

FABIANA FIGUEIRA LEONE PEREIRA

**DO ESTILO NA LITERATURA E ARTES
PLÁSTICAS AO ESTILO EM MODA**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicação e Artes
Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo
Curso de Especialização em Estética e Gestão de Moda
São Paulo
Dezembro de 2012

FABIANA FIGUEIRA LEONE PEREIRA

**DO ESTILO NA LITERATURA E ARTES
PLÁSTICAS AO ESTILO EM MODA**

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Especialização, para obtenção do título de Especialista em Estética e Gestão de Moda, sob a orientação do Prof. Dr. Eneus Trindade.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes
São Paulo
Dezembro de 2012.

Fabiana Figueira Leone Pereira

DO ESTILO NA LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS AO ESTILO EM MODA

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Especialização, para obtenção do título de Especialista em Estética e Gestão de Moda.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

1. _____

2. _____

3. _____

Dedico este trabalho a Deus, foi nele que busquei forças para passar pelos momentos difíceis, minha mãe Ilze Fernandes Figueira Pereira e minha irmã Cintia Figueira Leone Pereira por acreditarem em mim.

AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo, instituição onde tive a oportunidade de dar um importante passo rumo ao crescimento científico e profissional.

Ao Prof. Dr. Eneus Trindade pela competente orientação e pela colaboração em todos os momentos.

Aos professores do Curso de Especialização de Estética e Gestão de Moda, pelos ensinamentos transmitidos, pelo exemplo profissional e pela amizade constante.

Aos funcionários que de alguma forma contribuíram para os meus trabalhos durante este período.

A todos que diretamente ou indiretamente contribuíram para a realização deste estudo.

RESUMO

O objetivo do presente estudo é pesquisar, analisar e comparar as diversas perspectivas que o estilo pode apresentar no campo da literatura, da arte e no universo da moda, com a finalidade de identificar os reflexos e ligações entre estes três campos. Este estudo analisa separadamente a definição de estilo em cada área, posteriormente demonstra como acontece a relação entre elas, como exemplo foi utilizado uma marca de roupa street wear para demonstrar como o estilo se apresenta no mercado da moda. Após analisar essas relações, ao fim deste estudo, cheguei a conclusão que o universo da moda, o universo da arte e o universo da literatura, de alguma maneira, sempre caminharam juntos refletindo um sob os outros. E foi identificado que nos dias de hoje essa mistura é tão profunda e complexa, que dependendo da situação, pode-se dizer que é quase impossível identificar o que é arte, o que é moda e o que literatura, e onde ou de que forma, os limites entre estas três se estabelecem.

Palavras chaves: Estilo. Moda. Literatura. Arte. Comportamento .

ABSTRACT

The aim of this study is to research, analyze and compare the different perspectives that can present style in the field of literature, art and in the universe of fashion, in order to identify the reflections and connections between these three fields. This study examines separately the style definition for each area, and after demonstrates how it happens the relationship between them, as an example it was used street wear clothing to show how a style is presented on the fashion market. After analyzing these relations, at the end of this study, I concluded that the universe of fashion, the art universe and the universe of literature, somehow, they always walked together reflecting each one on others. And that was identified that in this days this mix is deep and complex, that depending on the situation, can say that it is almost impossible to identify what is art, hat is fashion and what is literature, and where or how, the boundaries between the triad is established.

Keywords: Style. Fashion. Literature. Art. Behavior.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Motivo decorativo para trabalho de renda. Veneza. 1568.....	21
Figura 2 - GARLAND: Catedral de Notre Dame, Chartres, 1836. Gravura de litografia.....	24
Figura 3 - Catedral de Notre Dame, Chartres. Fotografia moderna.....	25
Figura 4 - Rainha Elizabeth em Blafriars, de Marcus Gheeraerts, 1600.....	32
Figura 5 - Madalena, duquesa de Neuburg, de Peter Candidi, início do século XVII.....	33
Figura 6 - Senhora da mais alta linhagem, de J.D. de Saint-Jean, 1693.....	33
Figura 7 - Senhora de linhagem com roupa em tecido siamês, J. D. de Saint- Jean, 1.....	34
Figura 8 - Trajes das classes médias e trabalhadoras, S. le Cleric, final do século XVII.....	34
Figuras 9 e 10 - Trajes da aristocracia, de S. le Clerc, final do século XVII.....	35
Figura 11 - Moda burguesa, de N. Guérard, 1690.....	35
Figura 12 - Madame de Pompadour, de François Boucher, 1759.....	37
Figura 13 - O passeio matinal, Thomas Gainsborough, 1785.....	37
Figura 14 - Vestido francês e alemão, 1826.....	39
Figura 15 - Vestido para manhã e para noite, 1831.....	39
Figura 16 - Propagandas de anquinhas.....	41
Figura 17 - Trajes para senhoras e criança, 1877.....	41
Figura 18 - Trajes britânicos de primavera verão, 1884.....	42
Figura 19 - Obra de Reboir, “O guarda chuvas” (1884) retratando as roupas comuns das classes média e trabalhadora da época.....	42
Figura 20 - Vestido de noite, 1914.....	43
Figura 21 - Vestido de verão, 1903.....	44
Figura 22 - Terno de flanela para viajar, 1902.....	44
Figura 23 e 24 – Vestidos , 1914.....	45
Figura 25 - Criações mostrando influência oriental.....	45
Figura 26 – Trajes femininos com elementos masculinos.....	46
Figura 27 - Vestido de noite, 1829.....	47
Figura 28 – Vestido de noite.....	47
Figuras 29 a 31 – Trajes esportivos/ natural.....	52
Figuras 32 a 35 – Trajes tradicionais.....	53
Figuras 36 a 38 – Trajes elegantes/ refinados.....	54
Figuras 39 e 40 – Trajes românticos.....	55

Figuras 41 a 43 – Trajes Sexy.....	56
Figuras 44 e 45 – Trajes Criativos	57
Figuras 46 a 48 – Trajes modernos/ dramáticos.....	58
Figura 49 – Logomarca.....	60
Figuras 50 a 55 – Imagem representando o estilo da marca e do estilista.....	60 e 61

SUMÁRIO

INTODUÇÃO	9
1 ESTUDO DO ESTILO NA LITERATURA E NA ARTE.	10
1.1 Estudo da palavra estilo	10
1.2 Estilo na literatura	10
1.3 Estudo do estilo em arte	19
1.3.1 Estudo da luz e sua colaboração para a distinção de estilo em arte.	19
1.3.2 Estudo da semelhança para percepção de estilo em arte.	23
1.3.3 O estudo da visão na arte	27
1.3.4 Representação e expressão	28
2 ESTUDO DO ESTILO EM MODA E SUA RELAÇÃO COM A LITERATURA E COM A ARTE.....	29
2.1 Estilo em Moda	29
2.2 Influência da moda na literatura	29
2.3 Moda e Arte	48
3 ESTILO DA MARCA E DO ESTILISTA	52
3.1 Padrões internacionais de estilo	52
3.2 Estilo da marca e do estilista.....	58
4 CONCLUSÃO.....	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

INTRODUÇÃO

Quando nos vestimos entramos em contato com nós mesmos. Muitas pessoas dizem que se vestem para si mesmas, outra para os outros, mas, todas têm a intenção de se fazer expressar, através do que veste, através da postura, através do que querem que as pessoas vejam.

Todos tentam adotar uma forma original de expressão, que resulta em uma variedade de estilos oferecidos no mercado da moda, para que o consumidor consiga se expressar, comunicar-se, ou identificar-se como pertencente ao universo idealizado por ele próprio como algo positivo, ou diferenciar-se de um perfil que considere negativo.

Levando em consideração o conteúdo proposto no curso de Pós Graduação em Estética e Gestão de Moda, a temática Estilo, foi escolhida para propor a execução dos ensinamentos adquiridos durante o decorrer das aulas.

O termo estilo é muito utilizado na mídia e no mercado da área de moda, entretanto, quase sempre abordado de forma superficial.

Abordando estilo de uma forma mais profunda, indo além dos conceitos taxados, como por exemplo, estilo é o jeito que uma pessoa se veste, ou estilo é comportamento, o estudo vai transitar entre três áreas que visam a busca do sentir humano, com a intenção de compreender qual a relação que o estilo estabelece entre elas e a que nível se encontra.

O primeiro capítulo abordará o universo literário, demonstrará como o estilo se define e se comporta. Posteriormente, ainda no primeiro capítulo, será abordado como o estilo ocorre na arte, como a luz colabora na distinção de estilo, como a semelhança colabora com a percepção do estilo, e a análise da visão na arte.

O segundo capítulo terá sua atenção voltada para o estilo em moda e irá abordar como as relações que o estilo estabelece entre literatura e moda, e entre a arte e a moda.

O terceiro e último capítulo abordará os sete perfis internacionais de estilo e exemplificará através de uma marca e um estilista como o estilo se comporta mercadologicamente.

1 ESTUDO DO ESTILO NA LITERATURA E NA ARTE.

1.1 Estudo da palavra estilo

A palavra estilo não pertence a nenhum vocabulário de nenhuma determinada ciência e também não se reserva apenas a uma em específico, ela pode ser empregada em diferentes áreas de conhecimento humano, desde história da arte até esporte ou moda. No dicionário Michaelis, estilo, possui diferentes definições entre elas podemos encontrar feição especial, caráter de uma produção artística de certa época ou certo povo, hábito, prática, praxe, costume. Maneira especial de exprimir os pensamentos, falando ou escrevendo. Maneira de dizer, escrever, compor, pintar ou de esculpir de cada um.

Existe uma relevante ambiguidade no termo estilo devido à simultaneidade de significação entre a maneira de pensar, olhar ou fazer algo de um indivíduo e a maneira de um determinado grupo de pessoas ou período histórico.

1.2 Estilo na literatura

COMPAGNON em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999, p.167) divide estilo em três traços de variação estilística:

Estilo como norma – o valor normativo e prescritivo é ligado ao “bom estilo”, trata-se de um modelo piloto que deve ser imitado. Ou seja, o estilo está ligado a um julgamento de valor.

Estilo como ornamento – trata-se do estilo como uma diversificação de efeitos contra uma base neutra, como por exemplo, com o contraste entre o corpo e a roupa, ou entre a carne e a maquiagem.

Estilo como desvio – seria o desvio ou variação do uso da palavra para passar uma mesma mensagem com uma “roupagem” diferente.

A variação estilística de ornamentação e de desvio apresenta-se simultaneamente no discurso, pois é necessário o emprego do ornamento das palavras para que se construa o desvio e precisa do emprego do desvio para que haja a introdução do ornamento.

O princípio evidente do estilo afirma-se através da construção deste dualismo, ou seja, existem várias formas de dizer a mesma coisa, formas que são diferenciadas através do estilo.

O estilo possui a objetividade de um código de expressão e torna-se propriedade do discurso. Quando ocorre a singularização do estilo, é porque ele talvez tenha se adaptado, talvez seja conveniente ao assunto em questão. Considerando este fator, o estilo está associado a uma escala de valores e a uma prescrição.

Foi a partir do século XVII que o estilo passou a ser associado ao indivíduo.

O estilo possui duas vertentes: como código de expressão, ele é direto e objetivo, e como característica de singularidade, ele é subjetivo. Extremamente ambígua, a palavra estilo define simultaneamente a infinita diversidade dos indivíduos e a classificação regular das espécies. De acordo com o conceito compreendido desde a modernidade, derivado do período romântico, o estilo está associado ao gênio, e ele se torna objeto de um culto para os escritores.

FLAUBERT apud COMPAGNON, Antoine em *O demônio da teoria* (1999, p.170) diz que “O estilo para o escritor tanto quanto a cor para o pintor, é uma questão não de técnica, mas de visão”. Ou seja, trata-se de uma visão particular, um sinal de identificação do estilo do sujeito no discurso.

A noção de estilo começou a ter presença significativa no vocabulário das artes plásticas a partir do fim do século XVIII. Sua relevância na crítica da arte e na história da arte tem a ver com o problema da atribuição e de autenticidade das obras, que é importante para a definição do valor da obra no mercado; o reconhecimento de um estilo está ligado a uma avaliação que estipula um preço. Quando uma obra é reconhecida por uma escola ao invés de ser reconhecida pelo pintor ela é desvalorizada, entretanto, isso não ocorre com obras literárias, porque o estilo está ligado a detalhes microscópicos, os indícios de manuseio e visão pessoal do pintor, é como o jeito de traçar, o peso da mão aplicado em uma pincelada, que vão permitir identificar o artista. O estilo afirma-se através de detalhes que muitas vezes o pintor não se preocupou ou não percebeu e que um falsário não pensaria em reproduzir.

Foi durante o século XIX que o conceito de estilo tornou-se fundamental na história da arte, em todos os sentidos do termo e em todos os níveis estéticos.

A partir da aquisição de uma relevância na história da arte, a noção de estilo ressuscitou no universo da literatura no sentido de características sintomáticas.

COMPAGNON (1999, p.170) faz referência a ideia de Proust na qual o estilo é uma visão do artista ou do autor, é o estopim da crítica da consciência e da crítica temática que poderiam muito bem ser descritas como estilística das profundidades.

No século XIX o estilo era visto pelos historiadores como cultura e referia-se ao que eles chamavam de alma de uma nação, ou de uma raça, como unidade da língua e a revelação de características simbólicas de um grupo de pessoas. A partir do momento em que a teoria da arte passou a aplicar essa mesma ideologia de estilo ao conjunto de pessoas de uma cultura, a noção de estilo passou a determinar um valor dominante e utilizar-se de princípio de unidade de características de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas.

Por ‘estilo’ compreende-se a forma constante – e às vezes, os elementos, as qualidades e a expressão constante – na arte de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. O termo se aplica também à atividade global de um indivíduo ou de uma sociedade, como quando se fala de um “estilo de vida” ou do “estilo de uma civilização.” SCHAPIRO apud COMPAGNON (1999, p.172).

Uma civilização ou uma cultura seria reconhecida por seu estilo, a partir do reconhecimento da mesma como um esquema, um modelo global, um motivo dominante. Em *Le Déclin de l’ Occident* [O Declínio do Ocidente]. Oswald Spengler chegou a caracterizar todo o Ocidente por um traço de estilo.

As catedrais, os relógios, o crédito, o contraponto, o cálculo infinitesimal, a contabilidade e a perspectiva na pintura ilustram a qualidade comum – a tensão em direção ao infinito – que caracteriza a cultura ocidental, considerada no seu conjunto. OSWALD SPENGLER apud COMPAGNON (1999, p.173).

Tratando de uma visão mais ampla, estilo é o conjunto de traços formais identificáveis, e simultaneamente um conjunto de características de uma personalidade, podendo ser um indivíduo, um grupo ou um período. Ao identificar, analisar e descrever um estilo através de seus detalhes complexos, o intérprete reconstrói a alma da personalidade em questão.

O conceito de estilo é complexo, rico, ambíguo, múltiplo e não se trata de um conceito puro, sem intervenções. Ao invés de ir se desligando de suas significações anteriores à medida que adquiria outras ao decorrer do tempo, ele as acumulou e hoje em dia comporta todos os significados que lhes foram agregados como: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura. Quando falamos de estilo nos referimos a todos esses aspectos separadamente ou simultaneamente.

O termo estilística surgiu no francês por volta da segunda metade do século XIX, e carregou com sigilo a questão do estilo. Não demorou muito para que diversas objeções fossem impostas, como o questionamento do valor de uma classificação que vai até aos indivíduos, ou o questionamento em relação à existência de uma ciência do particular. A estilística passou então a ser uma ciência instável por causa da tensão, do equilíbrio frágil, ou talvez impossível, que tem como principal característica pertencer simultaneamente ao autor de uma obra e a escola, a uma parte e ao todo, ao indivíduo e ao grupo. O estilo possui dois diferentes aspectos, um aspecto coletivo e um aspecto individual, ou seja, um lado direcionado para o socioleto (Sistema linguístico de um grupo social) e outro para o idioleto (Sistema linguístico de um único indivíduo). Esses dois aspectos eram mantidos unidos pela antiga retórica, a qual alegava que o estilo individual não era nada mais que o estilo coletivo, hora mais ou hora menos adaptado a alguma determinada questão. Após a retórica, o lado coletivo do estilo se tornou cada vez mais desconhecido, e sendo substituído pelo conceito de estilo como expressão de uma manifestação sintomática de um indivíduo.

Charles Bally, foi contra esta orientação, procurou desenvolver uma ciência de estilística que isola o estilo do indivíduo e da literatura. A estilística de Bally trata de um levantamento dos meios expressivos da língua oral. Exceto esse fator, a estilística sempre esteve do lado do indivíduo e da literatura.

Quando um aspecto do estilo torna-se desconhecido, esse aspecto logo reaparece utilizando-se de um nome distinto. BARTHES apud COMPAGNON (1999, p.174), demonstra com ironia, sem que se compreenda perfeitamente se o próprio autor, Barthes, o considerava assim. Ele define a língua como um modelo já estabelecido socialmente a ser seguido, e o escritor deve aceita-la e também aceitar o estilo, como se fosse o único sentido imposto desde o romantismo, como unidade inabalável a qual o autor não tem forças para medir contra, porque ela é seu próprio ser.

Barthes reinventou nomeando de escritura o que a retórica definia como estilo, ou seja, o que para retórica seria a escolha de tom, de um éthos (modo de ser). Como algo que fosse impossível escapar, ele identificou sozinho a tripartição dos *genera dicendi*, a classificação terciária dos gêneros, tipos ou maneiras de falar as quais no decorrer do tempo o estilo se identificara.

No início da década de 50, Barthes ainda não separava o estilo da estilística, entretanto, ao mesmo tempo ele reinventava o estilo da retórica. Conforme a linguística tornou-se importante, o estilo foi perdendo importância por traduzir determinados aspectos de ambiguidade. O estilo sempre criticado pela teoria literária depende do dualismo. O conceito

tradicional de estilo é paralelo com os outros aspectos mal vistos pela teoria literária, como a possibilidade de sinonímia (há varias maneiras de se dizer a mesma coisa), ela permeia entre a referência (uma coisa a ser dita), e a intenção (uma escolha entre diferentes maneiras de dizer).

Quando a linguística estava em um momento “favorável”, em um momento glorioso de sua história, não mediu esforços para criticar a estilística, tratava-a com irrelevância, como uma ciência que transitava entre a morte da retórica e o nascimento da nova poética (entre 1870 e 1960). Então o estilo passou a ser visto como um conceito “pré-retórico” e obsoleto perante a ciência da língua. MICHEL ARRIVÉ apud COMPAGNON (1999, p.176), refere-se à estilística como “quase morta”, tendendo a desaparecer e ser substituída pela descrição linguística do texto literário, posteriormente a 1970 Rifatterre substituiu o termo estilística por “semiótica da poesia”.

A crítica ao conceito de estilo pairou principalmente sobre sua definição como escolha consciente entre possibilidades; estava diretamente ligada a crítica da intenção. O linguista húngaro Stephen Ullmann (1914-1976) defendeu que não é possível falar de estilo, a menos que o locutor ou o escritor possua a chance de escolher entre diferentes formas de se expressar. A problemática do estilo se dá por causa da sinonímia. A ideia de que o estilo (forma) pode variar se modificar o sentido (conteúdo) da mensagem passou a ser contestada. Objeções passaram a ser levantada e algumas ideias postas em dúvida como; se dois termos realmente possuem o mesmo significado, se duas frases têm a capacidade de dizer a mesma coisa e o mesmo sentido.

Antoine Compagnon (1999, p. 177), faz referência a posição contrária de Stanley Fish, ao princípio fundamental da estilística - a possibilidade de dizer a mesma coisa de diferentes maneiras - através dos artigos de Fish nos quais ele defende que esse princípio era um círculo vicioso.

Esse princípio divide-se em um procedimento de duas etapas que se revelam inseparáveis e contraditórias. Primeiramente os esquemas formais são identificados através do auxílio de um modelo descritivo (linguístico, retórico, poético); posteriormente, esses esquemas formais são analisados e entendidos como expressivos quanto às significações, que podem ser isoladas, e que poderiam ser expressas por outros meios, que não as teriam refletido (como ícone ou índices, na terminologia de Peirce), mas significado (como símbolos, segundo Peirce).

Fish defendia que o processo da estilística é circular porque a interpretação precede a descrição, ou seja, só é possível construir uma descrição se já houver uma pré-interpretação.

As configurações cabíveis para a construção de uma descrição são definidas através de uma interpretação implícita:

O ato de descrição – afirma Fish – é ele próprio uma interpretação, e o teórico da estilística não está nunca, pois, em contato com um fato que tenha sido definido independente (isto é, objetivamente). Na verdade, o próprio formalismo, que supostamente cria sua análise [...] não deixa de ser uma construção interpretativa, tanto quanto o poema que ele pretende explicar: [...] a construção de uma interpretação e a construção da gramática são uma única e mesma atividade. (FISH apud COMPAGNON, 1999, p.178)

Estudiosos que eram contra o conceito de estilo, assim como Fish, consideravam hipóteses incompatíveis:

- a separação da forma e fundo, que permite isolar um componente formal (descreve-lo);
- a ligação orgânica da forma e do fundo, que permite interpretar um fato estilístico.

A noção tradicional do estilo foi criada sobre o dualismo ou binarismo, e por este motivo os linguistas e teóricos literários o julgaram como absurdo e insustentável. O aspecto principal da ideia de estilo, a diferenciação de pensamento e da expressão, que possibilita a sinonímia, foi o alvo escolhido.

No pensamento ocidental o equilíbrio entre os princípios conteúdo e forma, ou seja, de um lado a história ou assunto, e do outro a expressão. ARISTÓTELES apud COMPAGNON (1999, p.179) defendia a ideia de que a expressão é a manifestação do sentido com o auxílio dos nomes.

Bally coloca em oposição de forma sistemática o princípio do conhecimento e o princípio da emoção: “A estilística estuda os fatos de expressão da linguagem, organizada do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade.” (BALLY apud COMPAGNON, 1999, p.179).

Indo contra a esse dualismo, em seu melhor momento, nos anos sessenta a nova descrição linguística queria estabelecer uma antiestilística, ou seja, um princípio de unidade da linguagem e do pensamento, revertendo o princípio evidente da antiga estilística e seus meios e procedimentos. BENVENISTE apud COMPAGNON (1999, p.180), no artigo *Categories de Pensée et Categories de Langue* (Categorias de pensamento e Categorias de Língua, 1958), defendia que sem a língua o pensamento é tão impreciso, indiferenciado e impossível de se expressar. Benveniste deduzia daí que a forma linguística não se limita apenas a condição de transmissibilidade, mas em primeiro lugar, é a condição de realização

do pensamento e defende que só conhecemos o pensamento quando já enquadrado na linguagem.

O princípio de unidade do pensamento e da linguagem, princípio esse determinado com novo lugar comum pela filosofia e a linguística da teoria literária contemporânea, defendia o encerramento dos estudos do estilo, já que estava anulado o estudo do emprego de sinônimos. O estilo e a estilística deveriam ser mortos em função dessa intolerância dos teóricos literários ao autor e ao leitor.

A estilística levantou questionamentos que dividiu a pesquisa sobre língua literária e a conduziu em duas direções totalmente opostas: em uma direção, a descrição linguística do texto, supostamente objetiva e sistemática, despida de toda interpretação, como se existisse essa possibilidade; já na outra direção, a estilística e claramente interpretativa, criando ligações entre formas e temas, obsessões e mentalidades. A duas, tanto a descrição linguística do texto literário quanto a estilística da profundidade permitiram o retorno do estilo.

O teórico literário Stanley Fish, achava que o problema da estilística, era a sua circularidade, ou seja, a interpretação pressupunha a descrição, mas a descrição pressupunha a interpretação. Para sair desse círculo, os literatos questionaram se não seria suficiente descrever absolutamente tudo, sem interpretar os traços detectados, sem se preocupar com seu sentido, nem com sua significação. Então derivado desse modelo, o estudo mais completo, e segundo Compagnon, uma referência obrigatória de toda descrição linguística do texto literário, é o artigo de Jakobson e Levi-Strauss sobre “ Les Chats” (1962). Entretanto, era previsível uma breve objeção. RIFFATERRE apud COMPAGNON (1999, p.180), desde 1966 afirmava que este método não tinha objeto, pois, as classes de descrição linguística não são condizentes ao ponto de vista literário, ou seja, uma análise gramatical de um poema não pode nos apresentar nada além do que apenas a gramática do próprio poema.

A linguística estrutural tinha a intenção de acabar com a estilística, de apropriar-se de alguns aspectos e superá-la, substituir os aspectos que ela considerava caprichosos e inúteis sobre o estilo do autor pela descrição objetiva e o estudo formal da língua do poema. Riffaterre criticava a pertinência, ou seja, a validade literária das categorias linguísticas utilizadas por Jakobson e Lévi-Strauss. Questionamentos sobre a identificação de estruturas linguísticas e literárias e a percepção do leitor foram levantados. E o problema da mediação permanece, porém, desta vez entre a língua e a literatura, com o objetivo de resolver uma alternativa exacerbada.

Os princípios de norma e de desvio proporcionaram a resolução da questão da pertinência literária e linguística. O estilo era visto como a licença poética, o desvio em

relação ao uso da linguagem imposto como norma. Posteriormente a noção de estilo foi abolida e conseqüentemente os princípios paralelos de norma e desvio. O estilo perdeu-se entre a função emotiva ou expressiva da linguagem, cujo destaque é voltado ao locutor e a função poética. Questionamentos a análise responsável pelo estudo da função expressiva e sobre a exclusão das outras funções pela função poética foram levantados, porém, sem respostas. Levando ao parecer de que nem a função expressiva nem a função poética são mais avaliadas em referência a uma norma.

Michael Riffaterre, achava que se tratava de uma questão problemática parecida com a que Barthes enfrentara: o de salvar a noção de estilo sem usufruir do dualismo da norma e do desvio, que passou a ser mal visto, pois, remetia ao dualismo linguagem e pensamento, entretanto, Riffaterre não chegou a se desvencilhar desse princípio de dualismo.

O estilo é um suplemento que acrescenta algo ao sentido cognitivo, sem modifica-lo, uma variação ornamental sobre um invariante semântico, uma valorização, uma acentuação da significação por outros meios, sobretudo expressivos. COMPAGNON (1999, p. 182)

Esta primeira definição citada por Compagnon permanece fiel à definição de estilo sempre declarada. Entretanto, retorna-se à problemática de sempre, do estilo como roupagem, máscara ou maquiagem, e esta problemática passou a ser censurada.

E a palavra estilo era evitada e a estilística estruturada de Riffaterre passou a ser vista como semiótica da poesia. O estilo como princípio de desvio passou a ser chamado de agramaticalidade, termo que a linguística apropriou-se. Entretanto, a noção não mudou de sentido, ela possibilita a continuação de análise do desvio mesmo que se o uso da estilística sendo abolido pelos literatos.

O estudo do estilo em parte voltou a ser discutido entre os pensadores nas décadas de sessenta e setenta, pois, o sentido que a história da arte e a antropologia determinaram a palavra “estilo”, entrou em conformidade com a estilística, e com a crítica temática, com essa compreensão de estilo do instante em que a linguística levantava questionamento sobre a estilística.

O tipo de estilo aparece para a interpretação como um conjunto de características, do individual ou do coletivo, da cultura na língua. Na história da arte, ele se manifesta através de detalhes que permite reconstruir todo um modo de ver as coisas, de ver o mundo.

O estilo encontra-se entre os seguidores da velha estilística e os criadores da nova linguística dos textos, ele se torna alvo de críticas de ambos os lados, sofre acusações como o

de abrir mão da essência da literatura, ou de assumir compromisso com o idealismo e usufruir-se do dualismo.

Outras muitas referências ajudaram a dificultar o dualismo. LOUIS HJELMSLEV apud COMPAGNON (1999, p.186), defendia que o estilo não se refere à substância do conteúdo, ou seja, a ideologia do escritor, mas sim, está ligado em parte das vezes com a substância da expressão, ou seja, o material sonoro, porém, sempre com a forma do conteúdo, que são os lugares da argumentação, e com a forma da expressão que nada mais é as figuras e a distribuição do texto. Isso forma a circularidade de que o estilo está no sujeito como a forma do conteúdo, e o sujeito está no estilo como a forma de expressão.

O estilo resistiu às críticas da linguística, e quando ele é resumido a apenas a um de seus aspectos, o individual ou o coletivo, o outro brevemente ressurgiu.

O conceito tradicional de estilo pressupõe a sinonímia, ou seja, para que o estilo seja possível é necessário que haja diversas possibilidades de dizer a mesma coisa. A escolha da forma de como dizer algo faz parte do estilo.

Para os literatos meio-termo não é aceito, para ele, ou a intenção do autor é a realidade da literatura ou não passa de uma ilusão, ou a representação da realidade é a realidade da literatura, ou não é nada além de ilusão, ou o estilo é a realidade da literatura ou não passa de ilusão, e dizer de forma distinta a mesma coisa é de fato dizer outra coisa.

O filósofo Nelson Goodman solucionou esta problemática alegando que sem a sinonímia o estilo não seria possível existir, ou seja, para legitimar a categoria do estilo. Para Goodman na aceitação do estilo não se é necessário crer na sinonímia exata e absoluta, basta apenas admitir que existem maneiras distintas de dizer coisas semelhantes e maneiras semelhantes de dizer coisas distintas. Existem diversas obras que tratam do mesmo assunto em estilos distintos e diversas obras que se referem a diferentes assuntos mais desfrutam do mesmo estilo.

O estilo visto como assinatura pode referir-se a um indivíduo, quanto a um movimento cultural, uma escola ou a uma sociedade. Baseado em um traço familiar que é reconhecível mesmo se não existir condições de descrevê-lo ou analisa-lo. Trata-se de um detalhe, um sintoma, uma característica que distingue um indivíduo ou um grupo.

Exemplo nada mais é que um objeto que representa uma classe ou uma propriedade, ou, quando essa mesma classe ou essa mesma propriedade se aplica a esse objeto, ou seja, ele pode referir-se a determinadas classes às quais ele pertence ou certas propriedades que ele possui.

[...] “se x exemplifica y, então y denota x. Se meu blusão exemplifica a cor “verde”, então verde denota a cor do meu blusão, verde é um predicado de um blusão (meu blusão é verde)”. COMPAGNON (1999, p.190)

Diante de tantas críticas por parte dos antigos literatos e após muitas tentativas de abolir o estilo e após diversas ideias dos literatos contemporâneos para reinventar o estilo, três aspectos de estilo retornaram a evidência. Resistiram firmemente aos altos e baixos ao decorrer da história.

- o estilo é uma variação formal a partir de uma base;
- o estilo é um conjunto de sintomas, características de uma obra que permite que se identifique e se reconheça o autor ou a escola;
- o estilo é uma escolha entre várias maneiras de dizer uma mesma coisa.

Apenas o estilo como norma que não foi reabilitado, fora esse aspecto, o estilo continua existindo.

1.3 Estudo do estilo em arte

1.3.1 Estudo da luz e sua colaboração para a distinção de estilo em arte.

Um problema que tem perturbado historiadores da arte ao longo do tempo é o fato da distinção da representação do mundo entre diferentes idades e países. Entretanto, a solução para esta problemática não é encontrada somente por métodos históricos.

A verdadeira função de um historiador da arte é estudar e descrever as mudanças ocorridas. Ele deve se importar com as distinções de estilos entre as escolas de arte, e preocupar-se com sua forma de descrever, pois, deve haver a intenção de agrupar, organizar e identificar as obras de arte do passado que chegaram até a contemporaneidade.

Ao observarmos diferentes obras de diferentes períodos históricos e diferentes países identificamos o tema da obra e assimilamos com o estilo à qual pertence. O ato de classificar uma obra tornou-se tão comum, que não questionamos mais o porquê é tão fácil distinguir uma obra de um determinado país, de uma obra de outra região do mundo. Se a arte fosse limitada apenas a expressão de uma visão pessoal, a existência da história da arte não seria

possível. Não haveria a possibilidade de afirmar que existe uma semelhança entre obras, e classificar como família pinturas que contenham detalhes semelhantes. Não seria possível identificar a autenticidade de um quadro, se ele foi pintado a milhares de anos ou se foi pintado recentemente por um falsificador.

Para WOFFLIN apud GAMBRICH (2007, p.4), em *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, um historiador de arte deve ter como convicção que “nem tudo é possível em todos os períodos”.

Anteriormente ao século XX os métodos de representação correspondiam aos padrões de exatidão representativa que eram impostos pelos críticos de arte, mas, na primeira metade do século XX, a revolução artística que dominou a Europa, determinou a abolição da excelência artística como estética de exatidão representativa. Ou seja, a estética deixou de dar relevante atenção e preocupar-se com a questão da representação conveniente, do problema da ilusão na arte. E passou a defender a ideia de que já que o problema da ilusão é irrelevante, ele deve ser também psicologicamente simples.

“Pintar é uma ciência, e deve ser praticada como uma investigação das leis da natureza. Por que, então, não pode o paisagismo ser considerado como um ramo da filosofia natural, da qual os quadros não passam de experiências?” CONSTABLE apud GAMBRICH, (2007, p.29).

Na tradição cultural do ocidente a pintura tem recebido um tratamento de acordo como uma área da ciência. As obras derivadas dessa tradição, e que estão expostas pelo mundo em grandes coleções, usufruem de descobertas resultantes de experimentações.

Grande parte do que aprendemos com esses experimentos no passado tornaram-se hoje conhecimentos comuns. É facilmente ensinado e possivelmente aplicado, entretanto, foram necessários grandes nomes para descobri-los e coloca-los em prática.

Muitos artistas acham que o mundo visível já foi totalmente estudado e não tem mais o que explorar e então voltam suas atenções para outras áreas na quais seja possível a execução de outras experiências, como por exemplo, a mente, o inconsciente e a reação humana à formas abstratas.

Um artista não transcreve o que vê e sim traduz utilizando-se de matérias e ferramentas sob a tela, entretanto, existem limitações na gama de cor que o veículo do qual se utiliza para passar a mensagem.

Um fator muito importante que ajuda a amenizar essa limitação que a gama de cor impõe, é o efeito da luz na obra de arte. Quando uma imagem é semelhante ao seu modelo significa que observada à mesma luz, e é difícil distinguir uma da outra, entretanto,

observadas sob luzes distintas não se observa semelhança alguma, mas se a diferença for discreta é possível avivar as cores do objeto que estiver sob a luz, entretanto, se um estiver na sombra e outro na luz do sol, não é possível identificar semelhança.

O princípio de aceso e apagado pode ser aplicado em diversas mídias de arte.

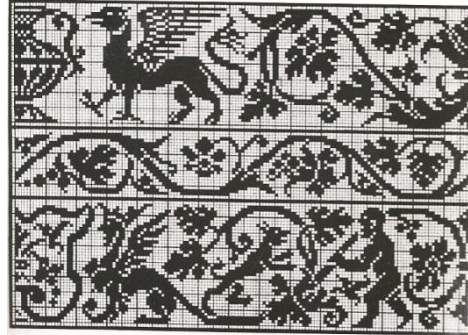


Figura 1 - Motivo decorativo para trabalho de renda. Veneza. 1568.

Fonte: GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo. 4ª Ed. WMF Martins Fontes 2007.

No quadro acima, o motivo de uma renda, é facilmente percebido este conceito, no qual a rede é preenchida ou vazia e por fim apresenta formas perfeitamente compreensíveis de homens, animais e flores. O meio que os quadrinhos representam, ou seja, qual é fundo e qual é figura não é relevante, o que realmente é importante é a relação existente entre os dois signos.

Esse conceito de que a imagem negativa é facilmente decifrada, assim como a positiva pode ter surgido de alguma técnica têxtil, os artesões gregos adotaram esse princípio de reversão na pintura de vasos, quando souberam que o que necessitavam para cumprir o realce e alcançar a forma desejada contra um fundo não intencional, era a relação de contraste.

Partindo daí os gregos desenvolveram criptogramas para representar a forma de relevo, e para distinguir a silhueta plana, ou seja, o código de três tons para interpretar a modelagem em luz e em sombra e que se tornou fundamental para todas as técnicas criadas posteriormente na arte ocidental.

As linhas pretas passaram então a serem interpretadas naturalmente, tanto como forma que define a distinção da figura e do fundo da tela, quanto os diferentes tons de sombreado.

Sucedeu então o conceito de que escurecendo o tom do fundo da tela, o pintor poderia usufruir do branco do papel para indicar a presença de luz, o que permite a melhora da percepção de formas e também a percepção do comportamento da luz ao refletir em uma superfície, ou seja, é o que definimos como textura.

Está mais do que provado que a relação em três etapas foi um instrumento ideal para a arte ocidental nos estudos sobre a nossa resposta à luz, lembrando que, também somos capazes de compreender o sistema inverso, ou seja, a técnica que anula qualquer indicação de sombreamento e dá apenas a incidência da luz contra um fundo preto.

Os críticos e o público deste ramo da arte, a pintura, muitas vezes se encontram confusos ao refletirem sobre o significado da expressão “fiel a natureza”. O objetivo, imitar, do pintor pode entrar em conflito com a necessidade de informações básicas das relações de que temos necessidade para entender, decifrar a obra.

A verdade sobre pintura de paisagens é relativa, pois, ao longo do tempo cada vez mais os pintores se empenham nos desafios proporcionados pela luz. No conflito entre tradição e inovação encontramos o público, que é leigo e se deixa acreditar em qualquer coisa dita como verdade, e o artista, que sempre, ou pelo menos grande parte das vezes, prima pela busca da verdade.

Constable defendia que pintar paisagem era a mesma coisa que investigar a natureza, entretanto, para GOMBRICH (2007, p.44): [...] ”Aquilo que um pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo. Ele não se preocupa com as causas, mas com o mecanismo de efeitos”.

Seu problema é de natureza psicológica – trata-se de conjurar uma imagem convincente apesar do fato de que nenhum tom isolado corresponde ao que chamamos de “realidade”. A fim de decifrar o enigma – até onde se possa, por enquanto, pretender decifrá-lo -, a ciência teve de explorar a capacidade de nossa mente para registrar relações de preferência a elementos individuais.

A natureza não deu ao homem a capacidade de registrar relações de preferência de determinados elementos pessoais, para que pudesse produzir arte, mas, não seria possível produzir se o homem não possuísse esta aptidão de identificar relações, ou seja, existe a preferência de determinados intervalos de luz que teve como nome definido de gradiente, do que quantidades mensuráveis de luz refletida por qualquer objeto.

A consciência do grau objetivo de todas essas alterações nem sempre é presente, a não ser que o que os psicólogos definiram de “biombo de redução” seja utilizado, que nada mais é do que uma via que possibilita a visualização de um ponto de cor, entretanto, esconde suas relações. Aqueles que utilizaram desse instrumento experimentaram diferentes descobertas, como por exemplo, que um lenço branco à sombra pode ser objetivamente mais escuro que um carvão à luz do sol.

A psicologia utilizou o termo constância para chamar a impermeabilidade às variações vertiginosas que ocorrem no mundo em torno do ser humano. Elementos como cor, forma e a luminosidade das coisas parece relativamente constantes, mesmo que alguma variação na mudança de distância, iluminação, ângulo de visão seja minimamente perceptíveis.

O ser humano tem a capacidade de se adaptar, por mais que uma obra cause a sensação de estranhamento, após alguns instantes o corpo considera a posição, as formas, as cores, e as proporções se ajustam. Um elemento observado, como por exemplo, uma luz mortiça incomoda inicialmente, mas, a adaptação fisiológica de olho permite a percepção das relações entre as coisas, e o meio onde o observador se encontra toma novamente o aspecto familiar. Ao falar de pinturas é possível a adaptação a diferentes vernizes, à diversas condições de luz na galeria, desde que a visibilidade não seja totalmente prejudicada.

As expectativas presentes na decifração das mensagens contidas em meio, as imagens tem participação da causa dessa adaptação por parte do observador. Os psicólogos nomearam de “contextos mentais” esses níveis de expectativas.

Lembrando que toda cultura e toda comunicação são dependentes da relação de interação entre expectativa e observação, de sensações como a gratificação, o desapontamento, de previsões acertadas e erradas, que fazem parte do nosso cotidiano. O campo da arte também faz uso desta mesma regra, um estilo ou cultura constrói um imenso leque de expectativas, um conjunto de contextos mentais, que por sua vez registra desvios e mudanças com grande sensibilidade, a partir desses registros a mente humana identifica e registra tendências.

1.3.2 Estudo da semelhança para percepção de estilo em arte.

Se observarmos pinturas de um mesmo motivo, mas de pintores distintos, identificaremos diversas diferenças, esse fato se dá por interferência da bagagem cultural, da personalidade ou das preferências seletivas do artista, outro fator que também contribui para essas diferenças, é a o estilo predominante na época em que a pintura foi feita. Quando a transformação é muito evidente, é dito que o motivo foi relevantemente estilizado, e os que estudam o motivo deve saber dar o devido desconto do estilo. Esse desconto faz parte do ajustamento natural, o que ocorre automaticamente ao observar uma ilustração antiga.

O estilo toma conta da obra mesmo que o objetivo do artista seja pintar o motivo como de fato é, ou seja, reproduzir fielmente a Natureza, com a ressalva, de que ele pode transmitir a mensagem apenas com o que seu instrumento e veículo lhe propor como limite, que seja possível fazer.

Ao analisar a veracidade e a falsidade da informação descrita em uma obra, nos deparamos com uma confusão causada na estética durante o decorrer da história, a falta de interesse pelo fato de que as legendas, rótulos ou títulos são vistas como declarações abreviadas. Nem sempre essas “declarações abreviadas” descrevem de fato a intenção do pintor, e a imagem por si só pode ser interpretada de diversas formas e utilizada para diversos fins, partindo desta ideia, a verdade ou a falsidade sobre a intenção do artista é relativa, ou seja, a legenda é que determina a verdade sobre a imagem pintada.

Comparados a uma fotografia as paisagens representadas tornam-se documentos inexatos, pois, recebem a interferência do estilo do artista.

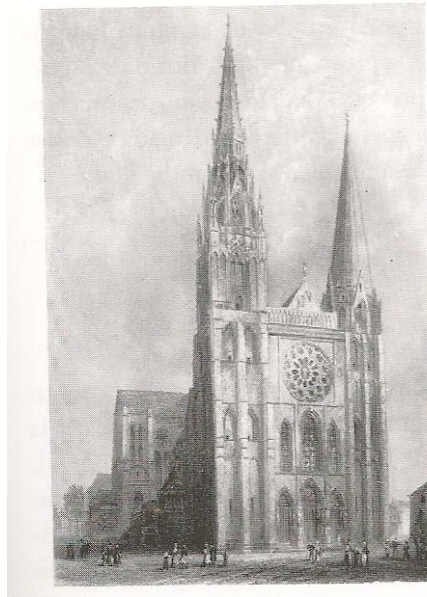


Figura 2 - GARLAND: Catedral de Notre Dame, Chartres, 1836. Gravura de litografia
Fonte: GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.**
São Paulo. 4ª Ed. WMF Martins Fontes 2007.

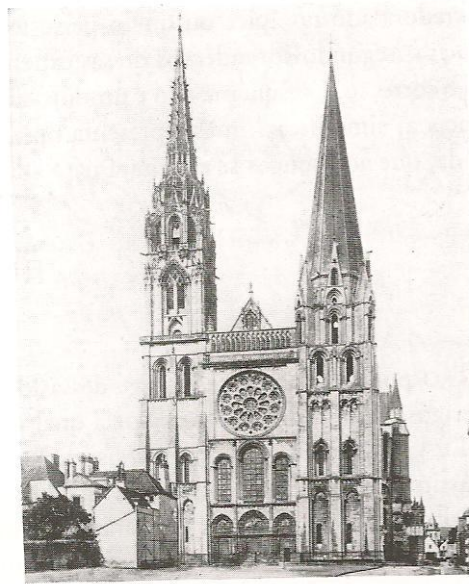


Figura 3 - Catedral de Notre Dame, Chartres. Fotografia moderna.

Fonte: GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo. 4ª Ed. WMF Martins Fontes 2007.

O artista vai utilizar para construir a “base” da imagem seus conhecimentos sobre tal assunto tratado, como por exemplo, na imagem da catedral de Notre Dame, o artista Garland usou em sua gravura litográfica um esquema inicial de como uma catedral deva ser, e posteriormente adaptou em sua obra detalhes da real imagem da catedral. Lembrando que esse processo ocorre inconscientemente, podemos observar que na imagem litográfica o artista não arredondou as janelas como são de fato.

Para o artista não tinha sentido observar uma obra se o mesmo não houvesse aprendido a classifica-la e enquadrá-la em uma fórmula esquemática. Os psicólogos que concluíram essa ideia nada sabiam de história da arte, começaram a investigar os tipos de procedimentos adotados por qualquer pessoa que esteja disposta a fazer uma cópia do que podemos chamar de “figura sem sentido”, como por exemplo, uma mancha de tinta irregular. O procedimento ocorre sempre da mesma forma. O artista primeiramente classifica o borrão, encaixando-o em algum esquema que lhe é familiar, por exemplo, a forma é triangular, ou, parece um telhado de uma casa. Após escolher um esquema que o borrão tenha facilidade de se adaptar à forma, o artista irá ajusta-lo dentro da forma, como por exemplo, identificando detalhe do tipo: o triângulo tem a ponta arredondada. A prática da cópia se dá em um esquema e correção. O propósito desse esquema não é construir um produto a partir de um processo de “abstração” de uma tendência a “simplificar”, e sim representar primeiramente uma categoria, aproximada e pouco exigente que passivamente se estreitará para adaptar-se à forma a ser reproduzida.

Um ponto relevante que deve ser considerado a partir dessas discussões sobre o ato de copiar, é a atenção que se deve dar, para que não haja confusão entre a maneira pela qual a obra é desenhada com a maneira pela qual a obra é vista.

Esse conceito de cópia tem importância para os historiadores de arte, pois, ajuda-os a esclarecer certos fundamentos para enfrentarem o constante problema da tradição através da cópia.

Muitas dificuldades são encontradas no ato de desenhar algo desconhecido, se observarmos as ilustrações de animais exóticos dos anos que antecedem a descoberta da fotografia, identificaremos o quão distante eram os animais ilustrados dos animais reais. O pintor sempre utilizará a assimilação com o familiar como ponto de partida ao representar algo desconhecido, uma representação já vista sempre influencia o artista, mesmo que não seja de sua vontade ser influenciado.

O artista permite-se atrair por motivos que apresente a possibilidade de ser representados no seu idioma, como por exemplo, ao analisar a paisagem, os detalhes que podem ser ajustados ao mapa cognitivo do artista recebem maior atenção. O estilo, agindo como veículo, desenvolve mentalmente uma atitude que leva o artista a buscar na paisagem observada, elementos que ele tenha capacidade de reproduzir. Trata-se de um exercício, de uma atividade, na qual a tendência é que o artista deve ver o que pinta ao invés de pintar o que vê.

Nietzsche firmou essas pretensões do Realismo em seu comentário:
 “Toda a Natureza, fielmente” – mas por qual estratagema
 Será possível sujeitar a Natureza ao jugo da Arte?
 Seu menos fragmento é ainda infinito!
 E assim ele pinta somente o que nela lhe agrada.
 E o que é que lhe agrada? O que sabe pintar!
 (NIETZSCHE apud GOMBRICH, 2007, p75).

Essa observação vai além dos avisos sobre as limitações proporcionadas pelos meios artísticos. Existe um reflexo, um sinal das razões pelas quais essas limitações se concretizarão nos domínios da arte. A arte pressupõe mestria, e quanto mais o artista for famoso e experiente mais ele irá evitar aceitar uma tarefa na qual a sua mestria não terá serventia alguma. São as possibilidades que o veículo proporciona que define a vontade do artista.

O fato de que o artista tende a procurar motivos para os quais seu estilo e seu treinamento lhe muni, deixa claro porque a problemática sobre a habilidade da reprodução do que é visto parece ao historiador da arte diferente do que parece ao historiador da informação

visual. Ou seja, um artista que pinta perfeitamente paisagens pode não conseguir pintar figuras tão bem assim.

No naturalismo tanto o artista quanto o escritor necessita previamente de um repertório, ou também vocabulário, para ter condições mínimas necessárias de aventurar-se a uma “cópia” da realidade. Conclui-se que “a linguagem da arte” vai além de uma metáfora, de que mesmo para construir a descrição de um mundo visto em imagens precisamos de um sistema de mapa cognitivo desenvolvido.

Toda arte origina da mente humana, ela provém mais das reações do homem ao mundo do que propriamente do mundo visível, e é exatamente por toda arte ser “conceitual” que todas as representações podem ser reconhecidas pelo seu estilo.

1.3.3 O estudo da visão na arte

Devemos ser cautelosos na comparação da forma como as coisas são representadas e pela forma que são vistas. Existem muitas falhas, como por exemplo, uma criança não desenha a mãe exatamente como a enxerga, o fato dos artistas pré-históricos representarem animais exóticos melhores que os artistas nos anos que antecederam a descoberta da fotografia, GOMBRICH (2007,p.247), diz que essas diferenças entre o artista com mais habilidades e o artista com menos habilidades depende mais do vocabulário que eles possuem do que do conhecimento das coisas.

JOHN RUSKIN apud GOMBRICH (2001, p.250), teve sua teoria – a causa inicial de todas as dificuldades da arte está no conhecimento humano, que se o artista conseguisse esquecer tudo o que sabe a dificuldade de transpor um mundo tridimensional em uma tela seria menor – aceita pelos psicólogos no século XIX. A partir desse conceito, a luz e as cores na pintura, foram tratadas como se fossem frutos da nossa imaginação na retina, e que para o pintor reproduzir uma imagem fiel ao modelo, deve esquecer tudo que sabe e permitir que a Natureza agisse.

Essa visão imparcial, na qual o artista deve esquecer tudo para enxergar o “correto” é inatingível, pois, ela parte de hábitos conceituais, está implícito na mente humana organizar-se, criar expectativas e transformar mensagens recebidas.

Ver vai além da função do registro, trata-se de uma reação de todo o organismo à luz que estimula o fundo dos olhos. J.J.Gibson, achava que o funcionamento da retina é relatado como reação a relações ou transformações de estímulos luminosos. Assim a teoria de Ruskin foi colocada em desuso após experiências em animais e seres humanos.

“um tamanho fenomenal, como tamanho físico que é, é relativo e só faz sentido como uma relação entre objetos”. E.G. BORING apud GOMBRICH (2007, p.254)

[...] “não há maneira ‘objetiva’ pela qual uma pessoa possa parecer ‘do tamanho de uma formiga’ simplesmente porque uma formiga que anda pelo nosso travesseiro parece gigantesca em comparação com um homem a distância”. GOMBRICH (2007, p.254).

Tanto Boring quanto Gombrich declaram que a interpretação do que vemos, depende da relação que fazemos entre o que estamos vendo e nosso vocabulário, de nossos hábitos conceituais.

1.3.4 Representação e expressão

No dicionário Michaelis encontra-se diversos significados para palavra representação, tais como: Ato ou efeito de representar; exibição, exposição. Sobre a palavra expressão encontramos alguns significados: Ato ou efeito de exprimir, manifestação de pensamento, maneira de exteriorizar pensamentos, comoções e sentimentos.

[...] “É porque a arte opera com um estilo estruturado, governado pela técnica e pela schemata da tradição, que a representação pôde tornar-se o instrumento que é, não só da informação mas também da expressão.” [...] GOMBRICH (2007, p.320).

O artista expressa seus sentimentos utilizando-se da representação que é construída através do vocabulário que possui, de sua bagagem cultural, das obras que observou anteriormente, através de experiências pelas quais passou.

Através de experimentos, ensaios, acertos e erros os artistas ousaram novas interpretações como alternativa de ver por diferentes perspectivas e derrubar o conceito de interpretação da realidade aceito. Essa imposição de novas representações não foi aceita de primeiro instante, mas, aos poucos ela foi dando espaço à ambiguidade da visão.

2 ESTUDO DO ESTILO EM MODA E SUA RELAÇÃO COM A LITERATURA E COM A ARTE

2.1 Estilo em Moda

Estilo é o que faz de você única. É o seu modo de dizer ao mundo “sou singular”. Por isso mesmo, o estilo é mais do que uma maneira de se vestir: é um modo de ser, de viver de agir. São suas escolhas particulares, suas preferências, desejos, humores e até mesmo suas fantasias. Estilo são modos, não as modas e os modismos. A moda é uma proposta da indústria. O estilo é uma escolha pessoal. Embora possa parecer estranho, na verdade o estilo não tem muito a ver com a moda. Ela passa, o estilo permanece. (KALIL, Gloria, 2004 p.11).

Assim como na arte e na literatura o estilo em moda depende mais do indivíduo do que dos conceitos já aceitos pela sociedade, neste caso da moda imposta no momento.

O estilo vai além da moda. Uma pessoa com estilo utiliza da moda para expressar suas opiniões, seus ideais, sua personalidade, comunicar-se. Acredito que uma forma fácil de explicar essa apropriação que o estilo faz da moda seria a seguinte: Um indivíduo com sua bagagem cultural, suas opiniões e modo de ver as coisas definidos utiliza-se das roupas e acessórios, frequenta lugares e adota características de comportamento que estão na moda para comunicar-se, entretanto, trata-se de uma adaptação de tudo isso à sua própria pessoa, ou seja, ele vai se moldando conforme a moda vai mudando, mas, nunca muda seu estilo.

Quem tem estilo faz uso das escolhas entre as diversas opções que o sistema da moda apresenta para ser visto da forma como ele quer ser visto, para identificar a identidade social, para demonstrar como quer ser tratado e a qual tribo pertence.

2.2 Influência da moda na literatura

Da mesma forma que a moda pode ser entendida como um espelho que reflete características de comportamentos da sociedade e resultado da necessidade e procura constante do ser humano em ser aceito pelo outro ou grupo social ao qual é inserido, na

literatura, em suas obras, encontra-se como característica o convívio social entre os homens, entretanto, deve-se levar em conta a presença das particularidades dos relacionamentos interpessoais que transita dentre o coletivo, e a principal característica humana na qual o mundo da arte, literatura e moda gira ao redor, o sentimento, a capacidade de sentir do ser humano.

A seguir alguns exemplos de movimentos literários e trechos retirados algumas obras, nos quais possa ser identificado elementos que traduzam a moda que era utilizada em cada período e permite imaginar, sentir e o vestir dos séculos XVII até o século XX.

Barroco – Teve sua origem na Itália no século XVII e expandiu-se pela Europa até chegar na América através dos colonizadores portugueses e espanhóis. As obras deste movimento quebraram as barreiras entre o sentimento e a razão, acabando com o equilíbrio que existira até então entre a arte e a ciência, neste conflito entre emoções e o racionalismo da arte o que predominou foram as emoções.

Trata-se de um período no qual o homem encontra-se constantemente em conflitos “internos”, espirituais e religiosos, nos quais ele tenta fazer conciliar antagonicamente o bem e o mal, Deus e o Diabo, céu e terra, pureza e pecado, alegria e tristeza, paganismo e cristianismo, espírito e matéria.

De acordo com Georgia Nomi as principais características desse movimento foram:

- Tentativa de fundir duas características diferentes do pensamento europeu;
- Culto exagerado da obra, sobrecarregando a poesia de figuras de linguagem;
- Dualismo: conflito entre o bem e o mal, o Céu e a Terra, Deus e o Diabo, o material e o espiritual, o pecado e o perdão etc;
- Culto do contraste, onde o poeta se sente dividido e confuso devido ao dualismo de ideias;
- Pessimismo, que era acarretado pela confusão causada pelo dualismo;
- Literatura moralista, pois era usada pelos padres jesuítas para pregar a fé e a religião.

O barroco revela a busca da novidade e da surpresa, o gosto da dificuldade. NOMI, Georgia (2008 p.148).

Um importante nome desse movimento no Brasil foi Gregório Matos (1623-1696), também conhecido como o “Boca do Inferno”, ele era conhecido por este apelido, pois, utilizava-se das palavras para acusar a hipocrisia do sistema da sociedade naquela época.

Conselhos a qualquer tolo para parecer fidalgo, rico e discreto.

Bote a sua casaca de veludo,
 E seja capitão sequer dois dias,
 Converse à porta de Domingos Dias,
 Que pega a fidalguia mais que tudo.

Seja um magano, um pícaro, um cornudo,
 Vá a palácio, e após das cortesias
 Perca quanto ganhar nas mercancias,
 E em que perca o alheio, esteja mudo.

Sempre se ande na caça e montaria,
 Dê nova solução, novo epíteto,
 E diga-o, sem propósito, à porfia;

Quem em dizendo: “facção, pretexto, efecto”.
 Será no entendimento da Bahia
 Mui fidalgo, mui rico e mui discreto.
 (MATOS apud NOMI, 2008, p150).

Finge que Defende a Honra da Cidade e Aponto os Vícios de Seus Moradores

Uma cidade tão nobre,
 uma gente tão honrada
 veja-se um dia louvada
 desde o mais rico ao mais pobre;
 cada pessoa o seu cobre,
 mas se o diabo me atença,
 que indo a fazer-lhe justiça
 algum saia a justiça,
 não me poderão negar
 que por direito, e por Lei
 esta é a justiça, que manda El-Rei

O Fidalgo de solar
 se dá por envergonhado
 de um tostão pedir prestado
 para o ventre sustentar:
 diz que antes o quer furtrar
 por manter a negra honra,
 que passar pela desonra
 de que lhe neguem talvez;
 mas se o virdes nas galés
 com honras de Vice-Rei,
 esta é a justiça, que manda El-Rei

A Donzela embiocada
 mal trajada, e mal comida,
 antes quer na sua vida
 ter saia, que ser honrada:
 à pública amancebada
 por manter a negra honrinha,
 e se lho sabe a vizinha
 e lho ouve a clarezia,
 dão com ela na enxovia
 e paga a pena da lei:
 esta é a justiça, que manda El- Rei.

A Casada com adorno,
 e o Marido mal vestido,
 crede que este tal Marido
 penteia monho de corno:
 se disser pelo contorno
 que se sofre a Frei Tomás
 por manter a honra o faz,
 esperai pela pancada,
 que com carocha pintada
 de Argola háde ser Visrei:
 está é a justiça, que manda El-Rei (...)
 (MATOS apud NOMI, 2008, p150).

Gregório de Matos denuncia em ambos os poemas através das vestes dos personagens o nível de hipocrisia em que a sociedade se encontra. No primeiro poema o casaco de veludo que representa o status de nobreza é utilizado, já no segundo poema “a Donzela embiocada mal trajada” prefere ser bem vestida do que honrada e o mesmo ocorre com a “Casada com adorno e o Marido mal vestido”.



Figura 4 - Rainha Elizabeth em Blafriars, de Marcus Gheeraerts, 1600.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.



Figura 5 - Madalena, duquesa de Neuburg, de Peter Candidi, início do século XVII.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

O rufo é um enfeite aplicado em torno do pescoço e para manter a sensualidade feminina é embutido ao decote que representa o status na sociedade, outras formas de adornos hierárquicos é a utilização da renda e meias de seda.



Figura 6 - Senhora da mais alta linhagem, de J.D. de Saint-Jean, 1693

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.



Figura 7 - Senhora de linhagem com roupa em tecido siamês, de J. D. de Saint- Jean, 1687.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

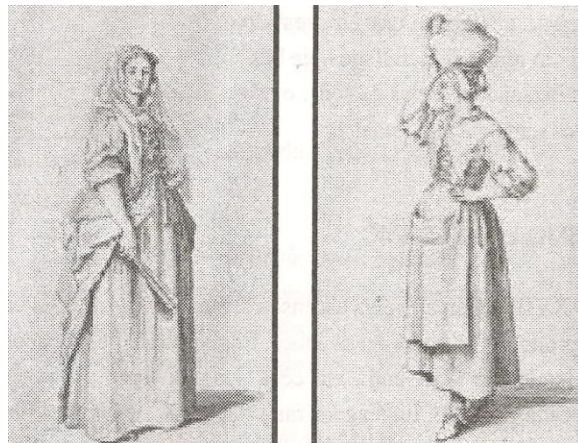


Figura 8 - Trajes das classes médias e trabalhadoras, de S. le Cleric, final do século XVII.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.



Figuras 9 e 10- Trajes da aristocracia, de S. le Clerc, final do século XVII.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.



Figura 11 - Moda burguesa, de N. Guérard, 1690.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

Neoclassicismo e arcadismo – No século XVIII a burguesia sofreu ascensão consequentemente seus valores passaram a serem impostos. Esse fato contribuiu para as mudanças nas obras produzidas dessa época. Os conflitos barroco passaram a não ter muita importância, e o objetivismo e a razão passaram a ser o alvo das atenções. A linguagem complexa foi substituída por uma linguagem mais fácil. A vida no campo volta a ter valor da mesma forma que a idealização da natureza e da mulher amada.

De acordo com Georgia Nomi as principais características desse movimento são:

- Predomínio da razão – ênfase à razão, ao conhecimento e à ciência. A Beleza e o Racional caminham lado a lado;
- Adoção de temas latinos: Fugere urbem (fuga da cidade), locus amoenus (lugar aprazível), carpe diem (aproveite o dia), Inutilia truncat (Cortar o inútil);
- Pastoralismo ou Bucolismo;
- Imitação de modelos artísticos greco-romanos. Aspectos imitados: forma (busca da perfeição formal) e conteúdo (temática preferencial: amor, vida e morte, vida campestre, poesia didática ou doutrinária; recorrência à mitologia pagã);
- Convencionalismo (repetição de temas muito explorados e utilização de lugares comuns);
- Idealização do amor e da mulher. NOMI (2008, p.155)

A seguir dois exemplos que a literatura utiliza-se da moda.

Sonetos (LXIII)

“Já me enfado de ouvir este alarido,
Com que se engana o mundo em seu cuidado;
Quero Ver entre as peles, e o cajado,
Se melhora a fortuna de partido.

Canse embora a lisonja ao que ferido
Da enganosa esperança anda magoado;
Que eu tenho de acolher-me sempre ao lado
Do velho desengano apercebido.

Aquele adore as roupas de alto preço,
Um siga a ostentação, outro a vaidade;
Todos se enganam com igual excesso.

Eu não chamo a isto já felicidade;
Ao campo me recolho, e reconheço,
Que não há maior bem, que a soledade.”

(COSTA , Claudio Manuel apud NOMI, Georgia, 2008, p.155).

O soneto de Cláudio Manuel da Costa demonstra a importância da aparência e do prestígio social que a roupa pode proporcionar. A obra tem como destaque a importância que a sociedade dá a este fator e explica que trata-se de um grande engano, graças à exaltação das coisas simples, do contato com a natureza e principalmente com o autoconhecimento.



Figura 12 - Madame de Pompadour, de François Boucher, 1759.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.



Figura 13 - O passeio matinal, Thomas Gainsborough, 1785.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

É importante ressaltar a afirmação de poder financeiro, o uso de joias, como por exemplo, a pérola. A obra de Gainsborough, 1785, apresenta os chapéus de abas largas, eram uma opção, já que na época usava-se muito os chapéus pequenos.

Romantismo – A vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, e a Independência do Brasil em 1822 colaboraram muito para a modernização do país e influenciaram as obras literárias da época.

O romantismo tem como características o individualismo, o nacionalismo, a retomada dos fatos históricos importantes, a idealização da mulher, o espírito criativo e sonhador, a valorização da liberdade e o uso de metáforas. De acordo com Georgia Nomi os temas mais abordados eram:

A visão romântica do mundo é o sujeito, o emissor da mensagem;

O eu-romântico, incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e no espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico;

A natureza romântica é expressiva, ela significa e revela;

Prefere-se a noite ao dia; no sol o real impõe-se ao indivíduo e nas trevas surgem as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação;

Dinamização dos grandes mitos: a nação e o herói. NOMI, Georgia (2008, p159)

Uma obra de Álvares de Azevedo (1831-1852) serve como exemplo para demonstra a interação entre moda e literatura:

NAMORO A CAVALO

Eu moro em Catumbi: mas a desgraça,
Que rege minha vida maldada,
Pôs lá no fim da rua do Catete
À minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...

O cavalo ignorante de namoro,
Entre dentes tomou a bofetada,
Arrepia-se, pula e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode...
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...
(AZEVEDO, Álvares apud NOMI, Georgia, 2008, p.159)



Figura 14 - Vestido francês e alemão, 1826.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.



Figura 15 - Vestido para manhã e para noite, 1831.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

O floral marca presença desde os acessórios até os vestidos, laços e o aspecto de delicadeza, fragilidade e de primavera representam o cenário romântico.

Realismo / Naturalismo – Ao longo do século XIX, por volta da segunda metade do século, o romantismo em geral, desde a literatura até as ideias passaram a serem deixados de lado. As atenções dos escritores e poetas realistas direcionam-se à realidade social e aos principais problemas e conflitos do ser humano. O objetivismo, linguagem popular, trama psicológica, valorização de personagens inspirados na realidade, uso de cenas cotidianas,

crítica social, visão irônica da realidade, são algumas características do movimento naturalista.

Na obra Helena de Machado de Assis (1830-1908) observa-se um pouco da relação entre moda e literatura do século XIX:

- Eu lhe explico, disse ela; abri o livro, todo alastrado de riscos que não entendi. Ouvi porém um tropel de cavalos e chegue à janela. Eram três cavaleiros, dois homens e uma senhora. Oh! com que garbo montava a senhora! Imaginem uma moça de vinte e cinco anos, alta, esbelta, um busto de fada, apertado no corpinho de uma amazona, e a longa cauda do vestido caída a um lado. O cavalo era fogoso; mas a mão e o chicotinho da cavaleira quebravam-lhe os ímpetos. Tive pena, confesso, de não saber montar a cavalo...

(ASSIS apud NOMI, 2008, p.164)

D.Tomásia concordou com esta explicação do marido, enquanto Eugênia, olhando alternadamente para um e outro, parecia não lhes dar a mínima atenção. O pensamento estava em Andaraí; ela via já na imaginação a cerimônia do consórcio, as carruagens, o apuro do noivo, a sua própria graça, a coroa de flores de laranjeiras, que a havia de adornar; enfim talhava já o vestido branco e pregava as rendas de Malines com que havia de levar os olhos a ambas as metades do gênero humano. Daquele sonho foi despertada pelo pai, que lhe imprimiu na testa o seu segundo beijo. O primeiro, como o leitor há de lembrar, foi dado na noite da morte do conselheiro. O terceiro seria provavelmente no dia em que ela casasse.

(ASSIS apud NOMI, 2008, p.165)

Não era, felizmente; o coração conhecia as doçuras da bondade; a rebeldia era um hábito, não um vício nativo. A própria frivolidade foi-lhe desenvolvida pela educação, nada podendo o zelo da mãe contra a complacências do pai. Esta era a explicação também da fascinação que exercia nela o tumulto exterior da vida. Quase se pode dizer que ela não conheceria o vestido curto; a modista a desmamou; uma contradança foi a sua primeira comunhão.

(ASSIS apud NOMI, 2008, p.165)

...Ângela não se atreveu a impedir o movimento da filha; o passado e o sacrifício falavam em meu favor. Abracei Helena e beijei-a como doido. Ângela interveio: “Basta!” disse ela. Pegou na mão da filha e estendeu-me a sua. Apertei-a maquinalmente; meus olhos estavam pregados na criança. Era tão gentil, com o vestido rico que trazia, os cabelos enlaçados com fitas azuis, um chapelinho de palha e os pezinhos calçados com botinas de seda!

(ASSIS apud NOMI, 2008, p.165)

O exemplo, os trechos de Helena, obra de Machado de Assis descrevem e permite a confirmação da utilização de alguns tipos de peças do vestuário utilizado pelas mulheres, como por exemplo, o chapelinho de palha, botinas de seda, fitas e rendas.

Os vestidos do século XIX podiam ser feitos em duas peças, sendo um corpete separado da saia, ou o que chamam de estilo “princesa”, o que seria o vestido em uma peça. Os decotes, a cintura exageradamente marcada e as anquinhas também eram presentes nos looks femininos da época.



Figura 16 - Propagandas de anquinhas.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

As anquinhas de crina da década de 1870 e as “científicas” da década de 1880. A Healt Bustle (anquinha saudável) é recomendada por “esquentar menos a coluna do que as outras”, já a anquinha Langtry era dobrável, permitindo que a mulher se sentasse, e voltava ao normal quando ela se levantava.



Figura 17 - Trajes para senhoras e criança, 1877.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

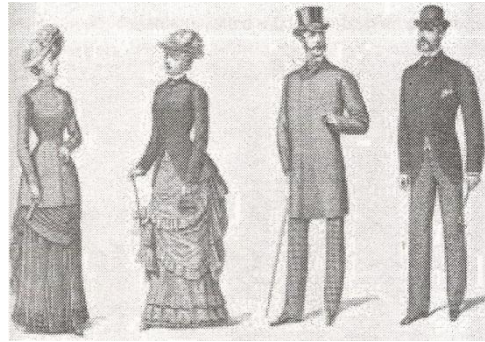


Figura 18 - Trajes britânicos de primavera verão, 1884.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.



Figura 19 - Obra de Reboir, “O guarda chuvas” (1884) retratando as roupas comuns das classes média e trabalhadora da época.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

Pré-Modernismo – Um período que durou vinte anos, ocorreu entre 1902 e 1922, a transição é uma marca dessa época, pois, o modernismo de fato teve início a partir de 1922 com a semana de Arte Moderna. O regionalismo, o positivismo, a busca dos valores tradicionais, a linguagem coloquial e valorização dos problemas sociais são fatores que ocorreram e marcaram o pré-modernismo.

A obra Triste fim de Policarpo Quaresma de Lima Barreto nos serve como exemplo da relação da literatura da época com a moda:

O Largo de São Francisco estava silencioso e a estátua, no centro daquele pequeno jardim que desapareceu, parecia um simples enfeite. Os bondes chegavam preguiçosamente ao largo com poucos passageiros. Coleoni e sua filha tomaram um que os levasse à casa de Quaresma. Lá foram. A tarde se aproximava e as toilettes domingueiras já apareciam nas janelas. Pretos com roupas claras e grandes charutos ou cigarros; grupos de caixeiros com flores estardalhantes; meninas em cassas bem engomadas; cartolas antediluvianas ao lado de vestidos pesados de cetim negro, envergados em corpos fartos de matronas sedentárias; e o domingo aparecia assim

decorado com a simplicidade dos humildes, com a riqueza dos pobres e a ostentação dos tolos.

(BARRETO, Lima apud NOMI, Georgia, 2008 p. 169)

Há pelas ruas damas elegantes, com sedas e brocados, evitando a custo que a lama ou o pó lhes empanem o brilho do vestido; há operários de tamancos; há peralvilhos à última moda; há mulheres de chita; e assim pela tarde, quando essa gente volta do trabalho ou do passeio, a mescla se faz numa mesma rua, num quarteirão, e quase sempre o mais bem posto não é que entra na melhor casa.

(BARRETO, Lima apud NOMI, Georgia, 2008 p. 169)

O vestuário é utilizado para diferenciar as classes sociais, identificar os pobres e os ricos. Para executar essa diferenciação materiais nobres como cetim, sedas, brocados, e materiais inferiores como a chita são utilizados.

Lima Barreto demonstra a importância que a imagem recebia da sociedade, na qual o valor como pessoa e posição social eram agregados. Com a ressalva das falsas aparências, mostrando a possibilidade de acesso dos menos favorecidos financeiramente à roupas de luxo e elegância. Simultaneamente o que muitos demonstravam através de sua imagem, classe social que nem sempre se era inserido, o preconceito apareceu no mundo da moda como fator importante.



Figura 20 - Vestido de noite, 1914.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

Vestidos rodados ainda eram usados, entretanto, o uso exagerado do volume foi deixado do lado, as anáguas já se apresentavam em menor quantidade e as anquinhas não faziam mais parte do look feminino.



Figura 21 - Vestido de verão, 1903.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

Na moda masculina se apresentava de forma contemporânea através dos trajes que a compunha.



Figura 22 - Terno de flanela para viajar, 1902.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

A moda feminina no período pré-guerra apresentou uma nova silhueta, a qual o volume encontrava-se na parte superior e a parte inferior afinava-se em direção aos pés.



Figura 23 e 24 – Vestidos , 1914.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

A região do colo era o foco das atenções, não havia o uso de decote e nem a valorização dos seios, as saias apresentavam-se no formato de túnicas.

A cultura oriental serviu como inspiração para diversos autores da época construírem suas obras.



Figura 25 - Criações mostrando influência oriental.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

Modernismo – Foi a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 que o Modernismo teve início. O nacionalismo, temas do cotidiano (urbano), a linguagem com humor, a liberdade no uso de palavras e os textos diretos são fatores característicos da literatura desse período.

A mudança comportamental da sociedade e dos ideais do ser humano resultou em obras que derivam de preocupações distintas, na intenção de romper e inovar os formatos de literatura já conhecidos anteriormente, esse fator tornou-se uma característica particular dessa época. Por isso identificar referências de moda nessas obras é dificultoso.

Oswald de Andrade escreveu um poema que demonstra uma reflexão sobre a sociedade modernista, sobre a contemporaneidade, sobre mudanças nas vidas das pessoas e as possibilidades de formas distintas de expressão:

Senhor
 Que eu não fique nunca
 Como esse velho inglês
 Aí do lado
 Que dorme numa cadeira
 À espera de visitas que não vêm
 (ANDRADE, Oswald apud NOMI, Georgia, 2008, p.174)

Os trajes femininos receberam elementos masculinos e o padrão feminino passou a ser repensado.



Figura 26 – Trajes femininos com elementos masculinos.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.



Figura 27 - Vestido de noite, 1829.

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

O erotismo passou a ser valorizado nos vestidos de noite, o foco passou a ser nas costas, através de decotes enormes que deixavam a pele à mostra.



Figura 28 – Vestido de noite, 1930..

Fonte: AQUINO, Victor. **Metáforas da arte: programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte.** São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

O aparecimento da moda na literatura derivou dos registros existentes nas diversas obras entre autores do mundo inteiro. Apesar do universo literário e o universo da moda aparentemente serem diferentes, ao serem analisados minuciosamente é possível perceber

momentos comuns em ambos, como por exemplo, as transições entre os movimentos que colaborou para produções estéticas e literárias.

A tríade moda, a arte e a literatura giram em torno do ser humano, levando em considerações os sentimentos, valores, questões e sua necessidade de relacionar-se e as particularidades do indivíduo. O mundo estrutura-se a partir discussão Homem X Mundo no qual resulta a Arte, Literatura e Moda como processos que trabalham o sentir.

2.3 Moda e Arte

No século XX houve diversas ações e surgiram diversos movimentos que demonstram os interesses entre o universo da moda e o universo da arte. As relações observadas visualmente estão relacionadas a diferentes atitudes, como por exemplo, analisar e refletir sobre a vida por meio do vestuário, repensar o sistema da moda, criar ações simultâneas entre arte e moda para dar a visão dessa relação à indústria, enfim, empregar o vestuário como suporte da expressão artística. As atitudes inovadoras proporcionaram transformações ao status da arte e da moda. O vestuário, também conhecido como a identidade social de um indivíduo, fora das circunstâncias cotidianas pode significar algo, ter a intenção de comunicar algo que tanto para o artista quanto para o estilista pode ser, expressar uma crítica, uma reflexão ou uma ideologia.

A partir 1894, Henry Van de Velde, influenciado pelo movimento Arts and Crafts e por William Morris, abordou o abandono da diferenciação entre arte maior e arte menor: Em sua exposição de Krefeld, o termo *Kiinstlerkleid* determina a veste do artista. Foi no começo do século XX, que muitos artistas se apropriam do vestuário para estudar o poder de provocar reações. O chefe do movimento De Stijl, The Van Doesburg, usa um traje preto, gravata e meias brancas, na intenção de expressar a cópia em negativo de um terno tradicional.

Os artistas dadaístas, desenvolvem roupas exageradamente fora do comum em ações anticonformistas. Entretanto, os artistas vão além, eles também tratam do assunto “moda” com profundidade, com reflexões teóricas e técnicas, como por exemplo, a contestação da imposição da alta-costura parisiense no mercado, a qual era taxada como fútil e elitista, a defesa por uma roupa que represente um ideal de vida.

O conceito de obra de arte reaproxima a arte da vida, a criação e a ciência moderna. A partir de 1903, os Wiener Werkstatte misturam pintura, escultura, arquitetura e artes aplicadas na criação da cena da vida cotidiana, como por exemplo, Josef Hoffmann desenvolve bijuterias e roupas conforme seus projetos arquitetônicos. Outro exemplo seria o famoso estilista parisiense Paul Poiret que se inspirou nos ateliês de Viena para lançar, em 1911, sua École Martine. Trata-se de uma Maison de objetos decorativos, os projetos de decoração de interiores patrocinava o artistas Raoul Dufy. Poiret proporciona também a Dufy a criação de padrões têxteis em seu ateliê de impressão sobre tecidos. A experiência não durara muito, pois, a indústria têxtil lhe ofereceu melhores condições de trabalho.

No mesmo período, os futuristas italianos unindo a exaltação do progresso e o encontro entre a arte e a vida, adotaram a arte-ação, a qual deveria mudar o mundo e o ser humano. Marinetti, não aceitando o culto da beleza eternizada e a arte de museu, estabelece a estética do efêmero. Giacomo Balla trouxe para o tecido os elementos de síntese estudados na pintura, elementos como por exemplo, a linha-velocidade, as formas-barulhos e os ritmos cromáticos. Balla se apresenta vestido de roupas estampadas de quadriculados e gravatas feitas em materiais inusitados como celuloide, plástico, papelão ou madeira, muitas vezes iluminadas por lâmpadas elétricas.

O vestuário deve auxiliar o indivíduo a comunicar-se com outros cidadãos. O manifesto de 1914: *Le Vêtement masculin futuriste* (O vestuário masculino futurista) contrariou a moda artificial e passadista, lutou pela presença do lúdico na moda. O futurismo pretende criar mais dinâmica através da presença de cores fortes, através da utilização da assimetria do corte, e através da inclusão de “modificadores” na roupa, ou seja, elementos que permitem a mudança na aparência de acordo com o estado de espírito da pessoa. Os ideais de Balla levou a criação da Casa d’Arte, onde artistas constroem artesanalmente diversos objetos, roupas e também projetos de decoração de interiores.

Artistas que exploram os aspectos ideológicos do vestuário costumam também explorar suas funcionalidades. Foi em 1919 que Ernesto Michahelles, também conhecido com Thayaht, idealiza a Tuta parecendo com o overall americano. Trata-se de um macacão funcional e elegante, para ser usado em diversos tipos de ocasiões, e deve ser fácil de confeccionar. Após ser experimentado na moda parisiense, ele dá continuidade as suas explorações no vestuário visando aspectos como higiene, e um corte que seja adaptado à anatomia.

O dirigente do ateliê têxtil da Bauhaus de 1923, László Moholy-Nagy, trabalhava com foco na padronização e obteve sucesso comercial, pois, assinou contrato com a

Polytextil, contrato que proporcionou-lhe uma encomenda de Jean Patou. O artista Alexander Rodchenko, nascido na Rússia, adotou um tipo de overhall, também conhecido como macacão produtivista.

Após a Revolução de outubro de 1917, o ideal de Lenin - a arte pertence ao povo – passou a ser realidade. Os artistas russos desenvolveram uma estética industrial, que antecedeu o design contemporâneo.

“Os artistas deveriam tomar a iniciativa de criar, com materiais comuns, formas ao mesmo tempo simples e elegante, roupas convenientes ao novo modo de vida.” LAMANOVA, Nadejda apud MULLER, Florence (2000, p. 7)

Os construtivistas deixam de lado a arte pura em 1921 e focam na arte produtivista e na estética industrial. Em 1924, Varvara Stepanova e Liubov Popova trabalham com a primeira fábrica de algodão estampado e administram o processo de produção, o processo de criação e o processo da comercialização.

A pioneira da vanguarda das artes decorativas da Rússia, Alexandra Exter, a partir de 1975, montou uma exposição de obras reproduzidas em tecidos.

A Revolução russa contribuiu para a influência da arte russa sobre a Europa devido a emigração a Paris.

Para o conservador do Museu de Moda de Paris, Valérie Guillaume apud Florence Muller (2000, p.8), as tentativas dos artistas de vanguarda de libertar o vestuário da alta-costura parisiense: “Todos motivados por uma preocupação comum, unificar arte e civilização técnica, elaboram uma cultura material na qual o vestuário encontra seu espaço específico, fora da moda”. Entretanto, alguns movimentos permaneceram estranhos a esse modo utópico de ver as coisas. Por exemplo, o cubismo foi explorado pela moda posteriormente.

Até a década de 50, as revistas especializadas em moda abusaram do uso de imagens que continham o ideal surrealista, e que abordavam o caráter não real da alta-costura através de encenações fantasiosas. As fotografias de Man Ray e Schiaparelli com suas criações colaboraram para revigorar a moda surrealista.

Na moda surrealista foram apresentados suéteres trom-l'oeil, tatuagens de marinheiros, malha que imitava o raio-x humano, também conhecida como malha esqueleto e acessórios feitos de materiais inusitados, como por exemplo, comprimido de aspirina, sempre visando a demonstração da atitude surrealista que tinha como objetivo chocar a burguesia.

Salvador Dalí é um grande nome deste movimento, juntamente com Elsa Schiaparelli durante alguns anos desenvolveram obras como vestido de lagosta gigante, bolsa de telefone, chapéu sapato entre outras inúmeras “obras de arte”.

As roupas criadas por artistas no início do século XX ao serem comparadas com a realidade encontraram-se no estado de derrota por causa do realismo dos países do Leste ou por causa da ascensão dos totalitarismos na Europa.

No período pós-guerra, com o surgimento do prêt-à-porter e sua distribuição no mercado francês, coube aos artistas apropriar-se do vestuário para através de pesquisas apresentá-lo munido de sua visão social contemporânea do homem que se desloca no espaço.

A década de 60 foi marcada com muitas intervenções da moda na arte e da arte na moda. Na moda pode-se citar: Paco Rabanne fez o primeiro desfile nos quais os manequins eram negros, descalços e dançavam. Pierre Boulez criou vestidos de malha de alumínio, os vestidos geométricos de Pierre Cardin ou até mesmo o vestido Mondrian de Yves Saint Laurent. Já na arte temos os artistas pop que usufruem da imagem de moda para construir suas obras. Foi uma época marcada pela Pop Arte, movimento que aconteceu através do resgate da figuração que vem dos quadrinhos, da publicidade, televisão ou das revistas. A Pop Arte teve seu princípio como reação ao Expressionismo Abstrato. Alguns nomes que colaboraram para esse período artístico Jim Dine, Rosenquist e Wesselmann.

Com a percepção dos estilistas a respeito da situação da moda, no qual a alta-costura estava perdendo sua parcela no mercado, tentam reformar o vestuário, pois, os jovens, revoltados com a situação política e social, criam novos códigos de se vestirem para expressarem um ideal de vida livre, que rompem a imposição das convenções burguesas e dos códigos tradicionais da aparência.

A partir da década de 70 a moda se estabelece como uma atividade industrial, devido ao prêt-à-porter, A partir do momento que houve um aumento da oferta, houve também, uma colaboração para o aumento de expressão da simbologia da contracultura através da indumentária, beatniks, hippies, geração 68 e os punks.

Na década de 80 a moda foi reconhecida como forma de expressão oficialmente e entra para os importantes museus pelo mundo.

A arte e a moda a partir da década de 90 se misturaram de tal forma que é difícil distinguir com qual estamos lidando. É possível encontrar uma instalação artística dentro de uma loja de departamento e artigos de moda dentro de uma galeria de arte. Os vocabulários, as marcas, as estratégias de marketing, a mídia se misturam a fim de atingir o novo, o sentir e o consumo que cada vez mais cresce sem controle.

3 ESTILO DA MARCA E DO ESTILISTA

3.1 Padrões internacionais de estilo

No mercado da moda contemporânea existem sete padrões mundiais de estilo, que são utilizados como guia para consultores de imagem e personal stylist em geral. É relevante lembrar que toda pessoa é composta por mais de um estilo, e essa mistura de estilos não ocorre de forma equilibrada, um estilo sempre se apresenta predominante.

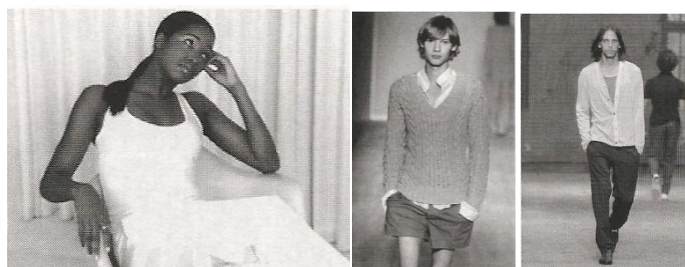
Os sete padrões de estilo são:

Esportivo Natural – Passa a mensagem de amigável, jovem, despretensioso e alegre. Seu design é clássico, roupas soltas e confortáveis que seja fácil de coordenar, as peças geralmente são funcionais, de fácil manutenção e não marcam o corpo.

As cores geralmente são claras ou tons medianos, para o masculino circunstancialmente pode aparecer cores escuras, mas na maioria das vezes pessoas adeptas a este estilo optam pelas cores clássicas e que sejam fáceis de combinar. Tons terrosos e neutros, como por exemplo, marinho, bege, cáqui e branco, também fazem parte das opções. Uma alternativa para este estilo é a possibilidade de transitar entre o universo das cores vivas, porém puras, como o azul, amarelo, vermelho e verde, sempre primárias ou secundárias.

Os tecidos de algodão são muito utilizados e tecidos com aspecto de couro, mas sem brilho e compostos em fibras naturais. Sem grande parte das vezes as texturas são firmes, mas com aspecto aconchegante, como por exemplo, a sarja, o veludo, o moletom, a camurça e o tricô pesado.

As estampas pequenas ou médias são as preferidas, listras, xadrez pequeno e bolinhas aparecem em peças estampadas por inteiro.



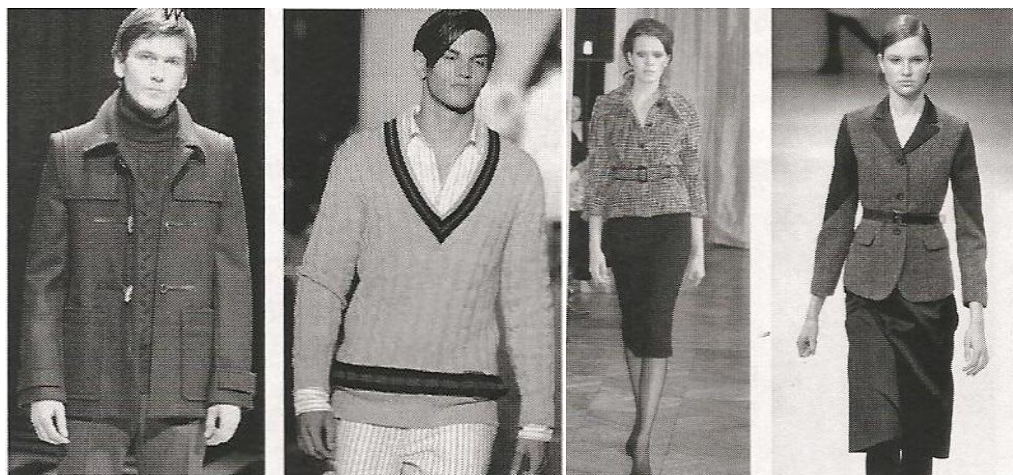
Figuras 29, 30 e 31 – Trajes esportivos/ Naturais
 Fonte: FASHION, Sigbol. **Arte de vestir**. Impressa por processo digital, sem data.

Tradicional – A pessoa adepta a este estilo passa a uma mensagem de personalidade com perfil conservador, de autoridade e respeito. Esse perfil presa pelos detalhes funcionais das vestes. Por exemplo, se uma peça tem passante certamente o indivíduo usará com cinto, se tem botão, provavelmente todos botões serão abotoados. Há um relacionamento entre roupa e necessidade, eu design é clássico, objetivo e simples, com linhas retas e sob medida. Não há interesse em detalhes decorativos e as peças são estruturadas, funcionais e simples. A pessoa tradicional não se sente acomodado em de ser o centro das atenções, e presa pelo custo-benefício de uma peça. Sabe dar valor a coordenação e a combinação, gosta do que padroniza. Trata-se de um perfil que não quer correr o risco de errar o look e tem a pretensão de estar apropriado para qualquer situação.

Nas cores pode haver uma combinação de duas ou três cores no máximo para o mesmo look. As cores em tons medianos e escuros é o que predominam o guarda roupas, como por exemplo, marinho, cinza e diferentes tons de creme e bege.

A mistura de lãs satisfaz o perfil, os de tecidos encorpados e estruturados são os preferidos, pois, são parecidos com o seu estilo de vida. Quase sempre optam por superfícies lisas, sem brilho, de fibras naturais ou misturada, mas com bom caimento.

Para o masculino as estampas pequenas ou de média escala são as escolhidas, e entre as peças todas estampadas e as com estampas localizadas, preferem as todas estampadas. Risca-de-giz, cashmere, príncipe-de-gales, tweed, xadrez, bolinha e listra fina são seus elementos-chave.



Figuras 32,33,34 e 35 – Trajes tradicionais

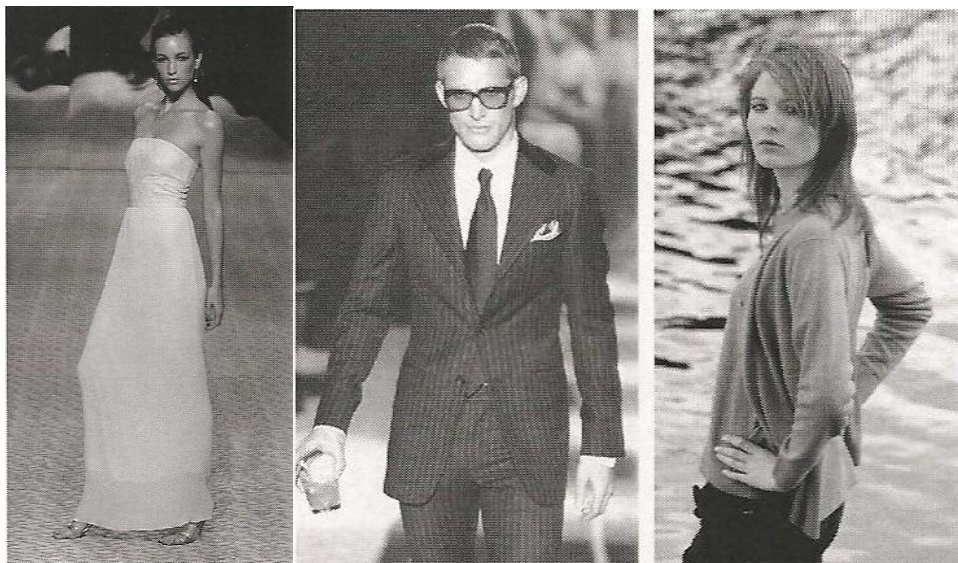
Fonte: FASHION, Sigbol. **Arte de vestir**. Impressa por processo digital, sem data.

Elegante / Refinado – Existe uma preocupação com o glamour do que veste, transmite através de suas roupas sofisticação, luxo, poder de controle e respeito pelas autoridades. Passa a mensagem de refinamento, pessoa bem-sucedida, segura e culta. Prioriza um design com forma, clássico e impecável, nos quais, suas linhas são bem talhadas, simples e suaves. As formas são trabalhadas de forma estruturadas, sempre com sutileza e poucos detalhes, por isso, os ombros são marcados impecavelmente e a cintura levemente colocada.

As combinações não passam de duas a três cores e os tons médio e escuro são os preferidos, transitando entre os neutros como creme, bege, preto, marinho, chumbo, caramelo e oliva. Os opacos e de brilhos suaves são a sua preferência para à noite. Composições monocromáticas valorizam sua postura mais formal.

Entre os tecidos favoritos estão o algodão 100%, fibras com toque de seda ou seda pura. Este perfil aprecia a sensação de ser acariciado, por isso, preferem tecidos fluídos e semi-encorpados, de superfície com textura lisa.

As estampas preferidas são o jacquard, logomarca e tom sobre tom, de baixo e médio contraste.



Figuras 36, 37 e 38 – Trajes Elegantes/ Refinados
 Fonte: FASHION, Sigbol. **Arte de vestir**. Impressa por processo digital, sem data.

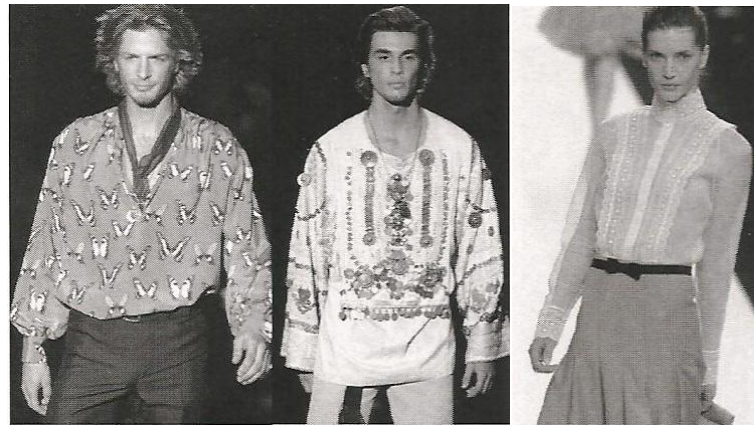
Romântico – Por mais que de vez em quando possa parecer infantil, sua mensagem pode ser de muita feminilidade. Tem como principal característica a capacidade de lidar com a sensualidade de forma doce, leve e gentil, o romantismo, de forma singular, está implícito em tudo o que veste, sejam através de formas, de cores ou de tecidos.

A mulher que é adepta ao romântico tem linhas suaves, formas desestruturadas e ombros naturais, nada é marcado com rigidez, ou seja, nem cintura, nem quadril. As curvas do corpo aparecem em meio às roupas de forma natural. Já o homem romântico tem um perfil sedutor, porta uma imagem simpática, daquele que sempre colabora, pode-se dizer que nem sempre o mais bonito, entretanto, o mais querido. É também aquele que se enfeita, se produz, o famoso don-juan, um eterno homem de férias, despojado, à vontade com a vida. Tem o poder natural de combinar tudo com o seu jeito pessoal, com objetivo de envolver pela imagem.

Preferem sempre cores claras, leves ou tropicais, e não tem problemas com looks multicoloridos. Cores como azul, branco, rosa, verde-claro, bege e cru, lhe agradam, produções monocromáticas caem bem, quando feitas sempre com bases claras, entretanto, usa muitas cores simultaneamente, em forma de estampas ou peças com tons próximos.

Para tecidos prefere os fluídos lisos ou com textura, semi-opacos como seda lavada, linho raiom, viscose e tencel.

Estampas alegres e delicadas são suas preferidas, como por exemplo, os florais e formas arredondadas.



Figuras 39 e 40 – Trajes Românticos

Fonte: FASHION, Sigbol. **Arte de vestir**. Impressa por processo digital, sem data.

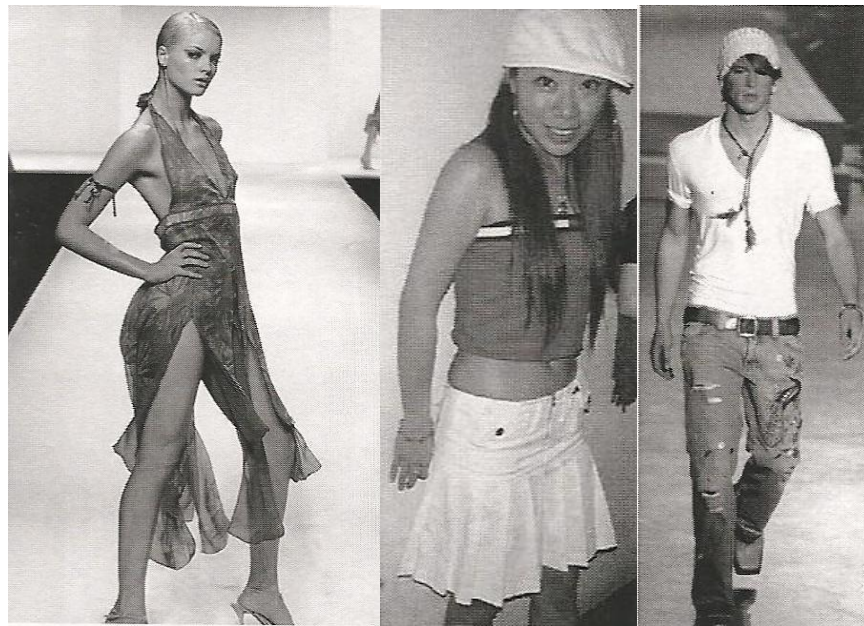
Sexy – Entre todos os estilos esse é o que mais sente necessidade de atenção o indivíduo que tem o perfil sexy buscar ser o centro dos olhares. Caminha como um gato se relaciona com tudo de maneira sedutora e envolvente, possui uma linguagem corporal chamativa, exalando sensualidade. Sua mensagem transmitida é clara: sexy, poderoso e desejável. O culto ao corpo é valorizado.

Seu design passa longe de ser formal ou clássico. A roupa é usada apenas como palco para valorizar as curvas naturais do corpo, não usa nada que modifique isso, preferem roupas agarradas a uma parte do corpo, quando não todo ele.

Usa uma ou duas cores no máximo, de preferência com uma quebra visual na cintura. O gosto pelas cores claras ou escuras é equilibrado, pois, usa as cores claras para clarear o que deseja realçar, e as escuras para o que deseja camuflar. Neutros, só se for branco, preto ou, muito raramente, cinza e bege. O azul-jeans também é bastante utilizado. Já a lingerie e o salto alto são fundamentais na composição do look. Nos homens o sexy acontece através de tatuagens, acessórios fortes e agressivos.

Preferem tecidos leves com misturas de fios, as fibras inteligentes, naturais e sintéticas caem no gosto dos adeptos do perfil. Os tecidos justos, como o stretch, que modelam melhor o corpo, são os eleitos. O brilho, com moderação, e lustroso como a lycra ou couro, da mesma forma que, os metalizado são bem aceitos.

Estampas onduladas como o seu corpo, além das peles de animais são bastante usadas.



Figuras 41, 42 e 43 – Trajes sexy

Fonte: FASHION, Sigbol. **Arte de vestir**. Impressa por processo digital, sem data.

Criativo – Esse estilo se diverte com o que veste, tem um aspecto dinâmico, alegre, interessante e animado.

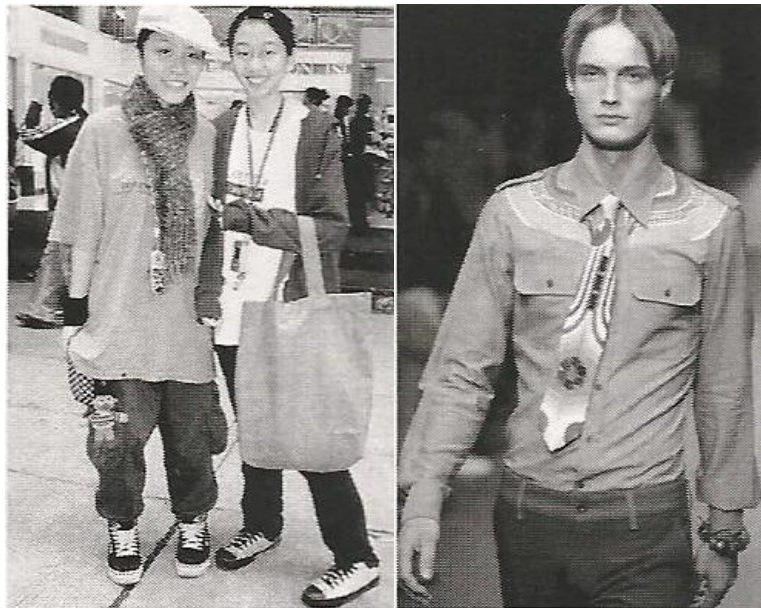
Seu look é original, independente, transmite a liberdade como o que veste, não segue regras. É um artista, pois, cria através do que usa e faz combinações inusitadas. Seu design é misturado, cheio de formas, informações e referências, trazidas de experiências pessoais,

diante do que é moda ou não, está aberto ao novo, e se adapta a tudo o que vê. Valoriza influências étnicas, folclórica e jovens e não é fiel a marcas, pois, em grande parte das vezes, cria o que veste.

Usa todo tipo de cor, não se limita a uma cor, gosta de experimentar combinações. Gosta de básicos, como preto e branco, para ressaltar o personagem da vez, entretanto, sempre misturando-os com outras famílias de cores. Cores inusitadas como por exemplo o abacate, verde-bandeira e fúcsia, podem aparecer nesse guarda-roupa, mescladas com cinza-chumbo, por exemplo.

Seus tecidos favoritos são os algodões texturizados, pode ser de qualquer tipo, como leve ou pesado, grosso ou fino, liso ou estampado. Tem preferência pelos opacos ou semibrilhos, porém não ignora os lustrosos. Natural ou sintético, não importa.

Gosta de misturar estampas com motivos diferentes como os tribais, florais, cashemere, extravagantes e originais, valoriza escalas diferentes e proporções desequilibradas.



Figuras 44 e 45 – Trajes Criativos

Fonte: FASHION, Sigbol. **Arte de vestir**. Impressa por processo digital, sem data.

Moderno/ Dramático – Os modernos sentem e antecipam tendência. O conceito moderno dramático faz referência ao estilo. Seu look é forte e muitas vezes agressivo, transmite uma mensagem sofisticada, poderosa, carregada, e é o centro das atenções pelo poder. Esse visual é adequado para grandes centros urbanos, pois, respira movimento, velocidade e atualidade. Sempre está em contato com o que há de mais moderno, valoriza o design e a inovação. Não é clássico, e sim severo, angular e exagerado. Nas produções têm

sempre elementos que sofrem ampliação, recebendo a maior atenção, quase como se uma lupa fosse posta em alguma parte do seu visual.

Usa uma ou duas no máximo, para fazer contraste, como por exemplo, branco e preto ou preto e vermelho. Looks monocromáticos são sua paixão, ressaltados por um acessório contrastante, como terno preto com gravata violeta. Suas cores são intensas, fortes e vivas.

O tecido preferido é o gabardine. Em geral devem ser firmes com formas, tecidos lisos também satisfazem, assim como os opacos acetinados e brilhantes.

Para estampas preferem motivos estilizados ou com desenhos geométricos, supergrandes e espaçados.



Figuras 46, 47 e 48 – Trajes Modernos/ Dramáticos

Fonte: CAMPOS, Cris. **Estilo dramático**[Internet]. Abril de 2013. Disponível em <<http://fashionstylebr.blogspot.com.br/2010/03/estilo-dramatico.html>>.

3.2 Estilo da marca e do estilista

Alexandre Biondi Miranda, também conhecido como Poisé, apelido que recebeu do falecido vocalista Tatu de uma banda carioca de punk rock da década de 80 chamada Coquetel Molotov, é filho de um casal de advogado e secretária, e criador de uma marca chama Sumemo.

Poisé que hoje tem 44 anos, nasceu em São Paulo no bairro da Liberdade. Sua paixão pelo esporte iniciou-se quando começou a andar de skate com seu irmão por volta dos oito anos de idade, eles andavam em uma pista que havia na Avenida Santo Amaro. Ele e o irmão participaram da segunda ou terceira geração dos Ibiraboy, jovens que se encontravam no Parque do Ibirapuera para andarem de skate e depois saiam para curtir as baladas de Hip Hop, posteriormente ele começou a participar de campeonatos e em 1988 decidiu ir para Califórnia e acabou morando por lá durante dez anos.

Em uma ocasião Poisé acabou se envolvendo com um mexicano que fazia parte de uma gangue, e ao se atracar com o indivíduo na presença de policiais acabou sendo preso e cumpriu pena durante um ano.

Após esse ocorrido ele voltou para o Brasil e entrou para o meio musical no qual ele trabalhou com diversas bandas, como por exemplo, Planet Hemp, trabalhou também como promotor de baladas de Hip Hop.

Precisando decidir o que fazer da vida, e ao chegar no Brasil e ver que aqui o conceito street não era tão expressivo quanto comparado ao dos Estados Unidos, decidiu em 2007 abrir uma marca de roupa.

O nome Sumemo foi escolhido porque ele traduz o espírito da marca, apesar de grande influência americana, ele optou por uma gíria brasileira, já que é uma marca com perfil street wear nascida no Brasil, e não seria só mais uma dentre tantas marcas com perfil americano no exterior.

O logotipo é uma espécie de aperto de mãos, em que os dedos se entrelaçam - diz Poisé em um vídeo do youtube – que foi ele quem inventou esse tipo de aperto de mão para acabar com os tipos confusos de cumprimentos que eram compostos por diversos tipos de sinais como socos e estalos de dedos. E que acabou se espalhando mundo a fora.

A marca começou em 2007, na época ele comprava camisetas lisas no Brás e estampava o nome Sumemo e o logotipo, andava com o carro carregado de mercadoria, e em baladas ou centros de convivência Hip Hop ele vendia e divulgava, na época ele também aproveitou para divulgar sua marca na internet, em redes sociais, como o Orkut, interagindo com adeptos a filosofia street e divulgando fotos dos produtos.

A marca tomou força por volta de 2009, quando começou a contratar profissionais especializados na área de moda, e a situação começou a tomar um formato profissional. Hoje em dia a marca já atua em alguns estados brasileiros, como, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, e Rio Grande do Sul.

A marca já participou de algumas edições do projeto Casa dos Criadores. Alexandre além de criador da Sumemo, é o diretor de estilo e munido de uma equipe competente alega que não tem medo de levar a marca para passarela, ele acredita que isso não irá fazer com que a identidade da marca se perca em meio ao mundo fashion.

O público alvo da marca não é o consumidor da roupa, mas sim, o consumidor do universo street wear. Skatistas, surfistas, músicos, grafiteiros, ou quem apenas é adepto ao perfil “street” consomem a marca e não existe uma faixa etária específica.

O objetivo da marca é atravessar as fronteiras brasileiras e se espalhar pelo mundo, demonstrando o universo Street Brasileiro.



Figura 49 - Logomarca Sumemo

Fonte: SUMEMO. **Site da marca** [Internet]. Novembro de 2012. Disponível via <<http://www.sumemo.com.br/>>.



Figura 50 - Imagem representando o estilo da marca e do estilista.

Fonte: SUMEMO. **Site da marca** [Internet]. Novembro de 2012. Disponível via <<http://www.sumemo.com.br/>>.



Figura 51 - Imagem representativa do estilo da marca e do estilista.

Fonte: SUMEMO. **Site da marca** [Internet]. Novembro de 2012. Disponível via <<http://www.sumemo.com.br/>>.



Figuras 52 e 53 - Imagem representativa do estilo da marca e do estilista.
 Fonte: SUMEMO. **Site da marca** [Internet]. Novembro de 2012. Disponível via <
<http://www.sumemo.com.br/>>.



Figura 54 e 55 - Imagem representativa do estilo da marca e do estilista.
 Fonte: SUMEMO. **Site da marca** [Internet]. Novembro de 2012. Disponível via <
<http://www.sumemo.com.br/>>.

4 CONCLUSÃO

Como dito nos capítulos anteriores, estilo tem um conceito duplo de ser referente a um único indivíduo ou ao um grupo. Também vimos que o estilo vai além da moda, ele se apropria dela para se fazer expressar, entretanto, as tendências mudam, e ele se adapta e permanece.

Resolvi falar da marca Sumemo, porque é uma marca mais próxima a minha realidade, e para demonstrar que a questão do estilo não cabe apenas a Alta-Costura, e que é possível uma pessoa ter estilo e não pertencer a esta parcela do mercado.

Dentre os sete padrões internacionais de estilo, acredito que a Sumemo é composta em uma mistura do estilo esportivo/ natural com o criativo, pois, suas roupas além de serem utilizadas na prática do skate, são confortáveis, não necessitam de trabalhosas coordenações, entretanto, possibilitam “brincar” com as combinações de cores, estampas, sobreposições e volumes.

Concluo que diante deste estudo, o estilo, na literatura, na arte ou na moda, ao longo do tempo, sofreu diversas críticas e também já foi muito valorizado. Em cada área aconteceu de uma forma, entretanto, por mais que sejam três universos distintos sempre foram relacionados, acredito que hoje em dia mais misturados do que nunca, as influências são tão pesadas e o entrosamento é tão profundo, que dependendo da situação é difícil de distinguir se a moda está se apropriando de um estilo da arte ou da literatura, ou se a literatura se apropria do estilo da arte ou da moda, ou se arte é quem se apropria da moda e da literatura.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão:** um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: 4a. ed. WMF Martins Fontes, 2007.

AQUINO, Victor. **Metáforas da arte:** programa de pós-graduação interunidade em Estética e História da arte. São Paulo: MAC USP/ Programa de pós-graduação em Estética e História da Arte, 2008.

MULLER, Florence. **Arte e moda.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

FASHION, Sigbol. **Arte de vestir.** Impressa por processo digital, sem data.

CAVALCANTE, Marcella; CORREIA, Marcella. **Qual a relação entre arte e moda? Documentos eletrônicos.** Disponível em: <<http://revistaretrosfumeec.blogspot.com.br/2010/12/qual-e-relacao-entre-arte-e-moda.html>>. Acesso em: Novembro de 2012.

SUMEMO. **Site da marca.** Disponível em: <<http://www.sumemo.com.br/>>. Acesso em: Novembro de 2012.

MIRANDA, Alexandre Briondi. **Conheça a história do Poisé da Sumemo.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=arzhBYyJoWk>>. Acesso em: Novembro de 2012.

CAMPOS, Cris. **Estilo dramático.** Disponível em <<http://fashionstylebr.blogspot.com.br/2010/03/estilo-dramatico.html>>. Acesso em: Abril 2013