

Nas interações corpo e moda, os simulacros

Ana Claudia de Oliveira
Professora titular da PUCSP
Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica

A mídia dá ampla circulação às construções de mundos dominados pela fabulação do corpo vestido. Se a ênfase repousava até então na roupa como o arcabouço da constituição do sujeito, na atualidade, o corpo tem recebido valorização similar, que nos leva a investigar os papéis que corpo e roupa entretecem na construção da aparência. Como o corpo vestido atua nos modos de presença do sujeito em suas interações sociais?

Com um inventário dos modos de se vestir, Algirdas Julien Greimas analisou em sua tese de doutoramento, *La mode en 1830¹*, a *toilette* feminina deste período, explorando o que estava em uso para as elegantes que viviam não só nos romances de Balzac, mas também nesta outra mídia impressa dirigida a um público feminino bem mais amplo e heterogêneo que o do livro.

Para descrever os usos vestimentares, já neste trabalho pré-semiótico, Greimas seleciona o seu *corpus* de estudo nas revistas femininas da época, mas a unidade mínima de análise ainda não é precisamente o texto, tal como o semioticista postularia. Seguindo Saussure, ele caracteriza as diferenças entre os usos a partir de traços distintivos pertinentes. Do ponto de vista sincrônico, diferenciam-se aqueles traços impostos pelas convenções sociais dos improvisados pelo sujeito. A oposição de Saussure “língua vs fala”, desenvolvida por Hjelmslev em termos de “esquema” em oposição a “uso”, fundam como Greimas estuda os efeitos de sentido dos arranjos de traços em dado uso, que ele terminologicamente nomeia como *processo* em oposição a *sistema*. Sua investigação é sobre a inteligibilidade do que se manifesta, portanto, não são as possibilidades virtuais de combinação dos elementos minimais a partir de um número restrito de regras, como inventaria Roland Barthes em *Sistema da moda²*, estudo contemporâneo ao de Greimas.

¹ Tese de doutorado em Letras, Faculdade de Letras da Universidade de Paris, em 1948, publicada, postumamente, como *La mode en 1830*. Paris, PUF, 2000.

² R. Barthes, *Sistema da moda*. Trad. L.Salvador Mosca. São Paulo, Ed. Nacional e Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

A diferença distintiva entre o semiótico e o semiólogo apareceu desde o início na produção intelectual dos dois teóricos, nestas suas teses de doutorado, porque é a leitura mesma de Saussure do *Cours de linguistique générale* que os fazia trilhar cada um o seu próprio caminho de exploração destas e das demais dicotomias saussurianas. Se para Barthes o interesse encontra-se na definição de traços pertinentes e regras combinatórias formando o *sistema* da moda, para Greimas, o alvo é o *processo* em sua ordenação sintagmática a partir da seleção das unidades paradigmáticas. Oriundas de um mesmo arcabouço teórico, essas perspectivas opostas edificaram as novas bases da semântica que se desenvolveu ao longo da segunda metade do século XX. Enquanto Greimas edificou a semiótica como teoria da significação, Barthes, a semiologia, como ciência dos signos. Em ambas concretiza-se a disciplina maior projetada por Saussure, da qual a lingüística seria só uma parte.

Simulacros da aparência enquanto textos

Nos seus cinquenta anos de construção, a teoria semiótica sistematiza e cria modelos de descrição para do funcionamento da produção de sentido, que têm sido testados nos mais diversos tipos de textos processados nos distintos sistemas. Na semiótica geral, a noção de texto é a unidade fundamental de análise. Como um todo de sentido, a cada estudo, o analista define o texto, que é assim a sua semiotização primeira da qual as demais decorrem. De um croqui de vestido, à legenda verbal que o constrói por palavras, ao molde para a sua realização, à fotografia de um modelo o portando, à sua exibição num manequim da vitrina, são todos esses tipos de textos que se diferem quanto aos seus planos da expressão. Apresentando um só vestido, os meios próprios de cada sistema tornam distinto cada texto sobre esse objeto, o que resulta numa formulação teórica da máxima importância na semiótica: o referente não é o vestido externo à estruturação textual, pois esse é um outro texto como os demais. O referente é tecido na imanência de cada manifestação, que determina o vestido confeccionado no contexto interno e não no externo.

O texto pode já estar constituído e ser assim tomado como unidade de estudo, mas também pode ser uma montagem de fragmentos relevantes de enunciados enunciados, ou de práticas sociais, que o analista recorta para a edificação de uma totalidade de sentido. Assim, a noção de texto tanto pode ser um vestido, como esse em relação a vários da

coleção de um estilista, de uma marca, ou o vestido no corpo de uma *top model* na passarela, na sua aparição no corpo de uma beldade do *jet set* internacional, ou portado por uma primeira dama num evento oficial, por uma artista em um filme, ou sua fotografia na revista de moda. Como noção ampla, texto cabe ser definido nos termos da especificidade do objeto a ser semiotizado.

Um qualificador de quem o porta, o vestido no corpo não exerce só papéis actanciais, mas igualmente papéis atoriais. Esses estão no texto no que é denominado por enunciado e enunciação. *Enunciado* é o que acontece. A seqüência encadeada de estados e ações do vestido vestindo o corpo é um dos modos de fazer ser o sujeito: enunciado de estado e o que ele faz sendo quem é: enunciado de transformação. *Enunciação* é o como o vestido no corpo organiza a visualidade gestual, postural, cinética daquele que o porta. Por meio desses traços inscreve-se a orientação para o parceiro, o enunciatário do discurso, apreender as indicações que o fazem construir o sentido. Recursos significantes de vários sistemas participam da forma única da expressão do conteúdo, cuja significação Greimas postula ter a sua encenação no nível discursivo. No chamado modelo do percurso gerativo do sentido, o nível do discurso é definido como o das várias conversões das estruturas semio-narrativas gerais e abstratas que ele concretiza. Assim, com um aparato cênico nele instalado, o discurso faz ser o texto. Mas quais são os outros procedimentos que a semiótica disponibiliza para, da descrição e análise da comunicação entre enunciador e enunciatário, explicitar as demais conversões que a superfície discursiva opera?

O que a enunciação, nas suas três categorias actorial, temporal e espacial, nos faz acompanhar são as posições de quem enuncia os temas concretizados em suas escolhas de figurativizações de mundos presentificados em linguagens pelas escolhas de qualidades e de seu arranjo, quer no plano da expressão, quer no plano do conteúdo.

Em comum, cada texto sedimenta-se em uma situação comunicativa que instaura as determinações dos modos de apreensão e de reconhecimento da sua significação. Descortinando os mecanismos dos efeitos de sentido e seu agir nessa interação, o objetivo da semiótica é descrever como esses efeitos atingem e afetam o destinatário, inclusive, também o próprio analista. Como um qualificador de quem o porta, o vestido no corpo não tem só papéis actanciais no seu enunciado, mas igualmente tem papéis atoriais na sua enunciação, sendo esse duplo agir que define enunciado e enunciação como par pressuposto

do sentido do texto. O enunciado é o que a roupa no corpo faz, tanto um estado ou uma transformação, de quem a porta. A enunciação é o como a roupa no corpo faz a visualidade gestual, postural, cinética daquele que de dada maneira a porta. Por meio de uma série de recursos dos sistemas que arranjam a expressão e o conteúdo, monta-se o que é mostrado para ser visto da roupa vestindo o corpo e o fazendo ser assim vestido.

O vestido do universo de criação e produção de um estilista, uma marca, ou qualquer outro destinador, torna-se discurso que, como definiu Greimas, é um espetáculo de transformações, portanto, espetáculo do enunciado, ou seja, do que está mais abstratamente posto no nível semio-narrativo. Seguindo as transformações, seguem-se os passos sucessivos do enunciator (o destinador instalado no enunciado) para a construção da relação comunicativa com o enunciatário (o destinatário também inscrito no enunciado). Nesta trajetória, a dinamicidade das entradas e saídas dos atores nas suas atuações na cena discursiva, construída por temas e figuras, especifica, na sintaxe da interação entre enunciator e enunciatário, as instâncias semio-narrativas. Assim, concebe a teoria semiótica que a instância do discurso faz ser o texto.

A semiótica é a história mesmo da sistematização de modelos e de uma metalinguagem para a descrição das interações de várias ordens que ela se ocupa seguindo o postulado saussuriano de que o sentido se faz na relação. A investigação com rigor científico empreendida por Greimas, na qual se engajaram muitos colaboradores no seu projeto de edificação de uma teoria da significação, erigi-se sobre a sintaxe da relação entre actantes e entre atores. Entendida como um processo que se desenrola pelo fazer dos actantes em dada situação, a interação que eles constroem é definida como uma narratividade. Conceito distinto de narrativa, uma das formas do contar, Greimas o postulou como um universal de todo e qualquer tipo de texto. A narratividade é tratada no nível semio-narrativo, os dois níveis de análise mais abstratos que dão conta da estruturação e circulação axiológica entre os seres. A semiótica edificou uma gramática da narratividade, correntemente conhecida como gramática narrativa. No processo interativo que se desenrola entre actantes, situados por e nas suas relações intersubjetivas, a semiótica funda o seu tratamento da construção do sentido como uma sintaxe existencial.

A problemática da significação e não dos sistemas de signos, e nem tampouco da comunicação (exclusivamente o nível discursivo), é, pois, o tratamento dos processos da

narratividade. Descritos enquanto percursos narrativos, a narratividade é um conjunto de enunciados de estado e enunciados de transformação, que são encadeados sucessivamente em função das etapas sequenciais agrupadas em blocos de funções narrativas.

Para o estudo da aparência, a visibilidade do sujeito que o torna apreensível no mundo, não é menor a contribuição e a fecundidade da gramática narrativa como modelo operatório de descrição da sintaxe interactancial do sujeito com ele mesmo, do sujeito com o outro, com os outros. A sintaxe determina semanticamente o que está nela investido para afetar os estados de alma e de ânimo dos envolvidos na trama, assim como definir as estratégias globais do relacionamento interactancial no encadeamento de suas etapas. Abordaremos mais adiante os modelos de descrição dos processos interativos como basilar da teoria da significação. O alcance da gramática narrativa tornou-a a contribuição mais original de Greimas que, com os seus modelos de estudo da significação, tem mostrado atuar na perspectiva que o mestre a projetava com uma posição de ancilar às abordagens das demais disciplinas das ciências humanas. Como um método comum, que é a teoria mesma, a semiótica pode estar a serviço de distintas disciplinas, como dela nos servimos para edificar uma semiótica para entendimento da moda e da aparência.

Com uma orientação gerativa, indutiva e econômica, a semiótica organiza-se metodologicamente em torno da narratividade estudada por sua sintaxe em função da qual os valores que coloca em circulação determinam a ordem existencial dos sujeitos, dos objetos e das coisas do mundo que ela projeta o diagrama da significação no quadrado semiótico. Resultado de níveis da geração do sentido que são estabelecidos como nível fundamental, que se diagramatiza no próprio quadrado semiótico das posições axiológicas, os dois outros níveis são o narrativo e o discursivo. Esses níveis operam entre si, graças à condição de reversibilidade dos resultados das articulações de cada nível sobre o patamar do outro que vão sendo interligados, de modo a dos níveis de estudo da manifestação textual, o analista, incluso na construção da significação, reoperar a rede articulatória do todo de sentido pela sintaxe e semântica dos mecanismos de seu processamento.

Semiótica, moda, aparência

Como teoria com uma metodologia que a reflete por ser ambas construídas em relação, a semiótica oferece os mecanismos para se estudar não só como a moda propõe modos de se vestir, mas também tipos de corpo e, por correlação, como a moda faz ser o sujeito. As operações de articulação dos dois sistemas em um só processo expressivo sincrético visam compreender como o corpo vestido caracteriza o sujeito e tornou-se um qualificador exponencial quer do sujeito, quer da sociedade. Como essa organização narrativa atua no mundo das experiências que fazem ser e existir o sujeito? Que tipos de narratividade roupa e corpo estabelecem entre si fazendo a do que vestem? Que axiologias corpo e roupa veiculam e como essas são transferidas aos seus usuários? Que modo(s) de vida como moda(s) cria(m)? Que tipos de presença do corpo vestido edificam-se nas atuações do sujeito nas suas práticas sociais? Assinalando tanto a manutenção quanto a mudança dos valores assumidos no âmbito social e no âmbito individual, o corpo vestido permite ao analista estabelecer os modos do sujeito estar no mundo e, por esses, dar-se a ver e ser apreendido pelo outro e também por si mesmo. As recorrências de traços permitem ao semioticista determinar o próprio da aparência edificado pela singularização do vestir-se e do se portar vestido. Como o vestir faz andar, movimentar o corpo, ficar parado, sentado, gesticular, enfim, constrói a postura mesma do sujeito que é o seu ato de assumir um papel no espetáculo da cena social. Por sua vez, os traços reiterados delineiam a configuração do parecer do sujeito, do seu grupo de pertencimento, da sociedade assim como permite depreender os estilos, as formas de apreciação, de aprazer-se e de gosto de uma época.

O delineamento social da postura do sujeito foi tematizado de maneira sensível e instigante na reflexão artística da coreana Sanghee Song, exposta em outubro de 2006, na 27ª Bienal de São Paulo que era intitulada *Como viver juntos* (Figura 1). No espaço da instalação do terceiro andar, o visitante tinha o raro momento de pensar como a figura feminina com o seu corpo vestido de dado modo porta-se ao se sentar em um tipo de cadeira para executar uma função, ou no chão, sobre uma almofada, na qual se movimenta ao conversar, ou de pé para servir o chá para quem está sentado em um sofá. Em cuidada gestualidade, o sujeito feminino é captado entre dinamismo e estabilidade numa série de painéis fotográficos. Em cada músculo desse corpo em ação, presentifica-se uma mulher

moldada segundo um guia de conduta para posicionar o seu corpo no meio social e, por essa obediência gramatical, fazê-lo ser visto como qualificador de uma cultura, da totalidade de um grupo social e de si mesma. A construção do parecer corpóreo faz-se desde as movimentações mínimas de um erguer as pálpebras, de modos de olhar o outro ou desviar os olhos, evitando os do outro, de movimentos da cabeça, do tronco e membros, dos modos de sorrir, mostrando ou escondendo os dentes, enfim, um conjunto de detalhes das partes que determina um dado modo de presença. Segundo a teoria semiótica, um simulacro, modelo de um modo de estar que dá visibilidade ao sujeito no social e que, como simulacro da aparência (ou seria da presença?), pode ser tomado como uma das manifestações primeiras da construção identitária.

Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 de Sanghee Song (Seul, 1970), na 27ª Bienal de São Paulo *Como viver juntos*.

A obra da artista coreana Sanghee Song, era uma instalação composta de painéis fotográficos, vídeos, objetos e esculturas-máquinas, na qual o visitante circulava no interior de sua disposição quadrilátera.

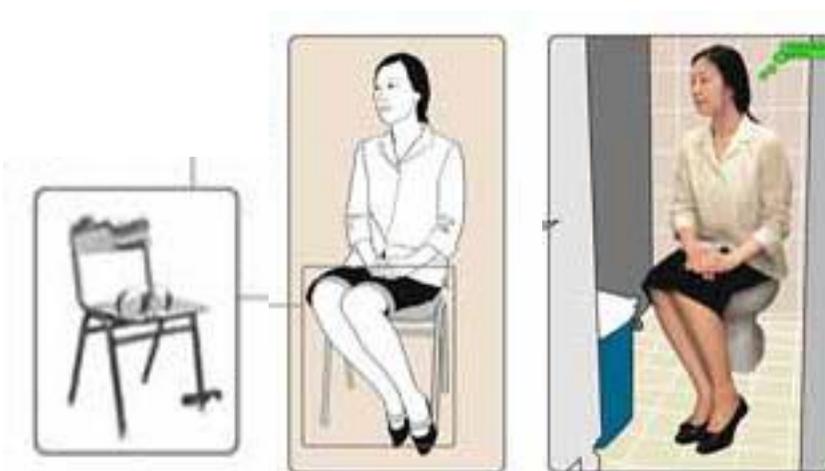


A montagem fazia com que, com o seu próprio corpo, o visitante fosse conduzido a defrontar a seqüência de coerções do corpo feminino na sociedade coreana contemporânea.





Como que preso entre essas grandes fotografias, desse interior, ele deparava-se com objetos para se sentar. São instrumentos para fazer o corpo e sua expressão aprender a se conter em um molde. Destacadas dos painéis, reforçando o seu papel, as máquinas de modelagem corpórea estavam aí diante dele com o seu agir torturante, operador da programação do ser e estar feminino segundo atitudes e comportamentos de uma axiologia patriarcal arcaica em plena abertura global do país.



Com esse olhar, o visitante era levado a conhecer visualmente e a sentir corporalmente as formas de contensão do corpo e, no projetar seu corpo sendo assim talhado, ele era conduzido a refletir de que modo a construção da expressão corporal está muito distante de ser algo natural e como ela expõe o papel e o lugar da mulher na Coreia. O que cabe a essa mulher ser além de boa, comedida e serviçal esposa, filha, mãe? Como outrora, a autoridade patriarcal exerce ainda um comando físico e unilateral para moldar uma mulher atemporal.

A série de atributos da roupa ocidental, o que se calça nos pés e pernas determinam também a postura do corpo. Vestido é que o sujeito atua no seu mundo e a vestimenta em sua sintagmática exerce um tipo de coerção sobre o que a veste e a coletividade em que se insere. A adoção de trajés é um dos atributos qualificantes do sujeito e de sua cultura, pois o arranjo vestimentar, portado pelo sujeito no seu interagir social, explicita que esse exerce tanto papéis actanciais como papéis atoriais. A cadeira, o sofá, a almofada, o vaso sanitário e o sentar-se, estar sentado, servir o outro, levantar-se, assim como a combinação formal de saia, justa escura até abaixo dos joelhos, e blusa, clara, com mangas, abertura central na

frente e pequenas aberturas nas costuras laterais e gola rente ao pescoço, tendo as duas peças um de formato retangular, e o cabelo preso abaixo da nuca, interferem todas essas características no modo da mulher oriental agir no seu contexto. Tanto na esfera íntima quanto na pública, o corpo está programado para fazer ser.

No incessante oscilar entre continuidade e descontinuidade, variantes e invariantes, o simulacro da aparência é o conjunto de traços qualificantes que definem o sujeito no mundo, seu comportamento e atuação social. Pelos caminhos teóricos e metodológicos da semiótica, temos o propósito de refinar o entendimento da vestimenta como um dos mecanismos mais artificiosos da sociedade, em especial da sociedade de consumo. Ao voltar-se para a compreensão da articulação entre corpo e moda vestimentar como dois sistemas que, em seu processar sincretizado, erigem mecanismos próprios ao seu modo de fazer emergir o sentido, o alvo é contribuir para a compreensão de como o corpo vestido participa da construção identitária. Ao descrever os procedimentos de sincretização no processamento dos tipos de corpo vestido como tipos identitários, nosso objetivo é o de fundamentar a descrição do sincretismo do plano da expressão do corpo vestido como uma concretização do procedimento enunciativo. Nas marcas de actorialidade, temporalidade e espacialidade, tanto quanto nas de seleção e arranjo plástico e rítmico dos elementos do plano da expressão, assim como nos modos de articulação dos dois planos, expressão e conteúdo, o enunciador deixa cravado o seu modo de ser e o do enunciatário.

A circulação midiática dos simulacros da aparência

De pessoas comuns como o leitor a pessoas famosas como vedetes do mundo artístico e do político-social, afora figuras da publicidade, aquelas das vitrinas das lojas, todas essas bombardeiam visualmente o sujeito com os usos da moda. Estruturalmente, essas figuratividades visuais são propagadas com o propósito de intervir no modo de vestir do destinatário. Se a decisão por um jeito é pontual, realizando-se em um aqui e agora, a circulação desses ícones determina com régua e compasso a definição da trajetória expansionista de sua circulação a fim de atingir o público consumidor em todos os pontos do território glocal. A temporalidade durativa é, aí, correlata ao alhures múltiplo da espacialidade que, com a atorialização de um destinador maior – o mercado, o consumo, os consumidores – configura o ato de normatização da aparência.

As figuras dos corpos vestidos difundem aparências padrão que as tornam tanto veículos de prescrição como veículos de promessas, ameaças, tentações. Assim, as figuratividades do corpo vestido midiaticizado são modelizantes, pois elas são destinadas a fazer ser um sujeito pela programação dos seus modos de se arrumar. Mas, como as figuratividades carregam o semantismo dos valores, elas tornam-se competências modais por meio das quais o destinador faz o destinatário desejar os atributos modais visualizados para se fazer ser, imaginando projetivamente ser por meio deles. Em ação, têm-se dois regimes de interação distintos, o de *programação* e o de *manipulação*, que significam no ato de quem *acata* os ditames da moda ou *os adere* pelo tipo de contrato que cada tipo de interação estabelece entre eles. Se de um lado tem-se a *aceitação*, de outro há a *confiança* de uma inserção social, uma vez que, arrumar-se segundo esses dois modos, mesmo que por mecanismos distintos de convencimento, é seguir o que está na moda. Pelo *acatamento* de um programa a ser seguido, ou pelas escolhas que foi manipulado à *adesão*, o sujeito proclama a aparência de dado modo de ser e de seu pertencimento a um grupo social.

As ações da indústria vestimentar e daquelas do culto do corpo encontram-se também interligadas por esses dois regimes de sentido que determinam um agir mercadológico. Reconhece-se pois a continuidade do agir dos dois destinadores, o programador e o manipulador, no edificar de cada um de um contrato de indubitável certeza de sua eficácia de fazer o ser estar na moda. Com a adoção da sazonalidade das coleções para as quatro estações climáticas, mesmo com essas estando cada vez menos demarcadas em função do aquecimento global, são lançadas no mercado, encadeadamente, a moda primavera, verão, outono, inverno e primavera... Na sua regularidade, esses ciclos são dirigidos por um mesmo *papel temático*³: o de produzir mudanças na aparência do destinatário que veste cada nova prescrição como uma modelação de si para ser. Se a programação rege a periodicidade dos lançamentos de moda, a roupa prescrita como moda, além de uma programação, pode atingir o consumidor como uma fonte de competências modais. Esses ciclos são possibilidades paradigmáticas de sintagmas da aparência que o

³ O relevo do *papel temático* no regime de programação foi proposto por E. Landowski em: *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim, Nouveaux Actes Sémiotiques, 2005, numa precisão do processamento das operações do ser propostas por A. J. Greimas em “A sopa ao pistou. A construção do objeto de valor” in *Revista Significação*, n. 11, São Paulo, AnaBlume, 2001.

próprio sujeito é levado à seleção e adesão com a finalidade, ilusória, falsa ou verdadeira, de superação das suas faltas de competências por meio de sua aparência. É o fazer ter para fazer ser.

Os destinatários desses dois destinadores distintos são igualmente de dois tipos. Tanto um consumidor caracterizado pela sua *ação submissa* aos ditames da moda que ele acata, quanto um consumidor, ser de vontade, cuja *ação de adesão* requer seu convencimento sobre o dizer verdadeiro do destinador. Esses dois tipos são determinados pelo tipo de construção interactancial que é estabelecido, o que coloca em relevo a caracterização dos papéis narrativos de cada um dos dois constituintes. Cada tipo de interação traz também em sua sintaxe os tipos de construção da significação definidos pelo interatuar entre destinador e destinatário. O estudo actancial é, pois, da maior importância nas operações da moda vestimentar para a construção da heixis do sujeito. Os modos de constituir o corpo vestido agem intrinsecamente conectados com os da significação do sujeito, da sua constituição identitária.

Programados e manipulados

O primeiro dos atributos qualificantes do público alvo da comunicação de moda que a mídia difunde 24 sobre 24 horas, nos 7 dos 7 dias da semana, é que ele tem diferentes papéis nesta destinação das mensagens que se estabelecem na interação entre destinador e destinatário.

Na modelação programada do corpo vestido é, pois, o fato mesmo do consumidor submeter-se ao manual da moda que nos mostra que a interação está sedimentada no agir unilateral do destinador. Esse tipo de consumidor não tem acesso ao amplo leque de possibilidades de criação de sua aparência, mas só aos que o destinador os põe em contato. Ele é do tipo comandado que, para ser, não pode, não deve se aventurar pelo desconhecido, razão pela qual ele se submete ao destinador e ao número reduzido de modos de mostrar-se pela certeza do resultado que esses lhe aportam. Assim, o mesmo princípio da regularidade que produz as programadas mudanças na moda produz também programadas mudanças na aparência que o consumidor segue como um passo a mais das operações que o fazem ser.

Como um exemplo desse fazer ser o destinatário, tem-se o destinador revista de moda *Manequim*. Por meio de uma articulista à qual ele delega o seu poder de

determinação, é indicado ao usuário precisamente que roupa cada corpo deve e não deve usar na estação; é sancionado o que é correto e o que é errado nos usos da roupa em adequação ao corpo (Figura 9). Dando cobertura aos eventos do mundo artístico, o destinador revista de moda destaca como se apresentam as estrelas e os astros na agenda dos eventos do cinema, tornando-os prescrições avalizadas para emprestar aos demais essa sua construção visual. Ao ensinar sancionar o certo e o errado que desfila nas ruas, esse destinador forma os critérios de como vestir-se na estação, na ocasião, dita os critérios do gosto com o que usar nas práticas sociais.

Figuras 9, 10, 11 e 12 Encenações do corpo vestido no frio, no calor, nas atividades esportivas a partir das quais do destinador *Manequim* atua nas suas páginas para a formação do gosto brasileiro de vestir-se

CERTO ou errado?

Foto: LANE NEWS

Desafio: driblar o frio sem perder a elegância

Cores escuras, peças de couro, meias-calças e botas fazem parte do arsenal das mulheres de Porto Alegre para enfrentar o frio. O perigo, na hora de se agasalhar, é perder o equilíbrio e a elegância... Quem usou bom senso e soube valorizar a silhueta, acertou e dá o exemplo.







1

2

3

4

5

MANEQUIM, JULHO

Teste: certo ou errado?

Assinale com um X a sua opinião






2 Certo Errado

3 Certo Errado

4 Certo Errado

O dia-a-dia em clima de inverno...

Qual a estação que garante mais elegância ao visual?

O inverno, com sua sobriedade, ou o verão, com os decotes e cores mais leves? Na verdade, tanto num caso quanto no outro corre-se o risco de "escorregar" feio, seja ao combinar cores e acessórios, seja na escolha do modelo.

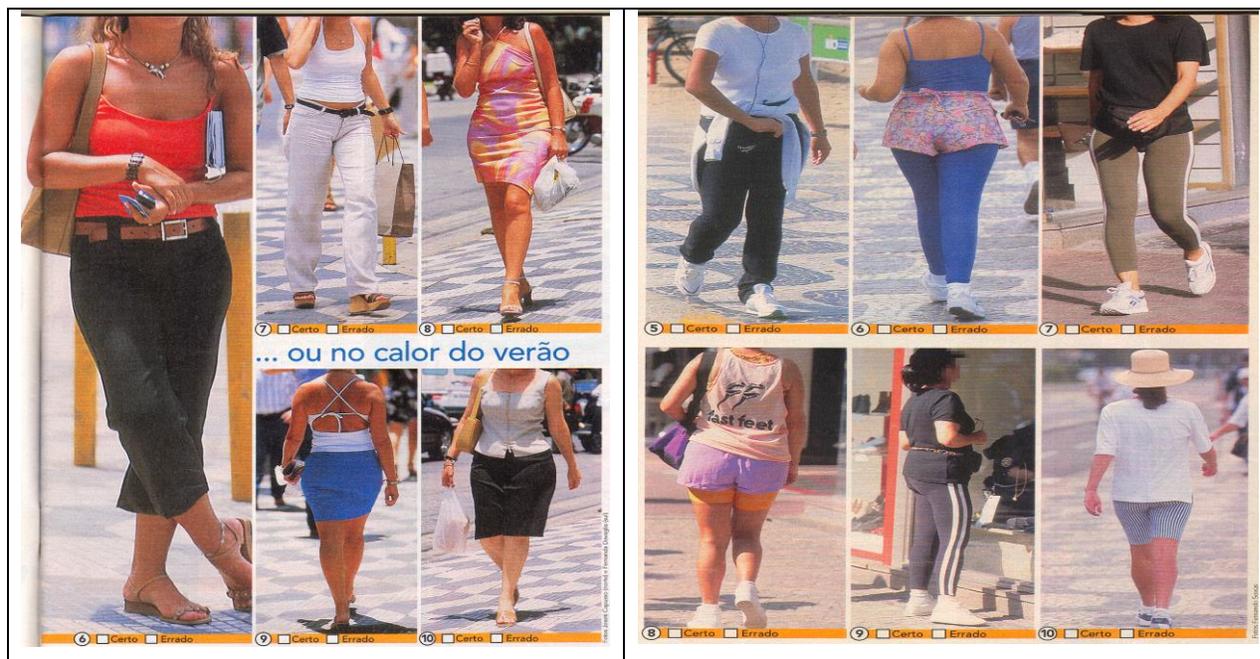
Veja só os erros e os acertos que chamamos de norte a sul do país.



1 Certo Errado

5 Certo Errado

Veja as respostas na página seguinte.



Essa modelação da aparência de mão única, unilateral no seu fazer ser destaca que o destinador coloca-se em outro patamar que o destinatário que é tratado como uma massa moldável e direcionada, o que logicamente envolve um mercado colonializado, que existe mesmo nas bélicas batalhas de conquista do consumidor. A outra proposição da aparência, estabelece-se nos moldes de uma parceria orientacional. O consumidor é tratado como um actante movido por sua volição que o destinador quer ganhar a confiança para poder orientá-lo. Seu alvo consiste em convencê-lo das suas competências de dizer-lhe o que está na moda, assim como do poder e saber dessas em transferir-lhe atributos qualificantes para as suas atuações sociais. A relação deixa de ser unilateral, definindo-se como entre sujeitos que se reconhecem na reversibilidade dos seus papéis na interação. Distinto de um destinador programador com um papel temático, o manipulador tem um papel actancial, o que significa dizer que é a sua ação que o qualifica enquanto um sujeito competente para fazer querer o destinatário. Por suas competências cognitivas, mas também pragmáticas e sensíveis, esse destinador conquista a confiança do destinatário como seu orientador e estabelece-se entre os dois um contrato de fidúcia, de veridicção⁴.

⁴ Para maior aprofundamento, consultar A.J. Greimas e J. Courtès, *Dicionário de semiótica*. Trad. de A. Dias e all. São Paulo, Cultrix, 1984, entrada verbetes: “Contrato”; “Fidúcia”. “Veridicção”.

Nos atos de *fazer* o destinatário *querer* arrumar-se com as competências modais dos discursos de promessa⁵ ou de ameaça da moda, segundo a dinâmica do mercado, as modalizações movem as suas transformações com o propósito de acompanhar ou até antecipar a cadeia volitiva que anima o consumo. Nomeada como *manipulação*⁶, essa organização semio-narrativa gera em um outro sujeito um desejo que o faz querer o que o atinge como uma *provocação*, uma *tentação*, uma *intimidação*, uma *sedução*: quatro procedimentos do agir dos homens sobre os homens que a teoria semiótica descreveu os mecanismos de seu funcionamento nos anos 80⁷.

A confiança do destinatário nas competências desse destinador manipulador chega a ponto de transformar o seu agir em atos antecipadores da cadeia volitiva do consumidor transformado em um insaciável sujeito desejante. Os mecanismos de aguçamento do estado desejante expandiram seu raio de ação de modo a encaminhar a sociedade de consumo a uma sociedade desejante de seus próprios desejos. Na moda e também na publicidade, esse império do desejo do objeto de valor deslocou o valor da funcionalidade do objeto e de sua finalidade como valor simbólico a tal ponto que as competências modais acabaram por dotar esse objeto de valor de uma sensibilidade. Esse objeto sensível é competente para manter com o sujeito desejante uma espécie de experiência particular. Calcada inteiramente nos procedimentos enunciativos, nas duas últimas décadas do século XX, assistimos a elaboração dos textos midiáticos regidos pelo regime narrativo da união que tanta exploração teve nas artes. Ao lado dessa tendência evolutiva da transformação da relação de parceria em relação transitiva com reciprocidade dos papéis actanciais demarca-se a tendência do objeto de valor desejado a atuar como algo obrigatório que é seguido de olhos vendados pelo destinatário. Da volição ao comando ao qual o sujeito se submete, tem-se o processo de consolidação das estratégias volitivas que evolui de relação transitiva bilateral a uma relação intransitiva com comando unilateral. As ações do manipulador passam a configurar-se na perspectiva das de um programador, que se mantém sintonizado

⁵ Sobre o discurso da promessa, aprofundar-se em E. Landowski, "Sinceridade, Confiança e Intersubjetividade", in *A sociedade refletida*. Trad. de E. Brandão. São Paulo-Campinas, Educ-Pontes, 1992, pp. 153.

⁶ Para maior aprofundamento, consultar A.J. Greimas e J. Courtès, *Dicionário de semiótica*. Trad. de A. Dias e all. São Paulo, Cultrix, 1984, entrada verbetes: "Programação"; "Manipulação".

⁷ Para uma abordagem mais exaustiva da construção do sentido que esse regime de interação promove, assim como a do regime fundado na programação, consultar E. Landowski: *Les interactions risquées*, *Op. cit.*, 101-103, 2005.

à atuação conjunta dos vários outros programadores dos ditames dos simulacros de aparência e também à atuação dos manipuladores, pois, consolidada a aparência como um simulacro, esse impõe à estratégia global uma atuação outra para executar a preservação, a manutenção do simulacro. Decorrente então da substituição dos meios de construção dos regimes de interação, passa-se da regência da ação intencional sobre a volição às pré-formatadas da programação. Não mais a ativação do desejo, porém a sua conversão em obrigatoriedade, em necessidade, regulação para fazer ser. Não mais o percurso narrativo de aquisição de competências empreendido, mas os de obediência aos manuais da aparência e dos guias de comportamento. Entre os dois, por implicação, tem-se uma via demarcada de passagem entre regime interativo de manipulação e o de programação.

Nos termos do funcionamento da sintaxe narrativa dos discursos da aparência, observa-se a eficácia da descrição da sintaxe narrativa de Greimas. Sob a regência do regime de junção, o semioticista identifica a sua realização pelo percurso narrativo de conjunção ou disjunção do sujeito com o objeto de valor desejado. A trajetória narrativa de aquisição é um ato de vontade do sujeito constituir-se por meio de atributos que ele não tem mas ele deseja para si. Ao encontrá-los em outros sujeitos que se dispõem a trocá-los enquanto mercadorias, ele trava os atos da negociação para ter o desejado. Se o estado do sujeito é de disjunção do objeto de valor, o percurso empreendido é o de transformar o estado de disjunção em um de conjunção, que a sociedade de mercado projeta o transcurso com uma duração efêmera. Nas variações efusivas ou extáticas dos estados fusionais, promove-se um sentir bem estar, aprazimento, completude na relação com o mundo, o contexto social, com o outro, que é interrompido por uma descontinuidade e a conseqüente quebra da harmonia, da satisfação. Nova situação de desequilíbrio, essa outra disjunção, leva o sujeito a tentativas de superação cujo desembocador é mais um estado de conjunção.

Landowski identificou esse regime de fusão com o modelo de “troca econômica” que impera em todos os âmbitos da economia de mercado do mundo moderno cujo funcionamento é impulsionador de relações simbólicas instaladas no consumo dos bens. Os atributos com os seus valores simbólicos são manipulados para desencadear o desejo de aquisição do destinatário. Assim, o desejo não é movido pela roupa revestida de sua função prática de cobertura, de proteção do corpo, mas, por qualidade subjetais, que ele deseja ter para ser.

A mídia como avatar das mudanças da moda

Da circulação da moda vestimentar e dos modelos de corpo no tempo da nobreza com a vida na corte, aos da aristocracia, dos mundos outros instaurados com a ascensão da burguesia, com a sociedade de classes e, por fim, a de massas, os modos de arrumar-se segundo os padrões de beleza do corpo, das roupas e acessórios diversificaram-se tanto que se impôs um aperfeiçoamento das estratégias de convencimento do público alvo a ponto de ser corrente na atualidade na organização das estratégias de marketing, as suas últimas modas, a saber o marketing holístico e o marketing de guerrilha.

Desde o início dos meios de comunicação, a moda vai circular nas mensagens como um complexo processo de construção da aparência que se organiza de modo a dar legitimidade às fórmulas de estar socialmente por meio da visibilidade das figuras dos corpos vestidos que se tornam notícias e penetram o nosso contexto como padrões de modo de ser. Afora as formulações vivificadas das mídias impressas, jornais, revistas gerais e as especializadas, no século XX, essas vão proliferar com as mídias audiovisuais, em especial, na primeira metade, no cinema com os novos deuses, seguido, na segunda metade, pela televisão, quando os deuses passam a habitar a casa de todos, para, depois, a moda também ser veiculada nas produções hipermidiáticas, com destaque para a da internet.

Em todos os meios, como nas primeiras revistas verbo-visuais, os discursos da aparência põem em circulação um *fazer estar* que *faz fazer*, transformando-se no *fazer ser* de acesso amplificado na sociedade cada vez mais letrada e visual. Esse agir da moda nos meios dá-se por ações que os qualificam mais e mais como um destinador fortemente sedimentado em competências cognitivas e sensíveis resultantes do sistema de valores e discursos próprios à cultura de troca econômica, no caso à da economia capitalista que impera no ocidente. Assim, dessa axiologia partilhada, instalam-se nas mensagens as figuras de destinadores que exercem um fazer manipulador junto aos destinatários ao fazer-lhes parecer verdadeiro, passível de crença, os discursos do enunciador que lhe chegam em forma de interação direta. Essa interação discursiva torna-se da maior importância na medida em que sobre ela assentam-se os procedimentos de persuasão para que o enunciatário siga as trilhas traçadas pelo enunciador e, na e pela organização discursiva interna, reoperando as marcas discursivas de veridicção, ele apreenda e reconheça o que lhe é transmitido tanto para atingi-lo pela sua sensibilidade, quando pela sua razão.

Compactuam assim nas mídias, entre razão e sensibilidade, as funções que os sujeitos podem vir a assumir no social na sua passagem de sujeito virtual a sujeito manifesto pelas atribuições do saber e do poder fazer que o conduzem a querer ou a dever-fazer.

Sob a narrativa de base, desenrola-se a constituição existencial dos sujeitos, caracterizados em termos de sujeito submisso, ou de sujeito carente, com percursos de buscas do que estão privados e necessitam ou desejam estar fusionados, que produzem efeitos de sentido de diferentes ordens. No primeiro caso, o sentido é de uma automação da vida, enquanto no segundo é de uma elevação efêmera do sujeito em sobrevôo não muito além da ordinariedade da vida. Na revisão da gramática narrativa, uma outra narrativa de base foi estabelecida por Landowski em termos do que ele denominou de regime da união, realizado por percursos não pré-ordenados, mas de encontros sensíveis imprevisíveis com os quais o sujeito se depara e se põe, por vontade própria, a experimentar.

Moda e aparência formam com a mídia uma ordem sistêmica, com modos articulatórios próprios ao seu funcionamento integrado, que requer uma abordagem desses modos de agir interativo entre destinador e destinatário. Amplificado os consumidores, para atingi-los com eficácia, a mídia partiu para a segmentação dos seus públicos alvos por vários tipos de critérios com o propósito de definir consistentemente cada agrupamento. Em função dos seus perfis, ela arquiteta a instalação de tipos de relações intersubjetivas para edificar a relação comunicativa entre destinadores e destinatários. Ao longo do ciclo de vida de uma coleção de moda ou de uma campanha publicitária, a aliança entre mídia e marketing arquiteta ainda a projeção de passagens entre os regimes de interação, visando amplificar a extensividade e a longevidade de suas estratégias.

A diversificação dos simulacros de aparências igualmente exigiu uma larga multiplicação das formas de consumo e, decorrente dessas, a implementação de outras formas de convencimento dos consumidores, que ganharam sofisticação e requinte nas formulações dos tipos de relação interativa. No cenário da modernidade, muito mais intensamente do que a sazonalidade das estações do ano, as ocasiões específicas para as quais um sujeito se arruma com vestimentas e adornos, os simulacros da aparência tornaram-se um dos modos mais complexos de construção da visibilidade do sujeito no seu meio social. O prosaico das cenas de *toilettes* pintadas, desenhadas, esculpidas, fotografadas, narradas por palavras, filmes, apresentam não só instantâneos de

transformações do corpo, mas também dos estados de alma, das paixões. Na nossa semiotização do universo do consumo, além de captação do efêmero, essas cenas são tomadas da narratividade do percurso de construção do sentido subjetal e intersubjetal, que se fazem apreensíveis a partir do modo de presença, do modo de vida, do estilo, do gosto. Por essas especificidades entrevistas nos lugares comuns e no banal das ações, após *Da imperfeição* de Greimas⁸, nos anos 90, a prosa do cotidiano transformou-se na fonte textual das investigações semióticas que afrontou a necessidade de complexificar o modelo semiótico para o estudo actancial como embasamento às suas abordagens da subjetividade, da objetividade, da visibilidade, da identidade e alteridade, que o modelo atual de Landowski é propositivo.

Se por séculos, indústria, tecnologia e moda empreenderam planos econômicos integrados em busca da diferenciação das pessoas pela distinção da aparência por meio do conjunto de roupas, acessórios, artigos de perfumaria, da cosmetologia, chama nossa atenção, como nesse e em todos os âmbitos da vida atual, a mídia, ao ter assumido o controle absoluto de exibição e veiculação dos simulacros da aparência, dos simulacros da moda, das normas de comportamento e conduta, dos usos, passa ela mesma a animar as transformações dos modos de ser e estar no social. Caracterizando-se como avatar de mudanças do sujeito, a mídia adotou para edificar a sua própria aparência, além dos mecanismos da programação que definem o seu próprio formato, os mecanismos manipulatórios das comunicações da moda e, ainda, os de sua presença contagiosa⁹.

Mudar para dar continuidade às mudanças seria então também o que caracterizaria o discurso da mídia? Moda é ciclo continuado de mudanças, mas a mídia objetiva mudanças, quebras que acarretam uma descontinuidade no contínuo cristalizador do *status quo*? Ou estamos diante de mais um dos artifícios que a mídia manobra para se autoconstruir como delegada global da contemporaneidade? Veremos que a mídia, como a moda, mantendo os mesmos valores que fundam a sua competência como destinador, modifica o arranjo dos elementos nos seus sintagmas. Os seus investimentos canalizam-se

⁸ Publicada em 1987 (Périgaux, Fanlac). *Da imperfeição*. Trad. A. C. de Oliveira. São Paulo, Hacker, 2002.

⁹ Empresto aqui a expressão título de um capítulo de E. Landowski, “Além das estratégias, a presença contagiosa” in *Passions sans non* (Paris, PUF, 2004). Publicado no Brasil: *Documentos de estudo do CPS*. Trad. D. Ferreira. São Paulo, CPS editora, 2005, 108p.

em direção às variabilidades discursivas das estruturas semio-narrativas que as sustentam e que requerem ainda estudos e aprofundamentos.

Com figuratividades diversificadas nas quais os semantismos dos valores sedimentados são continuamente reinventados, o discurso ininterruptamente atualiza o que está em circulação, o já conhecido, em variações sintagmáticas cujo propósito é produzir efeitos de sentido do inusitado, do imprevisível. O discurso do novo continua assim a exercer igual fascínio hipnótico que despertou na invenção dos tempos modernos da sociedade industrial. A grande estrela do desfile de novidades é então a aparência mesma do discurso que também promove mudanças no tipo de interação entre os sujeitos. À maneira da moda, a mídia reconstrói e re-atualiza os seus modos de dizer e de mostrar principalmente pelo seu conjugar relações interativas por programação, manipulação e ainda de um novo tipo introduzido, por ajustamento. A descrição e sistematização desse tipo de mecanismo de funcionamento intersubjetal foram realizadas por Landowski, a partir de sua investigação dos modos de presença do sujeito no mundo para si e para o outro, outros¹⁰. Para melhor dar conta da complexidade dos modos de presença e desse tipo particular que ocorre no contato direto, corpo a corpo, o sociossemiotista acrescenta à interação pelo regime da junção em que sujeito e objeto, na duração do que trocam entre si, fundem-se em um só sujeito, o regime da união. Sob essa regência, ao contrário, os dois sujeitos preservam as suas identidades na duração do que se desenrola pela reciprocidade dos atos, mostrando a outra fundação da interação.

O desdobramento da gramática narrativa de Greimas mostra nas postulações landowiskianas o reverso da face apresentada pelo seu mestre. Em relação de continuidade e complementariedade às teorizações semióticas, o pesquisador postula que o *fazer fazer* do destinador, ao invés de só assumir a ação de *fazer ser* e *fazer querer*, assume também um papel actancial de *fazer sentir*¹¹. A interação do tipo fazer sentir é processada pelo regime por união. Na exploração de textos em situação e textos em ato, o semiótico reconhece um outro operador interactancial que o sistematizado em torno da troca econômica da manipulação, o que o autor denomina procedimento de ajustamento dos sujeitos movidos por suas sensibilidades.

¹⁰ E. Landowski, *Presenças do outro*. Trad. M. Amazonas. São Paulo, Perspectiva, 2002

¹¹ E. Landowski, *Passions sans non*. Paris, P.U.F., 2004

Os ajustados

No terreno da construção da aparência, os discursos midiáticos têm aberto espaço para a concretização de cenas interativas em que o sujeito se deixa levar pelas suas experimentações, vivências, a ponto de cultivá-las como um modo próprio de agir para a apreensão de si mesmo. Na reciprocidade estabelecida entre os sujeitos da interação, esses mantêm entre si um contato em presença, corpo a corpo, intersomático, descrito caso a caso. Na trajetória de suas posições reversíveis, esses sujeitos perdem de vista as regras, as imposições, as manipulações, agindo pelas suas intuições. Cada vez mais acionada livremente, a sensibilidade de cada um organiza o sentido do que estão realizando no ato a ato de mão dupla, que produz uma liberação das convenções sociais e de inibições castradoras, pois requer a situação um agir exploratório para senti-la, sentir o outro e a si próprio, para mais poder se colocar no desafio sensível de si próprio. Os efeitos de sentido dessa trajetória incerta, à deriva dos dois sujeitos, é a descoberta subjetal que, sem programação e sem estratégia, mas guiado pela dimensão sensível, o sujeito vive no fluxo dos acontecimentos (dimensão pragmática), abertamente provando com as ações coalescentes dos sentidos o que se interpõe ao seu corpo com uma fisicalidade, uma corporeidade. Assim, em ato, os sujeitos vão sentindo a produção do sentido que processam, ao mesmo tempo em que são por essa processados.

Nestas condições de reciprocidade consigo mesmo e com o que ensaia poder configurá-lo enquanto sujeito de si mesmo, a construção da aparência repousa sobre a estesia, capacidade de sentir com os sentidos, e sobre as consonâncias sinestésicas, que interatuam no livre curso da vivência, sem se conhecer de antemão o resultado.

Nesse tipo de processamento dos sentidos é que a sensibilidade devolve ao sujeito um prazer de ocorrência rara nas sociedades de consumo: descobrir a si mesmo como um outro, por meio de formas de aprazer-se, de gozo de seu ser, do ser do outro, a partir do *como vivem juntos*. Processando-se por obra do sentir-se na relação, sem um destinador pré-formatador, nem um manipulador, é como destinador de si mesmo que essas vivências fazem o sujeito se provar e conhecer-se por outros caminhos. Na efemeridade dessas vivências, apreende o sujeito o que lhe cai melhor, o que pôr de si em evidência que

estimulam a sua imaginação e o seu sorver a incorporação de outros atributos aos seus, apreciando os seus efeitos se fazendo já nos alinhavos de seu corpo vestido, como a configuração de um si mesmo sentido no dinamismo de suas próprias transmutações. Tão volátil como único, esse tipo de experiência pode ser cultivado pelo gosto próprio, que se desenvolve quanto maior o hábito e o cultivo dessa prática sensível

No se pôr a provar possibilidades decorrentes do sentir dos sujeitos, em termos de sua lógica, o procedimento de sensibilidade na *interação por ajustamento* opõe-se ao procedimento de intencionalidade da *interação por manipulação*, que tem implicação lógica na *interação por programação* que, por sua vez, estabelece relação de contradição com a interação por ajustamento. Pela lógica da relação entre contrários, a programação opõe-se a um outro regime de interação, ao qual o ajustamento encontra-se implicado e a manipulação em relação de contradição. Esse quarto tipo de interação Landowski denominou de *interação por acidente, por aleatoriedade* regida também pela imprevisibilidade do acontecimento.

Aleatório na aparência

A criação de moda como todo processo criativo não é fruto do acaso? Frutos imprevisíveis, incontrolláveis, do acaso, que germinariam a cada nova coleção e, no interior desta, a cada nova peça? E, ainda, como essa produção do acaso interliga-se às tendências determinantes de cada estação e a programação que a regula? O que faz um estilista para surpreender e mesmo revolucionar os usos? Como a cada coleção é imperativo ao criador idealizar algo novo que produza furor a fim de provar o seu valor de inventor? O imprevisto e o aleatório ocupam um lugar no mercado da moda que decorre menos da necessidade de inovar, e mais do estado mesmo de busca perpétua do novo em que vive o estilista no mercado da moda. Por outro lado, o sujeito que se constrói ao arranjar o seu corpo vestido como caracterizar nesse seu ato estudado, o irromper do imponderável produto do acaso?

Pela lógica das relações entre as posições, o quadrado semiótico nos faz procurar a relação de implicação que produz a passagem do regime de interação por ajustamento ao regime de interação por aleatoriedade, uma vez que a determinação da dêixis de ação do imponderável é o que desmontaria a cada vez a circulação estabelecida pelos três tipos

interacionais já descritos em sua ação no campo da moda. Para se produzir rupturas de usos vestimentares, uma descontinuidade deve insurgir para desprogramar a continuidade previsível. O estilista nós o conhecemos pelo seu conjunto de coleções e os traços constantes dessas determinam o horizonte de previsibilidade da sua produção. Em cada nova coleção, essa marca identitária perdura na repetição dos traços singularizantes de autoria, que definem o estilo. Com a manutenção do estilo, que se articula em uma outra possibilidade de realização, que é a nova coleção, tem-se a continuidade e não a descontinuidade, uma variante que reafirma os traços singularizantes. Ao se transformar, há um tanto de manutenção de si mesmo que possibilita o reconhecimento do estilista na e pela sua orientação atual

A grande obra do destinador do regime da interação fundado no imprevisivelmente que, sem previsão, atua como destinador para fazer ser, em desdobramento do que feicionou na outra dêixis, esse tipo de destinador é aquele do qual pouco se sabe de sua procedência e o que o faz agir nas circunstâncias que age.

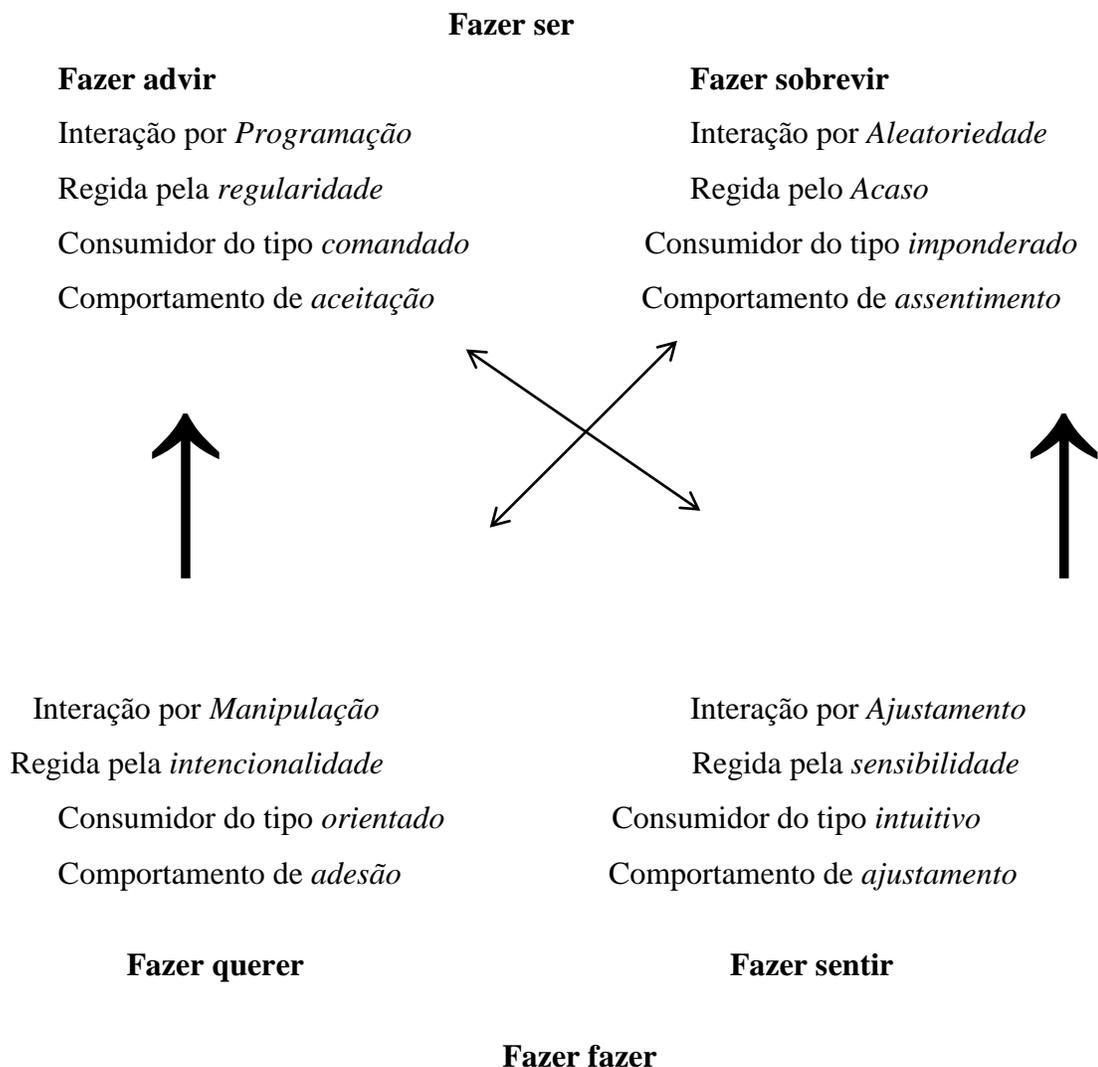
A criação do mundo, com todo mistério que ainda guarda, é a figura mesma deste destinador do acaso com o seu princípio de imprevisibilidade, advindo de marcas inesperadas, que promovem uma ruptura na continuidade programada pela regularidade e, por obra de um delegado que pode ser a fatalidade, a providência, um Deus, a inspiração, o destino, ou outras denominações dadas às operações deste destinador, irrompe o aleatório face ao qual sonos cabe aceitar, ou melhor *assentir*.

A posição lógica do *aleatório* como oposta à da programação e, no trânsito pressuposto da de ajustamento, determina que o destinatário nesta relação com esse destinador não sabe bem como intervir e nem o pode, de modo que não lhe cabe uma aceitação do que ele recebe como um desígnio, restando-lhe, na especificidade do encontro, *uma ação de assentimento*. Na esteira do que François Julien argumenta em *Du mal/Du négatif*¹², o verbo estóico *ad-sentior* perserva o caráter de inclinação original, sendo semanticamente o menos marcado de todos o que os comportamentos que os regimes processam e que vimos marcam ações lógicas de efeitos de sentido. Assentimento guarda na sua figuralidade uma espécie de aderência à ação da vida para a qual temos um

¹² F. Julien *Du mal/Du négatif*, Paris, Points Essais n.551, 2006, p. 40.

sentimento que nos faz estar sem distância, todavia, jamais completamente refletido e mesmo irrefletido.

O que o modelo da gramática narrativa de Greimas, com a incorporação dos desenvolvimentos de Landowski, propõe ao estudo da moda é um exame descritivo da narratividade invariante nas distintas manifestações de maneira a estatuir sobre as suas operações e articulações. Seguindo a dinâmica do quadrado semiótico, em que a dimensão pragmática organiza a dimensão existencial, esses quatro modos de interação, que equivalem a quatro modos de significação, formariam quatro tipos de consumidores segundo a diagramação de Landowski¹³ :



¹³ E. Lanowski, "Aquém além das estratégias a presença contagiosa". *Documentos de estudo do CPS*. N.4 São Paulo, CPS editora, 2005

Visualidade e cinetismo, a dupla articulação do corpo vestido

A roupa não veste um suporte vazio, o corpo. Ao contrário, sendo carregado de sentido na sua malha de orientações, o corpo interage com as direções da roupa que, por sua vez, atuam como seus direcionamentos. Orientação com direção é sentido que se processa nos imbricamentos dessas duas plásticas expressivas que se sincretizam para veicular coesamente um mesmo plano de conteúdo. O sentido de uma roupa se completa ao vestir um corpo, quando o corpo vestido assume a sua competência de produzir uma visualidade para o sujeito, mostrando pelos seus modos de estar no mundo, o seu ser. Nos palcos de exposição do sujeito estão portanto não somente os modelos prescritos de corpo, mas também os prescritos para a indumentária e os tipos de apropriação que o sujeito desses modelos realiza para a construção da sua aparência.

Em um outro contexto que esse vestimentar e o seu estabelecer relações com o corpo, Paul Valéry afirma que o pintor “*emprega seu corpo*” no seu fazer. Justamente que emprego do corpo o sujeito processa para vestir-se de modo a construir o seu estar no mundo? Merleau-Ponty retoma esse uso que o pintor faz do corpo e atribui-lhe o papel de operador da significação do mundo, das coisas e dos seres. O fenomenólogo completa que, “*emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções. Mas um entrelaçado de visão e movimento*”¹⁴. Como é esse empréstimo do corpo à roupa? Não haveria uma reversibilidade e a roupa também faria empréstimos ao corpo? O que move esses empréstimos, trocas senão valores? De fato, são valores que operam as transubstancializações ou intersemiotizações entre o corpo e a roupa. Uma mudança da substância é mudança no plano da expressão da construção textual. Mas a toda e qualquer mudança na expressão corresponde uma mudança no plano do conteúdo, no caso, em termos da figuratividade erigida segundo o ponto de vista do destinador – o sujeito mesmo, ou a moda. O entrelaçado de visão e movimento permite-nos abordar a dimensão plástica e rítmica da dimensão figurativa do corpo vestido. Dimensões em relação de pressuposição,

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*. Trad. M. Chauí. São Paulo, Abril Cultural, Col. Os Pensadores, 1984, p.89.

elas fundamentam nossa abordagem dos procedimentos do grande mistério da transubstancialização do corpo nas vestes que é o construir do sujeito vestido e de sua significação.

A visualidade do corpo e seu cinetismo e a visualidade da roupa e sua cinética, assumimos então, não se fazem separadamente, mas pelos seus modos de interagir que são os modos de transubstancialização da aparência. Se a aparência tem um número finito de transubstancializações é porque as mudanças de posição das partes integrantes do todo têm também combinações limitadas. A totalidade entrelaçada das partes configura a aparência mutante como uma totalidade partitiva.

O ato de compor essa totalidade partitiva pode ser descrito como o desenrolar lúdico, sensível e inteligível de uma criança que brinca de vestir e despir o corpo de sua boneca (ela mesma?), para fazer isso ou aquilo e também aquilo outro, sozinha ou acompanhada de uma ou mais pessoas, do significado que essa companhia tem para ela, se a ocorrência vai ter lugar de manhã, à tarde, noitinha, noite, sob que condições climáticas, geográficas, enfim, um conjunto de variantes que determina a escolha do que o sujeito deve portar para concretizar os sentidos visados de sua aparência em tal circunstância. A aparência é o que concretiza a sua presença e, ao fazê-lo assim estar, o faz ser.

O universo de fantasias abre-se e solta-se das amarras que o contêm quanto mais o sujeito avança na experimentação das possibilidades paradigmáticas que seleciona para compor a sintagmática de sua aparência. Inversamente, o universo se restringe com a diminuição da ação exploratória, do ensaio e erro de aparências outras para viver-se, dos atos de coragem de se pôr à prova com as mudanças e a cada dia re-fazer o arranjo de um modo ensaístico. Está aí o grande desafio da aparência: manter-se um que já consolidou a sua existência e se sente à vontade sendo quem é? Assumir aquela aparência que gera estupefação e, ao impressionar, já o impele a ser contemplado pelo outro? Experimentar a sua diversidade com os malabarismos de ter mil faces? Adotar só aquelas aparências que lhe oferecem projeção social? Ou adotar aparências em função de propósitos específicos, que o fazem ser em função dos fins? Ser um, mais de um, todos, nenhum, esses são os desafios diários que o sujeito enfrenta no ato de se vestir, de combinar os acessórios e complementos, de arranjar a sua face, a cabeleira. Entre automatismo e inovação, desenrola-se a construção mesma do sujeito que se faz a sua narrativa exemplar.

Atributos qualificadores do corpo e da roupa

De tentativa em tentativa, no contínuo ajeitar a aparência, depreende-se do pôr e tirar do corpo as roupas que a própria pele é já a sua primeira vestimenta. Cobrindo a estrutura anatômica de ossos e músculos, que edificam a conformação tridimensional do corpo em um tempo e espaço, a pele tem cores, tons e, graças aos salões de bronzeamento, aos cremes, ou ainda recorrendo aos *liftings*, ou aos bisturis, essa veste primeira pode ser remodelada e transformada com as formas da sua estrutura anatômica ou só em sua elasticidade mais ou menos estendida, em seu tom mais ou menos branco, amarelo claro, escuro, esverdeado, acinzentado, acobreado, avermelhado, ou um tom mais ou menos preto. Como todo tom tem luminosidade ou opacidade, introduz-se uma outra variável da determinação cromática.

Além da própria cor da pele, há as cores da roupa que montam jogos de similaridades que estendem a roupa no corpo; de contrastes, pela separação dos dois por um choque cromático que vivifica ou apaga a cor de um sobre a do outro. Com a materialidade do tecido e o traçado formal do corte, a roupa ganha a sua corporeidade e seus volumes. O corpo que a habita se move por essa espacialidade tridimensional, podendo tanto nela se prolongar expansivamente, quanto, pelo fato dela fazê-lo contrair-se nos seus limites, ele ficar nesses retesado. As oposições entre englobado *vs* englobante, extensivo *vs* estático, têm aí um papel descritivo pertinente.

Também as formas do corpo podem ou não ser traçadas por régua e compasso com toda a precisão das formas geométricas que conhecemos desde a Antiguidade. A representação renascentista da figura humana de Leonardo da Vinci talvez seja a mostra gráfica que mais nos faz lembrar desse figural geometrizar do corpo humano (Figura 13)

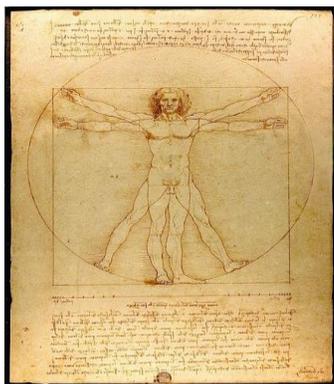


Figura 13: Leonardo da Vinci, *Homem Vitruviano*, 1485/90

Uma quadratura de quadrados em retângulos contém as triangularizações cujos ângulos movem o grande círculo, ou seria esse a seqüência de etapas da rotação da vida, com o início no seu nascimento, a duração no existir experimental, e o fim na morte, que não se coloca sem a interrogação se é um ponto final ou mais um ponto de transubstancialização de uma vida em outras vidas.

Com seu cromatismo, materialidade, corporeidade e forma, a roupa no corpo tem amplitude (solta *vs* presa; folgada *vs* apertada); tem espessura (grossa *vs* fina; rígida *vs* moldável/flexível; dura *vs* macia; estática *vs* dinâmica); consistência (firme *vs* frouxa, dura *vs* mole, pesada *vs* leve) textura (áspera *vs* aveludada). Distribuídas no eixo vertical, essas propriedades atuam no eixo horizontal que penetram em retas, curvas, diagonais, perpendiculares, na medida em que o próprio do corpo vestido como vertical movente é o seu dinamismo com uma actorialidade, espacialidade e temporalidade no espaço e tempo da vida. Com esses recursos, o corpo vestido é um enunciado e uma enunciação e os simulacros de enunciador e de enunciatário nele investidos possibilitam ao analista depreender quem é o destinador que faz o destinatário corpo vestido atuando no seu contexto, ser um sujeito.

Ao vestir o corpo com essas variáveis o com o que se opera é o fazer ser o sujeito a partir de suas aparências que colocamos podem assumir uma multiplicidade de estados ou enfatizar um deles pela sua força ornamental/estética ou pela sua força estésica dada pelo que o corpo vestido pode sentir de si mesmo; pela sua força funcional ou pela sua força simbólica. Esse traçado do conjunto das aparências do sujeito se processa numa dinâmica própria, variável entre mobilidade e/ou fixação. Essa dupla orientação move-se entre transformação e manutenção de estado, estruturando os dois mecanismos de construção identitária.

A persistência do corpo

Ressalta-se da visão do corpo mostrado como um cabide para as roupas que nele são penduradas, como um mero suporte que o corpo jamais se deixa cobrir por inteiro, pois certas de suas partes sobressaem-se das vestes, insistindo em fazer-se visíveis através delas ou por elas. Acompanhem no corpo vestido, o seu mostra certas de suas partes pelas

vestimentas ou a despeito delas, na reflexão pictórica exemplar que René Magritte nos legou em *A filosofia no quarto de se vestir*, 1934 (Figura 14).

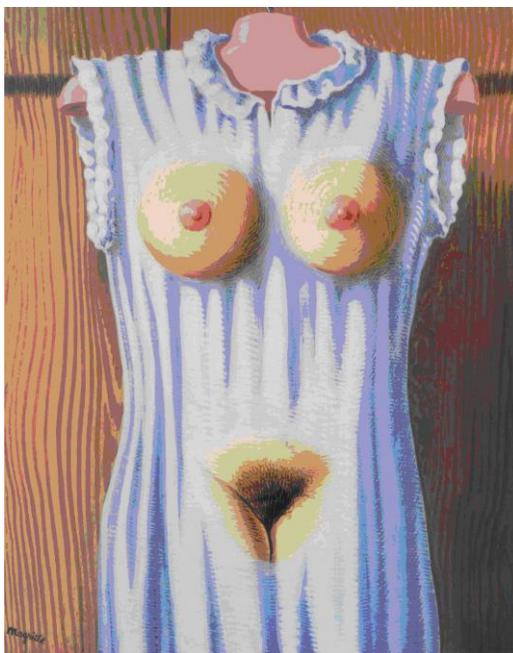


Figura 14: René Magritte, *A filosofia no quarto de se vestir*, 1934

A figura humana, a feminina pintada pelo surrealista, é recoberta por um primaveril vestido. Sem mangas e gola, é um estreito babadinho que enfatiza essas partes em sua circularidade vazada dos braços e do pescoço, geometricamente, três formatos de figuras retangulares. Frontalmente a quem olha a figura, a sua configuração triangular é percebida erigida num quadrado. Seu traçado isóceles tem os dois ângulos iguais situados no alto do tronco em cada ponto aureolar de sua primeira circunferência. Essa é distinta da segunda que a contorna por suas características cromáticas e pela extensão do seu raio. Ainda, o centro dos dois mamilos coordena o impulso que os projeta, do alto do plano torácico bidimensional, para uma terceira dimensão, aquela em que nós também nos situamos. Como dois vetores, eles avançam as formas, a materialidade e o volume dos círculos na sua distribuição topológica do corpo, para ir adiante do corpo. Os modos como os seios fazem esse salto da bi para a tridimensionalidade permite depreender como o sujeito usa essa parte do corpo nas suas relações com o outro e consigo mesmo. Culturalmente, há toda uma exploração dessa parte feminina como fonte do manar que alimenta uma outra vida, mas

também essa é fonte de investimentos de valores sensuais e sexuais. Daí que os modos como os seios nas ou pelas roupas avançam em nossa direção: discreta ou displicentemente sem se fazer notar, ou ostensivamente, fazendo-se notar por um dos seus simbolismos ou por eles mesmos vão marcar por esse regime de visibilidade dos seios que configuração assume esse encontro inevitável, uma fonte de dados para se conhecer o modo de presença do sujeito pelo seu corpo vestido.

Ao mesmo tempo, linearmente, dos mamilos são traçadas duas retas que se encontram em um terceiro ponto, no centro da região pélvica, em si mesma, uma outra triangulação, a do sexo feminino. Contidas uma na outra, essas triangularizações demarcam o que define o próprio do feminino. Esses dois triângulos envoltos por círculos estão inseridos em um quadrado, parte do grande retângulo que delinea a plástica topológica da vertical do corpo. No seu alto, o retângulo torácico apresentado e, no seu baixo, o retângulo dos membros inferiores, que ainda podem ser subdivididos em dois outros retângulos equivalentes.

O que não vemos na pintura por situar-se nas costas do corpo são as outras geometrizações que são montadas articuladas e, com um tipo de correspondência, a essas da frente do corpo. O retângulo do alto termina no fim da cervical em duas rotundidades, as nádegas. Na parte inferior das costas, na exata inversão da parte superior frontal as duas rotundidades das nádegas retomam as rotundidades dos seios. Essas duas também se expandem da bidimensional, avançando pelo mundo tridimensional na direção de fazer o corpo vestido tocar um outro corpo vestido. Em cima do retangular pescoço, centraliza-se a rotundidade da cabeça, como a parte para a qual todas as demais convergem. Na extremidade reversa, estão os pés que plantam os seus dois retângulos no solo dando sustentação a esse conjunto de formas geométricas móveis, pelas quais definimos estruturalmente o corpo.

Essa constituição estrutural de ossos e músculos, ou seja, a parte anatômica descarnada é vestida pela carne e coberta pela pele. Assim, a geometrização é a estrutura profunda do corpo ou o seu figural. A associação com as transformações do touro de Picasso parece-me elucidativa dessa proposição descritiva. As figuratividades da aparência do touro mostram todos os revestimentos estéticos e estésicos que recobrem a sustentação do traçado linear sintético das metamorfoses do touro. Aquele contínuo de linhas do

contorno, o continente de sustentação do esqueleto com a rotundidade carnal de seu preenchimento corpóreo são revestidos de diferenças qualificantes (Figura 15).

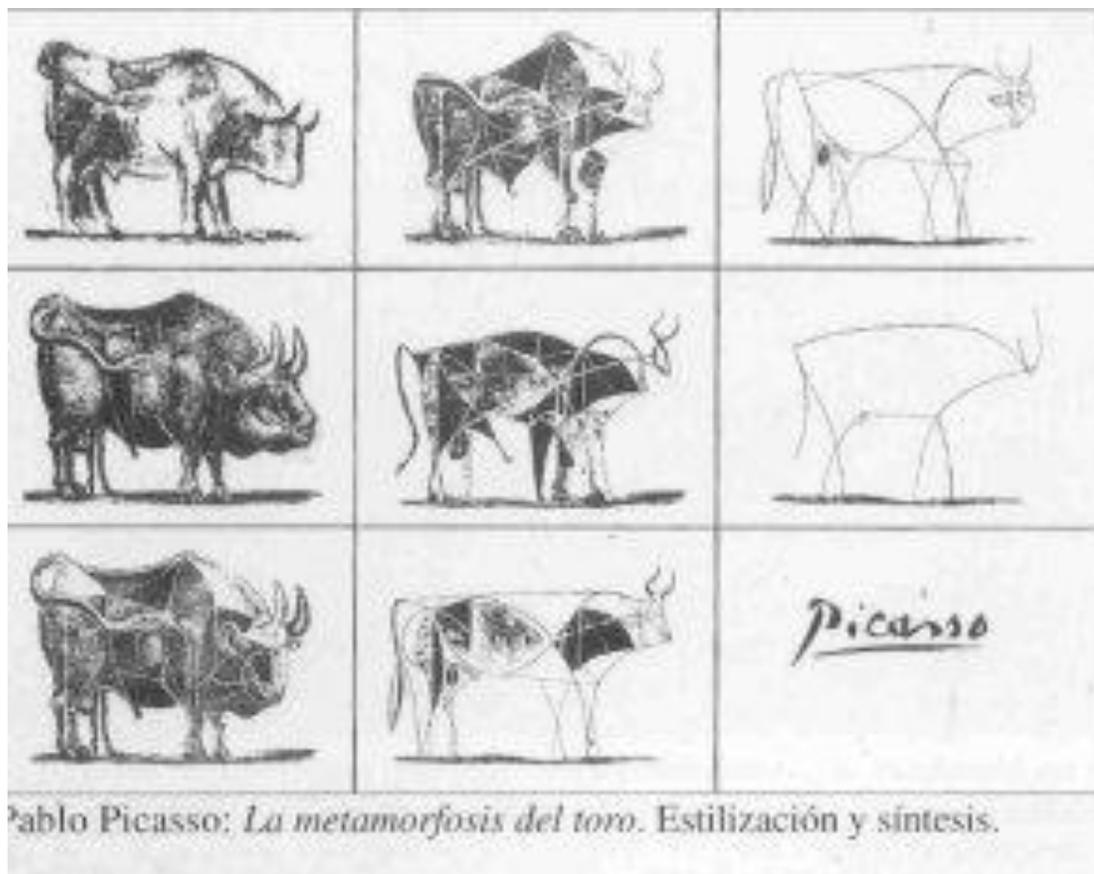


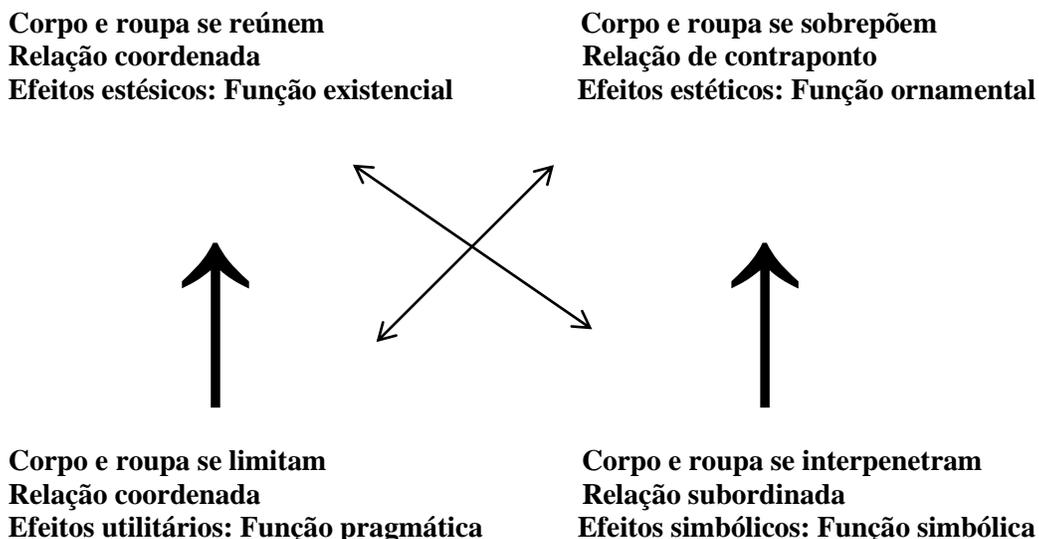
Figura 15: Pablo Picasso, *As metamorfoses do touro*

Em nosso tempo concretiza-se uma grande gama de figuratividades do corpo vestido que mostram a moda como ciclos de transformação do próprio corpo estruturante. Mas essa composição minimal que é o corpo o homem tem exibido que ele pode operar e mudar a sua plástica. O avanço das cirurgias remodeladoras atingiu seu ápice no século XX, marcando o estado ilimitado e sem fronteiras das reconstruções corpóreas.

A verticalidade da fantástica conquista do bípede avança sobre a horizontalidade e, entre estaticidade e dinamicidade, a vertical movente torna-se visível assumindo uma visualidade que a faz ser apreensível na rede articulada de direções, seu sentido mesmo, no seu atuar no mundo. Pelas passarelas dos horizontes, o corpo vestido tem uma postura e um jeito de se mover no seu lançar-se pela diagonal e seu sentido se faz no entrelaçar das

duas plásticas, duas materialidades, duas corporeidades, duas temporalidades, articuladas pelo mesmo ritmo, no seu limitar-se, reunir-se, interpenetrar-se, fundir-se,. Essas possibilidades de dinamismo da interação corpo e roupa produzem as diferenças que marcam os tipos de relação entre roupa e corpo. A quadratura das relações fundamentais que estabelecem pode ser diagramada na seguinte configuração:

Corpo e roupa: relações fundamentais



O estabelecimento dos termos dessa quadratura das interações fundamentais entre corpo e roupa que tem as suas posições definidas por relações lógicas nos traz ao espírito que os estudiosos das artes e dos costumes, assim como os antropólogos, postularam que as formas primitivas de arte e os primórdios da roupa são resultantes das finalidades utilitárias e mágicas, mais do que as estéticas e o que foi construído para servir a alguma finalidade utilitária ou mágica com o transcurso do tempo passou a ser decorativo, ornamental, e a função estética reduziu ou mesmo apagou as primeiras funções. Segundo o propósito de cada uma dessas três funções e de suas interpenetrações, vamos encontrar um caráter definatório de tipos de interação entre corpo e roupa. Para cada uma dessas interações não tem qualquer validade no nosso modelo o fato de as funções utilitárias e mágicas terem sido consideradas anteriores às ornamentais. Para os nossos fins, importa que essas três funções mantêm entre si uma articulação lógica e que marcam posições, eixos demarcadores das possibilidades de ocorrência. Assim é que uma quarta função, a função existencial, tem

ainda lugar integrando uma das dêixis e estabelecendo articulações distintivas com as três outras. Esse modo interacional do corpo com a roupa é postulado como o próprio meio do sujeito se auto-descobrir por um e pelo outro sensorialmente. O próprio corpo vestido sente com os seus sentidos o ajeitar do corpo às vestes, das vestes ao seu corpo. Na duração desse desenrolar significante, em seu ato de ocorrência do processamento do seu sentido, é que o seu si mesmo é processado. Não uma totalidade estética, nem utilitária, nem simbólica, mas tão somente estésica, fruto do ato de sentir o corpo vestido em coordenação no seu funcionamento que os mantêm lado a lado. Por um regime de união, portanto, dá-se o ato do sujeito sensivelmente sentir como as duas partes externas o processam como uma identidade.

Esses quatro tipos diferentes de articulação são quatro tipos de interação minimal entre corpo e roupa que objetivávamos estabelecer como processam identitariamente o sujeito. As quatro posições da quadratura são operacionais na descrição do papel da roupa no seu vestir o corpo e sobre essas interações de base, vamos ainda interpor os tipos de vestir-se e seus papéis na construção identitária.

Tipologia das relações do corpo vestido

Vestir-se para si

Roupa e corpo: Relação coordenada/dialógica

Atuação intersomática, estésica:

descoberta de si mesmo

MODA VESTIMENTAR PARA SER

Regime de união

Querer mostrar-se pela integração corpo e roupa

Vestir-se pela roupa

Roupa e corpo: Relação sobredeterminada

Atuação admirativa da roupa em detri-

mento do corpo: descoberta da roupa

MODA VESTIMENTAR PELA MODA

Regime de junção

Querer não mostrar o corpo, a roupa o mostra



Vestir-se com fins práticos

Roupa e corpo em relação funcional

Roupa e corpo se encontram nos seus fins:

Atuação pragmática

MODA VESTIMENTAR PELO SEU FIM

Regime de união

Não querer mostrar corpo e roupa



Vestir-se com fins simbólicos

Roupa e corpo como status social:

Relação subordinação do corpo à roupa

Atuação simbólica

MODA VESTIMENTAR PELO PAPEL SOCIAL

Regime de junção

Não querer não mostrar corpo e roupa

Como primeiro desses modos de se vestir, destaca-se aquele em que o sujeito se veste para si próprio, num encontro de descoberta com o seu corpo e de suas formas anatômicas. A roupa cai sobre o corpo seguindo o seu talhe, ajeita-se a ele, ao mesmo tempo em que o corpo ajeita-se à roupa. Numa relação harmoniosa, sem imposições de um sobre outro, um é partícipe do outro, estando em relação de coordenação. A potência do corpo é reconstruída na potência da roupa, todos os atributos de um e de outro são sentidos e significados pelo próprio sentir o que faz com que a estesia defina e organize os atributos. Em regime de união sensorial um não anula o outro e o estado patêmico resultante é aquele da espreita de si, por si mesmo.

Em oposição a esse, como um segundo tipo, ao se vestir, o sujeito se veste pelos atributos da roupa, da marca, do nome do estilista, que são valores impostos independentemente de considerá-los em relação às formas do corpo. Tomado como objeto do vestir-se, a roupa se sobrepõe ao corpo, pois ela é o que tem valor e o confere ao corpo que a esse se subordina. Neste vestir, observa-se a dominação do traje sobre o sujeito que é por ele vestido. A roupa é o objeto de valor, e o sujeito é visto a partir das repercussões do estar assim vestido. A visibilidade do sujeito que veste o seu corpo pelo caráter subjetal das roupas faz com que o olhar de quem o olha vá da roupa para o corpo e o estado patêmico é de exibicionismo do que veste, que se torna o atrativo maior do sujeito.

Numa relação de pressuposição com o vestir-se para si ou subjetal, ocupa a posição de sub-contrário, no mesmo eixo, um ser que veste a roupa pelos seus fins práticos. A roupa cumpre o seu papel de instrumento de vestir o corpo, ou o seu papel funcional de recobrir a nudez. Com o domínio do pragmático, o sujeito tem um propósito que a roupa lhe permite realizar e, assim, a roupa lhe presta um serviço e a relação entre corpo e roupa dão-se em função de propósitos que ambos realizam. Não chama a atenção nem para o corpo e nem para a roupa e o estado patêmico é o do corpo se sentir à vontade na roupa.

Em oposição a esse tipo, no outro eixo dos sub-contrários do quadrado semiótico, está o vestir-se em busca de obter por meio da roupa um status ou posição social. A roupa valoriza o corpo, que se conforma ao simbolismo que essa lhe transfere. A aparência vestida do sujeito impera sobre a aparência do seu corpo, e é a roupa que faz o sujeito ser para o outro e para si mesmo, para seu próprio corpo, subjulgados que são pelo simbólico. O estado patêmico é o de recobrir-se com o valor simbólico para mascarar-se com esses

atributos e ter valor e status assegurados, não um exibicionista ousado, mas um *à la moda* colecionador de esteriótipos.

Em cada posição do quadrado, pode-se depreender a visibilidade do sujeito pelas suas articulações corpo e roupa que lhe conferem modos de presença distintos no mundo. Nosso estudo quer ainda apontar que nesse modelo descritivo da aparência precisam ainda ser acrescidas as formas de estilo e de gosto que os modos de vestir o corpo instauram e que muito contribuem para o estudo das ações e dos comportamentos dos sujeitos nas suas negociações diárias das práticas sociais.

Os procedimentos de intersemiotização entre corpo e moda com os seus regimes de articulação nos têm possibilitado a abordagem dos modos de presença do corpo vestido nas práticas sociais com a descrição de seus fazeres e seus papéis na construção identitária. Da perspectiva dos modos de interação entre corpo e moda e de como esses participam dos relacionamentos entre os sujeitos em dado espaço e tempo, evidencia-se não somente como cada um, ou cada agrupamento, mas também cada época, cada sociedade, cada cultura tratam esse binômio. Na atualidade ocidental ocorre uma dominação do corpo sobre a roupa, que tem assumido um papel ostentatório, resultante das insubordinações do corpo às roupas que o contenham, o limitam. Com o seu domínio hierárquico da interação, as roupas se subordinam ao corpo, sendo encurtadas e até rasgadas em algumas partes e mesmo substituídas pelas tatuagens e pinturas corporais. Essa transformação é agressiva, rebelde, e mostra a narrativa do sujeito, experienciando insaciavelmente as reinvenções continuadas do próprio corpo como vestimenta em si. No entanto, cada época continuamente reverte a aparência do sujeito e instala uma nova. Que anunciação essa aparência do corpo vestido reserva ao século XXI que vive a sua primeira década?