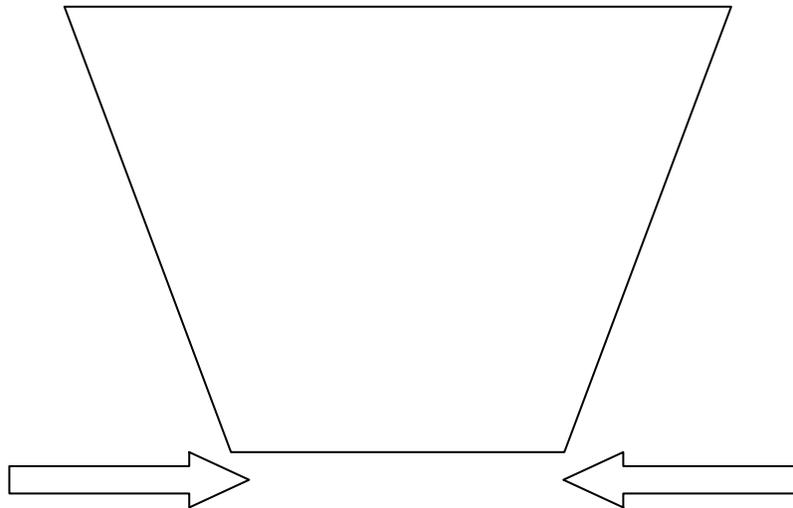
**Figura 84 molde planificado de vestido**

Podemos dizer que o processo criativo que observamos através dos desenhos de moda tem duas polaridades opostas: uma tem uma movimentação de natureza divergente que se move em direção ao corpo modelável, o corpo vestido, o corpo antípoda e que se abstrai dos órgãos internos e com apagamentos nas superfícies da pele e subtração das terminações destes órgãos e a outra é convergente caminhando para uma rigidez, padronização, uma obsessiva e perfeccionista

mensuração, planificação e geometrização,mas que tem como referência um obrigatório retorno ao corpo orgânico vivo.

## **DIVERGÊNCIA**

**PROCESSO CRIATIVO CONCEPÇÃO DESENHOS, ILUSTRAÇÕES**



## **CONVERGÊNCIA**

**RETORNO AO CORPO ORGÂNICO REFERENTE**

**REDUÇÃO SELETIVA DE PROPRIEDADES**

**CODIFICAÇÃO**

**PADRONIZAÇÃO**

**PLANIFICAÇÃO**

**MENSURAÇÃO**

**GEOMETRIZAÇÃO**

**IMAGEM TÉCNICA**

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão que se impôs nesta tese analiticamente, dedutivamente concluímos é que o desenho ou ilustração para o sistema de moda, tendo como centro de interesse o estilista, o desenhista ou ilustrador é focado no corpo humano vestido, o corpo Antípoda. Mesmo que algum momento a referência tenha sido o corpo humano, nu em sua manifestação natural e fisiológica, como corpo orgânico, este desaparece pela imposição de natureza específica da lógica produtiva do sistema de moda. O objetivo final é a roupa, ou seja o corpo vestido com uma criação de natureza utilitária dentro do sistema de moda. Dessa forma há um apagamento de parte do corpo ou ainda uma fusão com a vestimenta que insinua um corpo muitas vezes usando apenas traços de materiais como pastel, aquarela, marcadores, nanquim, dando ao corpo orgânico uma nova forma redesenhada através do processo criativo e imaginativo do estilista. A este corpo alterado morfologicamente com técnicas artísticas chamamos de corpo Antípoda. Para demonstrar este conceito, foi necessário demonstrar como o desenho de moda se constituiu e se estabeleceu ao longo do processo de formação dos agentes e do próprio sistema de Moda. Foi preciso para esta finalidade descrever historicamente através da dinâmica evolutiva da expressão gráfica e do próprio sistema de moda. A representação popular do desenho de moda se inicia nos fins do século XVII e se consolida como um dos maiores sistemas de produção e consumo da sociedade industrial contemporânea. Metodologicamente para esta finalidade de pesquisa foi necessário o recurso analítico da Teoria dos Signos de Charles Sanders Peirce para realizar uma semiotização do desenho de moda.

A hipótese do Corpo Antípoda se constituiu dentro de um complexo e intrincado processo de semiose em que ele mesmo passa a ser entendido também como um signo. Este recurso analítico semiótico foi fundamental para entendermos e identificarmos a natureza específica dos seus significantes. A perpetuação do sistema de moda se deve a estes códigos organizados. A representação figurativa do corpo humano natural e orgânico existe desde as pinturas rupestres nas cavernas pré-históricas. Sua maior aproximação com a realidade fisiológica passa de uma esquemática e simplificada forma de representação para propriedades mais fiéis à imagem que temos do nosso corpo hoje, onde nos reconhecemos e nos identificamos. No entanto do ponto de vista da Semiótica sempre temos a mediação do ser humano e de sua potencialidade percepto-cognitiva por ela designado como intérprete. Este conceito nos conduz às dimensões culturais que se impõem na construção de um processo de significação determinado

pelos códigos usados pelo intérprete pessoa física socialmente definida, dentro de interpretantes, ou seja, não há interpretação que se livre dos códigos estabelecidos e constituídos ao longo da formação social e cultural dos indivíduos. Não existe nenhum ser humano que não seja intérprete. É claro que falamos desta sociedade estruturada por uma comunicação de natureza global das redes telemáticas. O sistema de Moda não se exclui, pelo contrário, tornou-se matriz comunicacional da sociedade do espetáculo. Ela é a força que movimenta e a alimenta, fazendo dos corpos orgânicos, corpos virtuais desmaterializados nas diferentes mídias.

O Corpo Antípoda se consolida e se expande por adquirir sua virtualidade imaginativa pelas mentes que se interligam através destas redes sociais de comunicação. Esta tese se justifica no recurso necessário da Semiótica para identificar as dimensões coletivas e culturais dos significantes do Corpo Antípoda. Ele traz em si a sua razão de ser, a oposição simétrica e diametral entre o corpo humano natural e o corpo humano virtual. Entre o corpo que vive ainda com vestígios de sua fisiologia coerente e obediente dos ciclos naturais e este corpo que habita as mentes e que criam no plano imaginário e inventivo corpos vestidos que não reconhecemos mais em sua nudez animal. O Corpo Antípoda se opõe frontalmente ao corpo orgânico, constituído de órgãos internos em que cada um tem uma função precisa e determinada pela sua posição e pela sua particular fisiologia. Seu funcionamento é totalmente sógnico, funciona em relação a um ambiente artificial criado pela cultura industrial contemporânea. Sua pele é a pele desta cultura. O conceito de Semiose que consiste na auto geração espontânea de signos pode demonstrar o grau de desvio entre este corpo orgânico em relação ao corpo antípoda. Nesta abordagem ele é sugerido como estado de consciência da sua existência necessária ao entendimento de suas possíveis etapas. Este desvio tornou-se gradativamente maior e seria quase impossível um rastreamento de forma completa. A importância desta sugestão é indicativa de sua existência, apontando para um novo campo de pesquisa a ser constituído. A pesquisa difundida pelo sistema de moda foi aqui combinada aos sistemas de comunicação. Para entendermos como o corpo orgânico natural passa a se modelar precisamos dos referenciais que os intérpretes externos aos sistemas consumidores captam como sinais de ordem estética emitidos como padrões de beleza a serem seguidos. Trata-se de um ir e vir entre o poder de persuasão sejam dos desenhos, das imagens fotográficas e aquelas que são derivadas destas e o sistema de moda com seus modelos nas passarelas dos desfiles. Através desta pesquisa procurou-se saber como são as relações estabelecidas entre o objeto referente, o corpo orgânico e os desenhos dos criadores de

moda. Estes fios de conexão que envolve mentes e corpos mediados por padrões de natureza cultural encontram no universo essencialmente das imagens e suas mídias comunicativas os indícios de permanente reconstrução. Ressaltamos apenas algumas das infinitas possibilidades corporais recriadas no campo da moda. O corpo antípoda é potencializado nas mentes circunscritas às mídias que divulgam padrões incubados através do processo da Semiose. Estes padrões são idealizados em corpos perfeitos virtuais, resultantes de fragmentos de pernas perfeitas, rostos perfeitos, bustos perfeitos etc, que combinados em um corpo único resultam em aberrações. É no plano virtual que se criam as possíveis correções de ordem estética ou até mesmo incisiva sintetizando o corpo perfeito. O corpo resultante passa a ser um Corpo Antípoda que permeia as mentes e que se difunde em todas as direções de modo midiático. As cirurgias estéticas crescentes na contemporaneidade respondem à demanda do corpo idealizado.

O desenho de moda passa a ser determinado por essas influências que direcionam as novas criações ou as novas tendências em corpos vestidos. Esta tese deu ao desenho de moda uma nova valoração como objeto de conhecimento. A pesquisa, circunscrita dentro do sistema de moda o destacou e o situou como elemento fundamental e operacional das imagens dominantes. Entendendo o corpo não mais na sua naturalidade original em que existe a priori mas dentro de um complexo sistema comunicacional em que se tornou um signo associado as roupas criadas e coerentes em conjunto com os outros signos que constroem a significação dominante, dentro da lógica produtiva, social, econômica e cultural.

## **BIBLIOGRAFIA:**

BARTHES, Roland. “O óbvio e o obtuso”, Lisboa. Edições 70 Ltda, 2009

BAUDRILLARD, Jean “Simulacros e Simulação” Lisboa. Relógios d’Água, 1991

BOURDIEU, Pierre “ A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre. Zouk 3ª edição, 2006

BRYANT, Michele Wesen “Desenho de Moda : técnica para estilistas” . São Paulo, Editora Senac, 2012

CALVIN, William H. “Como o cérebro pensa: a evolução da inteligência, ontem e hoje”. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998

CASTILHO, Kathia, MARTINS, M. Marcelo “ Discursos da Moda semiótica, design e corpo”. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2ª edição, 2008

\_\_\_\_\_ Kathia. “Moda e Linguagem” .São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004

\_\_\_\_\_ Kathia;, GALVÃO Diana, “A moda do corpo, o corpo da moda”. São Paulo: Editora Esfera, 2002

CASTRO, Ana Lúcia “Culto ao Corpo e Sociedade mídia, estilos de vida e cultura de consumo”. São Paulo: Annablume editora, 2003

CRARY Jonathan “ Técnicas do Observador : Visão e modernidade no século XIX” Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

DELEUZE, Gilles “Lógica da sensação”. Rio de Janeiro, Jorge Zahar . Ed, 2007

DERDYK, Edith. “Disegno, Desenho, Desígnio” São Paulo: Editora Senac, 2007

DONDIS, Donis A. “Sintaxe da Linguagem Visual” São Paulo: Martins Fontes, 3º edição 2007

DRUDI, Kuky Elisabetta/PACI, Tiziana. “O desenho da Figura no Desenho da Figura no Design de Moda” Singapura. Editora Pepin Press, 2010

GIL, José “Metamorfoses do corpo”. Lisboa: Relógios D’Água Editores (2º edição), 1997

JONES, Sue Jenkyn “Fhasion Desing – manual do estilista”. São Paulo Cosac Naiy, 2005

JUNG, Carl Gustav “ O Eu e o inconsciente; tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis, Vozes, 1982

JUNG, Carl Gustav “Estudos Alquimicos”; Petrópolis: Editora Vozes, 2013

KUMAGAI, Kojiro. Fashion Illustrations 2. Japão: Graphic-Sha, 1988.

LIPOVETSKY, Gilles. “O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo, Cia Das Letras, 1989

MACKRELL, Alice. “An illustrated history of fashion: 500 years of fashion illustration.” B.t.batsford: London, 1997

MARTINS Moisés L. “A Linguagem, a Verdade e o Poder”. Ensaio de Semiótica Social. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2004. ISBN 972-31-0947-6

\_\_\_\_\_ “Imagem e Pensamento”.Coimbra, Grácio Editor, 2011

\_\_\_\_\_ ”Crise no Castelo da Cultura – Das Estrelas para os Ecrãs”. Coimbra, Grácio Editor, 2011

MORRIS,Bethan.”Fashion Illustrator “ Manual do ilustrador de moda”. São Paulo: Cosac Naify,2007

NOTH, Winfried “A semiótica no século XX” . São Paulo: Annablume, 1996

OSTROWER, Fayga. “Acasos da Criação Artística”. Revista ampliada em 1995 Editora Campus

\_\_\_\_\_”Criatividade e processo de criação” Petrópolis: Vozes, 1987

PIERCE, Charles Sanders, “Semiótica e Filosofia”. São Paulo, Editora Cultrix Ltda, 9ª edição, 1993

PIRES, Beatriz Ferreira “O corpo como suporte da Arte”. São Paulo. Editora SENAC, 2003

RESENDE, Catarina “A escrita de um corpo sem órgãos” 2008  
<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v20n1/a10v20n1.pdf>

RIEGELMAN, Nancy. “Color for modern Fashion “. Los Angeles, Editora Nine Heads Media, 2006

SANTAELLA Lúcia, NOTH, Winfried. “Estratégia semiótica da publicidade”. São Paulo, Cengage Learning, 2010

SANTAELLA Lúcia, “Semiótica Aplicada”. São Paulo. Editora Cengage Learning, 2008

\_\_\_\_\_” Método anticartesiano de C. S. Pierce”. São Paulo. Editora UNESP, 2004

- \_\_\_\_\_ “Matrizes da linguagem e do Pensamento”. São Paulo Editora Iluminuras. 2001
- SANTAELLA, Lúcia, ”A teoria Geral do Signos” São Paulo, Editora Guazzelli Ltda, 2000
- SANTAELLA Lúcia e NÖTH Winfried. “Imagem, Cognição, semiótica, Mídia.”São Paulo, Editora Iluminuras Ltda, 2ª edição,1999
- SARTRE, Jean Paul. “Alberto Giacometti”. São Paulo. Martins Fontes, 2012
- SILVA, Elvan “Arquitetura e Semologia: notas sobre a interpretação lingüística do fenômeno arquitetônico. Porto Alegre, Sulina, 1985
- TAVARES, Gonçalves M.”Atlas do Corpo e da Imaginação” Alfragide, Portugal. Editorial Caminho SA, 2013