

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTU SENSU
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

Daniela Andrade Jara

**A BELEZA DO ROSTO FEMININO CONSTRUÍDO PELA MODA:
EM CENA A COLEÇÃO “*THE HORN OF PLENTY*” DE
ALEXANDER MCQUEEN**

Sorocaba/SP
2015

Daniela Andrade Jara

**A BELEZA DO ROSTO FEMININO CONSTRUÍDO PELA MODA:
EM CENA A COLEÇÃO “*THE HORN OF PLENTY*” DE
ALEXANDER MCQUEEN.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Ogécia Drigo.

Sorocaba/SP
2015

Daniela Andrade Jara

**A BELEZA DO ROSTO FEMININO CONSTRUÍDO PELA MODA:
EM CENA A COLEÇÃO “*THE HORN OF PLENTY*” DE
ALEXANDER MCQUEEN.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Pres.: Prof.^a Dra. Maria Ogécia Drigo
Universidade de Sorocaba

1º Exam.: Prof. Dr. Luís Mauro Sá Martino
Faculdade Cásper Líbero

2º Exam.: Prof.^a Dra. Luciana C. Pagliarini de Souza
Universidade de Sorocaba

Dedico este trabalho à minha amada família, Elton e Glória.
À minha alegria, Wendla, Melchior e Ava.

AGRADECIMENTOS

Quero expressar meu especial agradecimento à orientadora Professora Dra. Maria Ogécia Drigo, por todo aprendizado e inspiração. Sou grata por sua generosidade, pela maneira que me conduziu, pela dedicação. Agradeço seu apoio, confiança e incentivo. Expresso aqui além de minha gratidão a minha admiração.

Agradeço as contribuições da banca de qualificação, composta pelo Professor Dr. Luís Mauro Sá Martino e Prof.^a Dra. Luciana C. Pagliarini de Souza.

Ainda à Prof.^a Dra. Luciana C. Pagliarini de Souza, que acompanhou todo o processo, sou grata pelos ensinamentos e inspiração.

À minha mãe, por ser a mãe que é.

Ao Elton, pelo companheirismo e pela paciência.

À Fabiana Sampaio, pelo suporte.

Às queridas amigas Maria Luísa e Roseli, pelo apoio e torcida.

A todos que me ajudaram, a todo apoio recebido, à amizade.

Aos colegas do mestrado.

À CAPES, pelo auxílio concedido, fundamental para a realização deste trabalho.

À Universidade de Sorocaba.

“São esses momentos onde, após a *apresentação* que se dá a ver, podemos mergulhar na contemplação, na visão das belas formas, ficando certo que a beleza, no caso, não tem horizonte, e, segundo os gostos, o contexto e os caracteres, poderá tomar estranhos caminhos.”. (MAFFESOLI, 2010, p.115).

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o processo de construção da beleza para o rosto feminino, no contexto da comunicação e da moda. O *corpus* da pesquisa é constituído pelos rostos das modelos exibidos no desfile “*The Horn of Plenty*”, de 2009, do estilista Alexander McQueen. Para alcançar o objetivo geral de compreender como se delineia a proposta de beleza vinda da moda para o rosto feminino na contemporaneidade e identificar os produtos da moda como signos; explicitar o rosto humano como objeto semiótico; explicitar aspectos da beleza construídos para o rosto feminino e inventariar o potencial de sentidos dos rostos presentes no desfile, como objetivos específicos, adotamos as seguintes estratégias metodológicas: análise semiótica, na perspectiva peirceana, dos rostos exibidos no desfile – via representações visuais -, bem como reflexões sobre comunicação e moda; sobre a construção da beleza, via representações da arte e de imagens midiáticas e sobre o rosto humano enquanto objeto semiótico. Entre os resultados, vem que o sentido do novo e da renovação, próprios da moda, colabora na construção do que pode ser um novo ideal de beleza para o rosto feminino, uma nova referência visual, que constrói um rosto apto para transfigurar-se, mas também para ser contemplado em sintonia com a roupa e os adereços, como uma unidade, uma paisagem, sem deixar de revelar a sensualidade feminina. A relevância desta pesquisa está na especificidade da metodologia de pesquisa, que se vale de imagens disseminadas pelas mídias para tratar da beleza do rosto feminino, bem como pela possibilidade de exhibir aspectos para a beleza do rosto feminino pertinentes à contemporaneidade.

Palavras-chave: Comunicação. Moda. Rosto feminino. Beleza. “*The Horn of Plenty*”.

ABSTRACT

This research aims to study the process of construction of the beauty of the feminine face in the context of the communication and the fashion. The *corpus* of the research has been set up by the faces of the models posed for The Horn of Plenty fashion show, in 2009, of the fashion designer Alexander McQueen. It has been adopted the following methodological strategies in order to achieve the general goal of understanding how to outline the proposal of the beauty which comes from the fashion for the feminine face in the contemporaneity and to identify the fashion products as signs; to make the human face explicit as semiotic object; to make the built aspects of beauty clear for the feminine face and to catalogue the potential of the senses of the faces present in the fashion show: semiotic analysis of Peirce's semiotics of the faces posed in the fashion show through visual representation, as well as the reflection on communication and fashion; the reflection about the construction of the beauty through the representation of art and of media images and that one about the human face as semiotic object. From the results, the meaning of the new and the renovation inherent in the fashion has contributed to the construction of what may be a new ideal of beauty for the feminine face, a new visual reference that builds a face that may be fit to transfigure itself, but also to be contemplated in line with the clothes and the ornaments as a unity, a landscape, while revealing the female sensuality. The relevance of this research is based on the specificity of the methodology of the research, which has availed the images that are widespread by media to treat the beauty of the feminine face, as well as the possibility of showing aspects for the beauty of this one relevant to the contemporaneity.

Key-Words: Communication. Fashion. Feminine Face. Beauty. The Horn of Plenty.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Rostos femininos em cena na coleção “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	16
Figura 2 - Traje confeccionado com seda envernizada em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	20
Figura 3 - Jogo de formas em evidência em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	20
Figura 4 - Traje com adereço de malha metálica em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	21
Figura 5 - O Corpo/ Paisagem em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	21
Figura 6 - Traje com adereço confeccionado com cabelos negros em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	22
Figura 7 - Traje confeccionado com penas vermelhas e pretas em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	22
Figura 8 - Traje confeccionado com penas de pato tingidas de preto em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	23
Figura 9 - Vitória de Samotrácia, 190 A.C.	27
Figura 10 - Detalhe - Vênus (1767), de Christophe Gabriel Allegrain	28
Figura 11 - Retrato de uma jovem mulher com adereço de cabeça (1435), de Rogier Van der Weyden.....	30
Figura 12 - Casal Arnolfini (1434), de Jan Van Eyck	30
Figura 13 - O Jovem Retrato de Jane Seymour (1536-37), de Hans Holbein	31
Figura 14 - Retrato de Marchesa Brigida Spinola Doria (1606), de Peter Paul Rubens	33
Figura 15 - “ <i>Scene in Tavern</i> ” (1732-1735), de William Hogarth.....	34
Figura 16 - Mulher em sua <i>Toilet</i> . Pintas e Edifícios Capilares	35
Figura 17 - Madame Pompadou (1759), de François Boucher	36
Figura 18 - Madame Recamier (1800), de Jacques-Louis David	38
Figura 19 - George Brumel e traje ajustado dos Dândis	39
Figura 20 - A Imperatriz Eugenia e suas damas (1855), de Franz Xaver Winterhalter ..	40
Figura 21 - Tarde de Domingo na ilha de Grande Jatte (1884), de Georges Seurat.....	40
Figura 22 - Job (1896), de Alphonse Mucha	41
Figura 23 - Ilustração de Georges Barbier (1922)	43
Figura 24 - Marlene Dietrich	44
Figura 25 - Joan Crawford, antes e depois do retoque. (1932).....	45
Figura 26 - Publicidade do sabonete Lux, estrelado por Marilyn Monroe.....	46
Figura 27 - Modelo Twiggy	47
Figura 28 - Brigitte Bardot	48

Figura 29 - Farah Fawcett.....	49
Figura 30 - Kate Moss	50
Figura 31 - Silhueta Corolla: “ <i>The Horn of Plenty</i> ” e ao lado o “ <i>New Look Dior</i> ”.	59
Figura 32 - O desfile em cena.....	61
Figura 33 - O Painel mostra a obra “ <i>Verbum</i> ” (1942), de M.C. Escher, e a padronagem <i>Pied-de-Poule</i> presente na coleção “ <i>The Horn Of Plenty</i> ”.....	62
Figura 34 - “Dia e Noite” (1938), M.C. Escher.....	63
Figura 35 - “Castelo no ar” (1928), o cenário do desfile e “Ordem e Caos” (1950).	65
Figura 36 - Mulheres/Pássaros, peças confeccionadas com penas de pato em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”.....	65
Figura 37 - Peça da coleção e “Diploma da Academia Eindhovem” (1945), de M.C.Escher.....	66
Figura 38 - Fisionomias de homens e de animais, 1671, Charles Le Brun (Museu Du Louvre)	70
Figura 39 - Pele homogênea e lábios em evidência.....	89
Figura 40 - O rosto exibido em “ <i>The Horn of Plenty</i> ” e “Retrato de Menina”, (1470), de Petrus Christus.....	90
Figura 41 - As formas em evidência.....	93
Figura 42 - Adereço e maquiagem do rosto exibido em “ <i>The Horn of Plenty</i> ” e o da obra “Retrato de Isabella de Portugal” (1445), de Rogier Van der Weyden.	94
Figura 43 - Traje e detalhe de adereço em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	96
Figura 44 - Cruzado prestando homenagem (Século XIII).	97
Figura 45 - Criações de Paco Rabanne que fazem referência às malhas metálicas. (1966, 1967, 1991).....	98
Figura 46 - Detalhe de adereço e maquiagem em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	100
Figura 47 - Retrato de Elizabeth I (1588), Georges Gower.....	101
Figura 48 - As próteses em cena.....	103
Figura 49 - Maquiagem/Performance de Leigh Bowery e detalhe de maquiagem de “ <i>The Horn of Plenty</i> ”.....	105
Figura 50 - Traje E Detalhe Do Rosto Do Desfile “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	106
Figura 51 - Mulher/Pássaro negro em “ <i>The Horn of Plenty</i> ”	110
Figura 52 - Mulher/Pássaro Negro	112

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 Os primeiros passos, o encontro com a moda e o rosto feminino	12
1.2 Do contexto que se constrói com relações entre moda e o rosto feminino	13
1.3 Do corpus à pergunta norteadora da pesquisa	15
1.4 Dos objetivos e estratégias metodológicas	17
1.5 Dos resultados	23
2 SOBRE A HISTÓRIA DA BELEZA	25
2.1 A beleza grega/clássica.....	26
2.2 A beleza na Idade Média	28
2.3 A beleza renascentista	31
2.4 A beleza no Maneirismo e no Barroco	32
2.5 O Neoclassicismo	37
2.6 A beleza no século XIX.....	38
2.7 A beleza no século XX	42
3 “THE HORN OF PLENTY” EM CENA	53
3.1 Sobre a semiótica peirceana	53
3.2 O desfile em cena	57
3.3 O rosto como signo: figura/expressão, máscara e transfiguração	66
4 COMUNICAÇÃO E MODA: A TRANSFIGURAÇÃO EM FOCO	78
4.1 Moda e comunicação no contexto pós-moderno	78
5 DELINEANDO ASPECTOS DA BELEZA PARA O ROSTO FEMININO NA CONTEMPORANEIDADE	88
5.1 Pele homogênea e lábios em evidência	88
5.2 Exaltação às formas: o rosto como espaço para transfiguração	92
5.3 A máscara que revela o potencial de transfiguração do rosto	95
5.4 A feminilidade divina...fecunda	100
5.5 Próteses em cena.....	103
5.6 A metamorfose em cena	106
5.7 Mulher/pássaro negro: transformação consumada	110
5.8 Algumas generalizações	113
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	117

1 INTRODUÇÃO

1.1 Os primeiros passos, o encontro com a moda e o rosto feminino

As raízes do tema da nossa pesquisa estão fixadas no tempo. Elas brotaram com o desejo de transformar traços sobre o papel em desenhos. O papel em branco, o vazio, preenchido com o lápis, transformava-se em possibilidades de representações. Assim, vieram os primeiros esboços de rostos humanos.

O gosto pelo desenho da figura humana nos conduziu à graduação em Desenho de Moda. Os estudos então desenvolvidos propiciaram o conhecimento da história da moda e assim, a observação das alterações provocadas pela moda sobre as formas corporais em cada época. Estudamos também fotografia de moda e metodologias visuais que permitiam a representação do corpo por imagens, particularmente do rosto, em retratos e autorretratos.

O interesse pela caracterização de personagens para o teatro aparece na escolha do tema do trabalho de conclusão do curso de graduação. Desenvolvemos o personagem “Alma”, da peça *Summer and Smoke*, de Tennessee Williams, traduzida para o português sob o título “O Anjo de Pedra”. O exercício consistia em desenvolver uma coleção e, sobretudo a caracterização do personagem, ou seja, explicitar a intencionalidade do personagem no corpo, principalmente no rosto. Nas experiências como figurinista tal interesse se manteve.

Novos conhecimentos sobre o rosto feminino vieram com o Visagismo. Esta palavra, derivada do francês (rosto), designa a técnica de utilizar a linguagem da face para gerar intencionalidade. Os estudos desta técnica permitiram a aquisição de habilidades para dar às formas faciais aspectos de harmonia, terror, alegria, raiva, juventude, velhice. O desenho sobre o rosto, a maquiagem, portanto, passa a ser uma técnica para transformar o rosto em figura, ou seja, passa a ser vista como uma técnica de transfiguração.

No universo da moda, de modo especial nos desfiles, o rosto devidamente maquiado, com ornamentos, bem como o uso de adereço de cabeça, integram a performance das modelos. Na interseção entre moda e comunicação, interessa-nos, de modo especial, de um lado, buscar como se dá o processo de construção do rosto feminino no universo da moda. De outro, identificar que aspectos vêm dos desfiles de moda, com imagens (cenas dos desfiles) disseminadas pelas diversas mídias, que podem vir a compor aspectos da proposta de práticas estéticas para o rosto feminino na contemporaneidade.

Assim, no contexto construído pela moda e com o rosto feminino, vamos eleger um *corpus* para a pesquisa, para que possamos assim dele extrair a resposta à questão que se

insinua. A proposta de beleza para o rosto feminino advindo da moda constitui o nosso objeto de pesquisa. Para delinear o contexto deste objeto, com maior clareza, apresentamos, inicialmente, algumas pesquisas da área de comunicação, notadamente do período de 2010 a 2012, que guardam proximidades com tal objeto.

1.2 Do contexto que se constrói com relações entre moda e o rosto feminino

De modo geral, as pesquisas que guardam interseções entre moda e comunicação e, com as palavras-chave tomadas como elementos para construir este estado da arte, com pesquisas recentes, tratam também do corpo. Entre as encontradas, está Fabri (2011), que realizou uma pesquisa cujo objeto de estudo foi a relação das novas tecnologias com as novas criações da moda nas suas possibilidades de ressignificar o corpo. A coleção *Plato's Atlantis* (2009), do estilista Alexander McQueen foi o corpus selecionado. A fundamentação teórica envolveu autores que tratam da comunicação na cibercultura e da moda. Em comum com a nossa pesquisa há a coleção de Alexander McQueen como *corpus*, no entanto, o objeto de pesquisa tinha como foco as transformações do corpo, de modo geral, enquanto na pesquisa que realizamos, o foco está no rosto feminino. Conforme Fabri (2011), o corpo na contemporaneidade está suscetível às “remodelagens e hibridizações com as diversas próteses que se encontram à venda.” Assim, vale verificar em que medida o rosto construído no desfile “*The Horn of Plenty*” vai ao encontro desta perspectiva. Nas suas palavras:

Em nossa sociedade ocidental ainda nascemos nus e logo no início de nossas vidas temos nosso corpo remodelado por uma segunda pele, a roupa, que nos reveste dos primeiros artifícios. Os prognósticos indicam que, em um futuro próximo, o sujeito poderá ter sua anatomia e aparência projetadas desde o momento da concepção por meio do uso de biotecnologias, como manipulação genética, assim como já é possível nos dias de hoje pelo uso de próteses e implantes, em favor da construção de uma nova humanidade cibernética e tecnologicamente projetada. (FABRI, 2011, p. 72)

Lucas (2010), em pesquisa que explora as relações entre comunicação, moda e arte, toma como objeto de pesquisa a constituição de corpos midiáticos a partir de desfiles de moda. Assim, o *corpus* da pesquisa é composto de cinco desfiles de moda dos estilistas brasileiros Jum Nakao e Ronaldo Fraga, sendo que a moda é vista como um sistema complexo capaz de expressar as velozes mudanças socioculturais e industriais de um mundo cada vez mais midiático e tecnologizado. Entre os autores que compunham o referencial teórico encontramos Greiner e Katz para abordar corpomídia; Duggan e Evans para tratar de moda; Barnard e Lipovetsky para questões referentes à cultura, bem como as teorias da mediação de

Barbero e os conceitos de dispositivo e profanação pesquisados por Agamben. Neste caso, o *corpus* também é constituído por desfiles de estilistas, tal como na nossa pesquisa.

Em Ozio (2010), a aparência do corpo feminino na contemporaneidade está em foco. A pesquisa então apresentada tem como propósito explicitar os ideais de beleza disseminados pelas mídias e, em especial, pela mídia impressa brasileira. O *corpus* da pesquisa é composto pelas capas da revista “Corpo a Corpo”, do período de janeiro a dezembro de 2009. Compõem a fundamentação teórica Villaça e Sibila, Lipovetsky e Sant’anna. Entre os resultados enfatiza-se que corpo feminino contemporâneo remodelado atende às propostas da aparência ligadas à perfeição e ao retoque. Neste trabalho, encontramos a busca de modelos de beleza disseminadas pela mídia impressa. Sendo assim, compartilhamos com esta pesquisa a busca pela beleza, no entanto, não vamos olhar para a aparência do corpo, em geral, mas para aspectos da beleza do rosto feminino da contemporaneidade construída pela moda.

Agustoni (2011) tem como objeto de estudo o processo de ciborguização da figura humana no contexto das novas tecnologias e da moda. Neste contexto, o corpo transforma-se e desumaniza-se. O *corpus* da pesquisa é constituído pelos corpos femininos apresentados pela publicidade de moda, no período de 2008 a 2010, extraídos de mídia impressa e digital, como as revistas Vogue, Iguatemi Shopping, Marie Claire e o catálogo de moda do site UOL. O referencial teórico se faz com Benjamin e Canevacci; o corpo contemporâneo é tratado com Santaella e Hollander e a moda com Lipovetsky.

Memoria (2012) trata de representações do corpo feminino em fotografias publicitárias da marca “Dolce &Gabbana”, com o objetivo de explicitar os múltiplos referenciais de beleza que, em determinado contexto da publicidade de moda, encontra-se vinculado ao consumo. Mitchell, Magalhães, Foucault, Garcia Kamper compõem a fundamentação teórica.

Outra pesquisa que tem um dos desfiles de Alexander McQueen como parte do *corpus* é a de Sifuentes da Silva (2012) que, no contexto do design, considera os desfiles de moda como performances. Com o objetivo de compreender a articulação do design nas espacialidades dos desfiles de moda, a autora seleciona os desfiles de Viktor & Rolf, Alexander McQueen e Martin Margiela. Em nosso trabalho, tratamos dois aspectos do desfile selecionado; a performance e a cenografia, o que vai ao encontro das ideias desenvolvidas nesta pesquisa. Com as análises, na perspectiva da semiótica peirceana, o que difere do referencial utilizado na pesquisa mencionada, avaliamos o potencial de sentidos construídos no desfile, que contribui para a compreensão das práticas estéticas apresentadas relativas aos rostos das modelos. A partir disto, seguem considerações sobre o *corpus* e sobre a questão condutora da pesquisa.

1.3 Do corpus à pergunta norteadora da pesquisa

Em relação à moda, vale enfatizar que as pesquisas antropológicas demonstram, conforme Flügel (1966), que entre as raças primitivas existiam povos que não usavam roupas, no entanto, de modo geral, usavam enfeites, pinturas corporais e faciais. Os adornos corporais, usados em rituais, caças e disputas, iam além da pintura. Marcas e cicatrizes também se tornavam adornos. A pintura facial era um artifício usado para tornar o rosto agradável e desejável, tanto que esta técnica era comum em rituais de embelezamento e cerimoniais que marcavam a formação de casais.

Para Flügel (1966), quando interagimos com alguém, nosso olhar pode incidir diretamente sobre as roupas e as formas que elas sugerem, enquanto a atenção volta-se para as partes mais expostas, geralmente as mãos e o rosto. O rosto, como explica Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 790), “não é para si mesmo, é para o outro (...) a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, quer queiramos, quer não, apresentamos aos outros”. O rosto se interpõe entre o eu e o outro. Assim, é uma espécie de fronteira. No entanto, enquanto fronteira cumpre seu papel, mas paradoxalmente deve sutilmente autorizar o outro. Ele é infinitamente mais revelador do que outras partes do corpo.

A moda, por sua vez, prioriza “o ver e ser visto”. Segundo Lipovetsky (2009, p. 24), a moda como um sistema concreto de signos, ou como linguagem que, “com sua estrutura dinâmica reforçou o direito implícito da ‘bela aparência’”, transita entre a expressão de massa e a individual, ou seja, ela impulsiona os desejos narcísicos, fazendo deles uma estrutura constitutiva e permanente, que encoraja a representação-apresentação. A moda, portanto, conforme Lipovetsky (2009, p. 43), “tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exhibir-se ao olhar do outro.” Juntos, a moda e o rosto “são vistos”, se apresentam ao outro.

A moda pode ser objeto de estudo da comunicação, pois os seus produtos - roupas, acessórios, bem como os rostos maquiados exibidos nos desfiles, os próprios desfiles e eventos de moda, em geral-, podem ser vistos como signos. Tais produtos/signos constroem sentidos tanto pelos aspectos qualitativos vinculados à cor, forma, textura ou por jogos propostos pela combinação desses elementos como pelo poder referencial destes, ou seja, pelo poder de vincularem-se a outros existentes e, ainda, pelos aspectos convencionais, de regras ou normas, que neles se corporificam. Este potencial de sentidos impregna o meio e (re)organiza espaços comunicacionais, que ressignificam as relações sociais.

O sistema da moda, segundo Lipovetsky (2009), nutre-se de novidades e o seu desenvolvimento dinâmico é regido pela lógica de prestígio àquilo que é inédito. O calendário anual da moda conta com diversas apresentações visando diversificar suas propostas e produtos. As estações do ano, como exemplo, são marcos que impulsionam a renovação programada. A moda tem licença para criar, reler criações do passado e tomar como referência o que quer que seja, até ela própria, ou ainda, o público e o comportamento das ruas. Sua prioridade é que seja novo. Isto basta para ser superior ao antigo e garante que o consumo se revigore.

Do universo da moda, portanto, selecionamos o estilista de grande relevância, Alexander McQueen. Os desfiles deste criador compõem o *corpus* de pesquisas da comunicação como constatamos pelo breve estado da arte apresentado. O nosso objeto de estudo envolve o processo de construção da beleza para o rosto feminino, pela moda, logo, selecionamos a coleção “*The Horn of Plenty*”, de 2009, pois os rostos exibidos pelas modelos eram instigantes. De modo geral, os rostos apresentavam a pele branca e homogênea e os lábios exacerbados, viscosos e vermelhos, como podemos observar nas imagens (Fig. 1).

Figura 1 - Rostos femininos em cena na coleção “*The Horn of Plenty*”



Fonte: Painel elaborado pela autora com VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Assim, observando estes rostos vem a pergunta norteadora da pesquisa: Como a moda, de modo mais específico, via desfile da coleção “*The Horn of Plenty*”, constrói a beleza para o rosto feminino na contemporaneidade?

Com isto, delineiam-se os objetivos e as estratégias metodológicas, que apresentamos a seguir.

1. 4 Dos objetivos e estratégias metodológicas

A partir da pergunta: Que aspectos da beleza para o rosto feminino são propostos com os rostos das modelos presentes na coleção “*The Horn of Plenty*”?, anunciamos os objetivos da pesquisa.

Assim, compreender como se delinea a proposta de beleza vinda da moda para o rosto feminino na contemporaneidade constitui o objetivo geral da pesquisa, enquanto identificar os produtos da moda como signos; explicitar o rosto humano como objeto semiótico; explicitar aspectos da beleza construídos para o rosto feminino e inventariar o potencial de sentidos dos rostos presentes na coleção selecionada são os objetivos específicos.

Para alcançá-los estabelecemos o seguinte protocolo: 1. Descrição do corpus; 2. Seleção de imagens; 3. Construção de um contexto sobre a beleza do rosto feminino; 4. Tratamento do rosto humano como objeto semiótico; 5. Tratamento dos produtos da moda como signos e, conseqüentemente, da moda como linguagem; 6. Apresentação das estratégias de análise das imagens e 7. Análise das imagens.

Com Eco (2010a), cumpre-se uma das etapas do protocolo. Os estudos realizados por este autor são fundamentais para a construção de um contexto para a beleza do rosto feminino, ou para o ponto de partida da pesquisa, bem como justificam a pertinência do *corpus* selecionado e subsidiam as análises dos rostos exibidos no desfile. Eco (2010a) elabora uma história da beleza na cultura ocidental, passando em revista as coisas que as pessoas consideraram belas, no curso de vários séculos, baseando-se em documentos vindos da arte e de imagens do cinema de consumo, da televisão e da publicidade ao aproximar-se da modernidade. Nesta história, a beleza não é algo absoluto e imutável, mas que se modifica segundo o período histórico e o local, bem como envolve a beleza física - do homem, da mulher, da paisagem-, a beleza de Deus, ou dos santos, ou das ideias. Neste percurso encontramos sustentação para extrair especificidades da beleza – para o rosto feminino – em imagens ou representações visuais. Ao adentrar o século XX, o mesmo autor vale-se de imagens midiáticas. Na nossa pesquisa, as imagens midiáticas – representações visuais – das quais tentamos extrair sinais, indícios de como a beleza para o rosto feminino pode se delinear na contemporaneidade, são as que vêm da moda e que são disseminadas pelas mídias. Consideramos que este é um diferencial da nossa pesquisa. Em certa medida, os resultados também podem prolongar a história da beleza então apresentada por Eco (2010a).

Para compreender o rosto humano como objeto semiótico, outra etapa estabelecida, recorremos aos estudos de Courtine e Haroche (1998), bem como a conceitos da semiótica peirceana.

Vale enfatizar que os processos comunicacionais são mediados por diversas formas de linguagem, sendo que este termo envolve “uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, [...] o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros.” (SANTAELLA, 2007, p. 11).

A semiótica ou lógica de Charles Sanders Peirce¹, ou ciência dos signos, que abarca todas as linguagens, embora tenha em seu fundamento o princípio de que nosso conhecimento se dá via signos, ou seja, de que o signo faz a mediação entre os fenômenos e a realidade, ela permite a interpretação com vínculos aos objetos que os signos representam, com vínculos com a realidade, distanciando-se das três modalidades de comunicação propostas por Sfez (2007). O autor se vale de três metáforas – máquina, organismo e tautismo -, que identificam três visões de mundo, para classificar a comunicação, respectivamente, em: representativa, expressiva e confusional. As palavras norteadoras dessas três modalidades de comunicação, na mesma ordem, são: representar, expressar e confundir. Em suas palavras:

Se a interpretação é parte integrante da comunicação e se, por outro lado, referimos essa interpretação à função simbólica, à medida que ela lê e liga os signos entre si pela *mediação de símbolos interpretantes*, devemos reconhecer que ela se situa no lado oposto ao da confusão tautística. (SFEZ, 2007, p. 147)

À luz dos conceitos da semiótica peirceana, pode-se dizer que os signos (símbolos) constroem uma rede de sentidos e estes não trazem à tona somente as regras, normas ou convenções compartilhadas culturalmente, que caracterizam o símbolo, nas semióticas de extração linguística, como propiciam vínculos com existentes, com a realidade, pelos aspectos referenciais nele incorporados e que, por sua vez, estão impregnados de aspectos qualitativos,

¹A semiótica peirceana é parte da arquitetura filosófica elaborada por Charles Sanders Peirce (1839-1914), lógico norte-americano, fundador da semiótica e do pragmatismo filosófico, que também desenvolveu estudos em astronomia, geodesia, matemática, lógica, filosofia e teoria e história da ciência. “No âmbito da filosofia é pouco conhecido, ainda que reconhecido por filósofos e cientistas importantes como Bertrand Russel, Popper, Umberto Eco e Putnam. Ainda, recentemente, Ilya Prigogine, ao estudar estruturas dissipativas, menciona as ideias peirceanas que tratam mente e matéria como indissociáveis. Para Bertrand Russel, Peirce foi, sem dúvida, uma das mentes mais originais do final do século XIX e, certamente, o maior pensador norte-americano de todos os tempos. Umberto Eco o considera como o maior filósofo americano da virada do século - do século XIX para o século XX -, e um dos maiores pensadores do seu tempo. Também Popper o considera um dos maiores filósofos de todos os tempos e, para Putnam, ele era um gigante escondido entre os filósofos americanos.” (DRIGO; SOUZA, 2013, p.21)

atrelados às formas, às cores, às texturas ou ao arranjo destes elementos que contribuem para resgatar emoções e sentimentos. Os signos em ação ou as semioses constroem uma rede de sentidos que envolvem o intérprete, pela sua experiência colateral com o objeto do signo. Por outro lado, as coisas do mundo podem se fazer quase-signos, ou seja, podem produzir efeitos no intérprete que não alcançam a seara do símbolo, mas provocam ações e reações, bem como colocam o intérprete em estado de contemplação. Assim, o processo interpretativo agrega o intérprete, promovendo o distanciamento necessário para que este não mergulhe nas malhas da representatividade que o distancia da realidade ou que não permita a devida diferenciação entre representação e a realidade.

Retomando o protocolo, vale enfatizar que a descrição do *corpus* terá continuidade com as análises dos produtos da moda enquanto signos, bem como dos rostos das modelos. Assim, apresentaremos conceitos da semiótica peirceana em meio à descrição e às análises. As estratégias metodológicas, advindas da gramática especulativa, um dos ramos da semiótica ou lógica peirceana, para análise de imagens ou representações visuais, obtidas com recortes do desfile, permitem compreender o rosto e os produtos da moda como signos. Para realizar a análise semiótica, conforme Santaella (2007, p. 33), devemos desenvolver: “1) a capacidade contemplativa, isto é, abrir as janelas do espírito e ver o que está diante dos olhos; 2) saber distinguir, discriminar resolutamente diferenças nessas observações; 3) ser capaz de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes.”

Após a seleção dos rostos – que apresentamos a seguir (figuras numeradas de 2 a 8) – vêm a análise semiótica, também na perspectiva da semiótica peirceana, dos rostos das modelos presentes no desfile. Das análises extraímos aspectos que podem constituir a beleza do rosto feminino na contemporaneidade. Os resultados da pesquisa são apresentados como anunciamos a seguir.

Figura 2 - Traje confeccionado com seda envernizada em “*The Horn of Plenty*”



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Figura 3 - Jogo de formas em evidência em “*The Horn of Plenty*”.



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Figura 4 - Traje com adereço de malha metálica em “*The Horn of Plenty*”.



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Figura 5 - O Corpo/ Paisagem em “*The Horn of Plenty*”.



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Figura 6 - Traje com adereço confeccionado com cabelos negros em "The Horn of Plenty".



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Figura 7 - Traje confeccionado com penas vermelhas e pretas em "The Horn of Plenty".



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Figura 8 - Traje confeccionado com penas de pato tingidas de preto em “*The Horn of Plenty*”.



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

1.5 Dos resultados

O capítulo um, sob o título “Sobre a história da beleza”, apresenta aspectos da história da beleza, tomando como guia “História da Beleza”, de Eco (2010a). Faux (2000), que trata da beleza no século XX; Laver (1989), que mostra a relação da beleza com a moda e Vigarello (2006), que trata do corpo e da arte de se embelezar do renascimento aos dias de hoje, também compõem a fundamentação teórica deste capítulo. O nosso propósito é mostrar a viabilidade de se construir a história da beleza valendo-se, tanto no século XX, como fez Eco (2010a), como no início deste século, de imagens midiáticas. As imagens, ou representações visuais, presentes nas mais diversas mídias, principalmente no cinema, na publicidade, bem como os rostos construídos pela moda, na contemporaneidade, vêm como *corpus* pertinente para elaborar um complemento à história da beleza.

O capítulo dois, intitulado “*The Horn of Plenty* em cena”, vem com reflexões sobre o *corpus* da pesquisa. Peirce (2003) e Santaella (2002; 2007; 2008), principalmente, compõem a fundamentação teórica deste capítulo, que apresenta, de modo breve, aspectos da semiótica ou lógica, no contexto da arquitetura filosófica de Charles Sanders Peirce, em seguida, apresenta detalhes do desfile “*The Horn of Plenty*” acompanhados de breves análises e, por fim, trata do

rosto como signo, seguindo o percurso de Courtine e Haroche (1998), com reinterpretações à luz da classificação dos signos, na perspectiva da semiótica peirceana.

Sob o título “Comunicação e moda: a transfiguração em foco”, o capítulo três apresenta reflexões sobre comunicação e moda. Maffesoli (1995; 1998; 2007; 2010; 2014) e Lipovetsky (2009) compõem a fundamentação teórica, o que permite compreender como se dá o processo de transfiguração, que envolve também o rosto feminino.

O capítulo quatro, intitulado “Delineando aspectos da beleza para o rosto feminino na contemporaneidade”, traz análises de representações visuais, recortes de imagens do desfile, dos rostos exibidos pelas modelos no desfile “*The Horn of Plenty*”, de Alexander McQueen. As estratégias de análise advêm da gramática especulativa, um dos ramos da semiótica ou lógica, como mencionado anteriormente. Com os resultados das análises inventariam-se aspectos que compõem a beleza para o rosto feminino, na contemporaneidade, enquanto uma construção da moda.

2 SOBRE A HISTÓRIA DA BELEZA FEMININA

Neste capítulo, apresentamos aspectos da história da beleza, acompanhando o percurso construído por Eco (2010a), em “História da Beleza”, ao qual agregamos ideias de Faux (2000), que trata da beleza no século XX; de Laver (1989), que mostra a relação da beleza com a moda e de Vigarello (2006), que trata do corpo e da arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje.

Este breve panorama está presente em nossa pesquisa, de um lado, não só para compreendermos como a beleza para o rosto feminino transformou-se, desde o período tratado por estes estudiosos até o século XX, mas para com ele validarmos também que as imagens, ou representações visuais, presentes nas mais diversas mídias, bem como os rostos construídos pela moda, na contemporaneidade, compõem um *corpus* pertinente à complementação da história da beleza apresentada em Eco (2010a). De outro, algumas imagens da figura feminina, presentes neste capítulo, serão retomadas nas análises das imagens selecionadas, que serão apresentadas no capítulo quatro.

A história da beleza da cultura ocidental, construída por Eco (2010a), considera os movimentos culturais, épocas e lugares diferentes e enfatiza que o belo envolve não apenas a beleza física, aquela que se refere ao homem, à mulher ou à própria natureza, mas expande-se ao divino e às ideias e que, portanto, não há um modelo preconcebido e diferentes parâmetros de beleza conviveram num mesmo período.

Quanto ao *corpus* que permitiu a construção desta história da beleza, conforme Eco (2010a, p. 12):

Dissemos então que usaremos de preferência documentos provenientes do mundo da arte. Porém, sobretudo ao aproximar-se da modernidade, poderemos dispor também de documentos que não têm fins artísticos, mas de puro entretenimento, de promoção comercial ou de satisfação de pulsões eróticas, como imagens que nos chegam do cinema de consumo, de televisão, da publicidade. Em princípio, grandes obras de arte e documentos de escasso valor estético terão para nós o mesmo valor, desde que nos ajudem a compreender qual era, em determinado momento, o ideal de Beleza.

Para tentar abarcar a história então apresentada, mantemos a divisão por período e lançamos mão de fragmentos de seu texto. Assim, comentamos a beleza grega clássica; a beleza na Idade Média, no Renascimento, Maneirismo e Barroco; no Neoclassicismo, no século XIX e XX. Iniciamos com a beleza grega clássica.

2.1 A beleza grega/clássica

Eco (2010a) explica que ao lançarmos o olhar contemporâneo sobre a cultura grega identificamos que de Sócrates vêm três categorias de beleza: ideal, espiritual e útil. De Platão vêm duas concepções de beleza: a primeira revela-se com a harmonia e a proporção entre as partes de um todo; a segunda, como esplendor. A beleza, portanto, não está na materialidade, ela transcende ao físico e, desta forma, nem todos podem contemplá-la. Para alcançá-la deve-se recorrer à visão intelectual ligada à filosofia.

Conforme Eco (2010a), as concepções de beleza reinantes no mundo grego de então têm suas raízes na mitologia. Zeus teria conferido uma medida a cada um dos seres, de forma que nada sobrasse e nada faltasse. Também “o mais justo é o mais belo” (ECO, 2010a, p. 58). Apolo, deus protetor da harmonia e Dionísio, deus do caos e da infração às regras, as duas divindades representadas no templo de Delfos, embora antagônicas, coexistiam. A oposição entre Apolo e Dionísio desdobra-se sobre a harmonia e o caos, a distância e a proximidade, a beleza e a percepção sensível. A beleza apolínea, relativa a Apolo, pode ser traduzida por ordem e medida, enquanto a dionisíaca, vinculada a Dionísio, próxima à desordem, não se exprime, ou seja, está além das aparências.

Segundo Eco (2010a), com Pitágoras instituiu-se a visão estética de que a ordem é uma condição para a existência da beleza. Tal concepção matemática do mundo é descrita também por Platão e será estudada nos períodos do Humanismo e do Renascimento. A razão áurea ou o número de ouro, presente na arquitetura, na escultura e na natureza, assume um caráter simbólico e místico. Os pitagóricos reconheciam, na harmonia, as oposições, sendo que a perfeição estava restrita ao ímpar, à reta e ao quadrado, considerados como belos e bons. A desarmonia, o erro, ou ainda, o mal eram realidades opostas.

Heráclito, por sua vez, assume que a harmonia entre os opostos não será alcançada anulando-se um deles, mas sim permitindo sua convivência, ou seja, “a harmonia não é ausência, mas equilíbrio de contrastes.” (ECO, 2010a, p. 72). Esse princípio corroborou com conceitos posteriores, que reconheciam que a harmonia surgiria dos contrapontos, que neutralizados na expressão visual, poderiam resultar na simetria.

Neste sentido, Eco (2010a, p.86) relata a existência de diversos tratados que mostram o empenho das artes plásticas em alcançar o patamar matemático da música, com a estética da proporção. Tais princípios nortearam também a descoberta da perspectiva, no século XIII. Assim, no Renascimento, as obras que não utilizavam a perspectiva eram tidas como feias ou primitivas.

Os gregos empenharam-se para encarnar a perfeição das ideias, assim como os renascentistas. Adequar representação artística à beleza da ideia platônica era comum também no Renascimento. Para Eco (2010a, p.90), o ideal platônico considerava a arte como uma imitação imperfeita da natureza que, por sua vez, era a imitação imperfeita do mundo ideal. Mas, houve épocas em que esse não era o fator primordial na expressão artística.

Quanto à beleza física, o corpo tanto dos homens quanto das mulheres era coberto com tecidos, cortados nas formas retangulares, presos de diversas formas e muitas vezes sobrepostos. Contudo mostrar o corpo não era considerado imoral, tanto que a prática de exercícios físicos dos jovens era feita sem roupas.

Segundo Laver (1989), os gregos não consideravam a nudez como vergonhosa. A silhueta era exposta ou contornada pelos tecidos e o embelezamento ficava por conta dos franzimentos, das cores e dos ornamentos (Fig. 9). Os cabelos, tanto para homens como para mulheres, deviam ser longos. A partir do século V a.C., conforme Laver (1989), as mulheres passam a usar os cabelos presos e a desenvolver penteados. Esse costume intensifica-se após a conquista romana. Os penteados, com cabelos frisados ou cacheados ou com cabelos artificiais, recebem adornos de pedras preciosas (Fig.10). Deste período, portanto, desenha-se o rosto belo como aquele que guarda harmonia entre suas partes.

Figura 9 - Vitória de Samotrácia, 190 A.C.



Fonte: MUSEU DO LOUVRE. Disponível em:< http://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvresf_search_art=victorie+de+samotraci> Acesso em: 20 maio 2014.

Figura 10 - Detalhe - Vênus (1767), de Christophe Gabriel Allegrain



Fonte - MUSEU DO LOUVRE. Disponível em: < <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/bather-also-called-venus> >. Acesso em: 20 maio 2014.

2. 2 A beleza na Idade Média

Para Gombrich (2000), a Idade Média corresponde ao período entre o século V e segunda metade do século XV, divisão estabelecida a partir de eventos políticos que provocaram alterações significativas na história do Ocidente, como a queda do Império Romano, ou do último imperador romano, Rômulo Augusto, em 476 d.C. até a descoberta da América, em 1492. Neste período, a produção artística, bem como a vida política e social, esteve vinculada à disseminação do Cristianismo europeu. Como o analfabetismo era a realidade da maioria dos camponeses, as artes visuais constituíam, ao lado dos sermões, meios ideais para propagar os fundamentos religiosos. A Igreja Católica, que remunerava os artistas, contribuía para a profusão de obras com temática religiosa, portanto.

Como explica Eco (2010b, p. 18), o homem medieval cultuava os conceitos como verdadeiros e como testemunhos de sabedoria, tinham uma visão da natureza como transcendência, bem como mantinham “viva na sensibilidade da época uma fresca solicitude para com a realidade sensível em todos os seus aspectos”. Assim sendo, nas palavras de Eco (2010b, p. 19): “a beleza das coisas era frequentemente estimulada pela consciência da beleza

enquanto dado metafísico; mas também existia o gosto do homem comum, do artista e do amante das coisas da arte, vigorosamente voltado para os aspectos sensíveis”.

Na Idade Média, em relação à beleza, celebrava-se “publicamente a mansuetude, ao mesmo tempo em que aceitava abertas manifestações de ferocidade e que, ao lado de páginas de extremado rigor moralista, oferece momentos de franca sensualidade, e não apenas nas novelas de Bocaccio.” (ECO, 2010a, p. 158). No entanto, como o belo era um valor, conforme Eco (2010b, p. 35), “devia coincidir com o bom, o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade”.

No século XI, com as poesias dos trovadores, surge a figura do poeta como vassalo do amor. A imagem feminina como “objeto de amor casto e sublimado, desejada, mas inatingível, e muitas vezes desejada por ser inatingível” (ECO, 2010a, p. 158) é cultivada. Este ideal de beleza feminina é pautado na inacessibilidade e, assim, quanto mais impossível mais desejável. Na falta dos senhores feudais empenhados nas aventuras da época, as damas assumem o lugar de destaque, porém a fidelidade aos senhores faz com que elas sejam inacessíveis. O estilo “amor cortês”, para Eco (2010a), traz uma mansidão que combate a ferocidade original. Assim, “o domínio adquirido pela mulher sobre o amante ganha aspectos masoquistas e a paixão mais se amplia, quanto mais é humilhada.” (ECO, 2010a, p. 166).

Entre as concepções do ideal de beleza feminina, o da “mulher feita anjo”, a beleza era um sinal divino, “via de salvação, meio de elevação a Deus, caminho para a elevação” (ECO, 2010a, p.171). Conforme Vigarello (2006, p. 14), neste sentido, há uma valorização das partes altas do corpo, como o busto e o rosto, que são consideradas mais perfeitas por serem mais elevadas. “Existe evidentemente uma beleza medieval: rosto simétrico e branco, seios bem assinalados, talhe apertado.” (VIGARELLO, 2006, p.16).

Laver (1989) descreve as vestimentas da época e identifica, na segunda metade do século XIV, formas de comportamento que delineiam os primeiros momentos do que hoje conhecemos como moda. A imagem (Fig. 12) apresenta o traje feminino composto por saias longas e com cauda, uma sobre túnica também justa e com mangas amplas, o véu preso por um círculo de ouro em volta da testa, como uma coroa ou auréola. Usava-se também o gorjal, um tecido que cobria o colo e o pescoço, preso à cabeça, com a finalidade de emoldurar o rosto, considerado “a parte mais elevada” do corpo (Fig. 11). A roupa, deste modo, deveria cobrir as formas corporais destacando a cabeça e principalmente o rosto. A beleza requer, portanto, para este período, a cabeça em destaque em relação a outras partes do corpo, e cabelos cobertos, escondidos, como possível recurso de sensualidade.

Figura 11 - Retrato de uma jovem mulher com adereço de cabeça (1435), de Rogier Van der Weyden



Fonte: WIKIPAINTINGS. Disponível em: <http://www.wikipaintings.org/en/rogier-van-der-weyden#supersized-featured-187324>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

Figura 12 - Casal Arnolfini (1434), de Jan Van Eyck.



Fonte WIKIPAINTINGS. Disponível em: <http://www.wikipaintings.org/en/search/casal%20arnolfini/1#supersized-search-198749>> Acesso em: 17 mar. 2014.

2.3 A beleza renascentista

O Renascimento constituiu-se como um período sensível às suas crises, às suas transformações, sobretudo, sensível à sua própria existência. Janson (1996) menciona dois aspectos norteadores deste novo período: o individualismo e o humanismo. O individualismo, que está vinculado à autoconsciência e à autoconfiança; o humanismo, às investigações da ciência e das artes impulsionadas pela razão. Este período foi orientado pelo propósito de revisitar a antiguidade clássica, para igualar-se na precisão artística e se possível superá-la nos tratados sobre proporção e beleza física. Assim, a pintura buscava exprimir muito mais do que a beleza das proporções, mas a força do espírito e o poder do personagem.

No contexto histórico da Reforma, na transição entre o século XVI e XVII, houve grandes transformações de costumes e regras de civilidade. Neste movimento, a imagem feminina paulatinamente sofre alterações. Segundo Eco (2010a), as representações artísticas mostram novos costumes. A mulher é representada no ambiente doméstico e os seus traços passam a ser imbuídos de seriedade, sem expressões passionais. Os lábios finos e cerrados e o corpo coberto são marcas características destas representações (Fig.13).

Figura 13 - O Jovem Retrato de Jane Seymour (1536-37), de Hans Holbein



Fonte - HISTORY NET. Disponível em: <
http://www.historyonthenet.com/Historical_People/jane_seymour.htm> Acesso em: 18 mar. 2014.

A mulher, no Renascimento, dedica-se a *toilet*. Intensificam-se os cuidados com a pele, os cabelos e a saúde, de modo geral. Novos hábitos de higiene são incorporados ao cotidiano feminino. Conforme Vigarello (2006), o uso dos cosméticos afirma-se a partir do Renascimento, quando surgem diversos tratados e coletâneas, nos quais pequenos frascos de produtos embelezadores eram apresentados como capazes de hierarquizar o corpo e valorizar ainda mais as partes altas, ou as partes de valor no corpo.

Afirma-se o triunfo da parte alta do corpo, sendo a aparência conduzida principalmente por regras da moralidade, que delimitavam também os pontos específicos do corpo que poderiam estar à mostra. Para Vigarello (2006, p.17), há “zonas aviltadas e zonas enobrecidas”. Deste modo, os “membros honrados” poderiam ficar à mostra, enquanto o olhar deveria ser poupado em relação aos “membros depreciados”, ou a base para as partes superiores.

No século XVI, segundo Laver (1989), a roupa feminina apesar de mais modesta que a masculina, era excessivamente bordada. A sua estrutura amplia-se abaixo da cintura e nas mangas transformando a saia, peça do vestuário feminino, em pedestal para o busto.

Havia ainda associação do céu cósmico ao corporal. O rosto, as mãos e o busto eram iluminados pela luz solar, pois eles guardavam proximidade à natureza dos anjos, enquanto os olhos, luz do corpo ou encarnação do Sol, eram os faróis que norteavam a existência humana. A hierarquia corporal elegia as partes que recebem luz como honradas e “objeto primordial da beleza no século XVI” (VIGARELLO, 2006, p. 18). Assim, para Vigarello (2006, p. 21), “evocar a beleza física corresponde, aqui, a evocar a fisionomia”.

No final do século XVI, intensificaram-se os cuidados com a pele, com o uso de guarda-sol e máscara. As damas escondiam seus rostos, a maior parte do tempo, tanto para preservar a pele quanto para, conforme Vigarello (2006, p. 41), “dissimular socialmente o rosto”. “A sociedade da corte realça o controle emotivo, a necessidade de evitar qualquer traição a si própria, de dissimular qualquer confusão, qualquer perturbação.” (VIGARELLO, 2006, p. 41).

Desta forma, um aspecto do ideal da beleza feminina, mais especificamente do rosto, requer uma fisionomia contida, desenhada por uma pele bem cuidada e clara.

2.4 A beleza no Maneirismo e no Barroco

No Renascimento, o belo sustentado na proporcionalidade alcança níveis de grande expressão e primor na execução. O rigor da técnica é acompanhado por formas dinâmicas de

expressão e surpreende com traços inquietantes, ligados ao sombrio e à melancolia, em sintonia com a ideia de que o homem não é mais o centro do universo. Alguns movimentos que se inserem nesse contexto são: Classicismo, Maneirismo, Barroco e Rococó.

O Maneirismo observa a herança clássica do Renascimento e desenvolve-se concebendo a beleza clássica como vazia. Assim, com o propósito de dispersá-la, os maneiristas empregam um teor fantástico, uma “dimensão onírica ou, em termos contemporâneos, ‘surreal’” (ECO, 2010a, p.220).

Segundo Eco (2010a, p.221), neste movimento “cai a distinção entre proporção e desproporção, entre forma e informe, visível e invisível: a representação do informe, do invisível e do vago transcendente as oposições entre belo e feio, verdadeiro e falso”. Trata-se de um movimento que busca a beleza rica em complexidade. O conceito do belo agiganta-se, expande-se de forma mais elaborada, valendo-se da imaginação e do intelecto.

Eco (2010a, p.228) menciona uma busca por novas exteriorizações do belo ligadas à “expressão da dramatização da vida”. Assim, a geometria adquire alma e a melancolia, por sua vez, ganha uma dimensão intelectual. Juntas contribuem para a beleza no barroco, inquieta e melancólica, ou dramaticamente densa. Para Eco (2010a, p. 233), esta beleza “pode dizer o belo através do feio, o verdadeiro através do falso, a vida através da morte”.

Conforme Vigarello (2006, p.63), neste período, “uma nova sociabilidade de notáveis aparece, ligada aos lugares intelectualizados”. O corpo, antes relegado à posição de suporte do rosto, passa a ser valorizado. Neste sentido, para que a aparência seja agradável, o busto e o torso são moldados pelo espartilho (Fig. 14).

Figura 14 - Retrato de Marchesa Brigida Spinola Doria (1606), de Peter Paul Rubens



A mecânica do espartilho molda não só a silhueta, como confere elegância ao gestual. O espartilho desempenha uma função pedagógica no trato social, visto que restringe a postura, a respiração e a movimentação, o que era extremamente desejável. Seu uso comprime e alonga o abdômen, fazendo com que a postura e a movimentação realcem as partes altas do corpo, que prevalecem como as mais agradáveis ao olhar.

A silhueta esguia, o caminhar adequado e o gestual refinado são sinônimos de nobreza, enquanto a forma corporal descuidada, roliça, é associada à plebe, ao descontrole e ao desregramento. O uso de artifícios cosméticos para as partes altas, de um lado é aceito; de outro, repreendido. A maquiagem, por tornar os contornos faciais mais agradáveis, como parte da *toilet* e ligada à beleza, portanto, é benéfica. No entanto, não é aceita quando parece um ardil, como dissimulação ou método para mascarar a aparência real.

A maquiagem é tida como apropriada à encenação no contexto social e repudiada no ambiente doméstico, onde a sinceridade feminina, diante do pai e do marido, devia imperar. Conforme Vigarello (2006, p.70), existe uma forte crítica às mulheres que aderiam ao seu uso e, por vezes, esse comportamento era visto como sinal de desregramento ou como indício de prostituição (Fig. 15). A esfera religiosa, sem sucesso, por vezes tenta inibir o uso dos cosméticos, tratando-os como substâncias perigosas, danosas e desagradáveis a Deus.

Figura 15 - “*Scene in Tavern*” (1732-1735), de William Hogarth



Fonte - WIKIPAINTINGS – Disponível em: <http://www.wikipaintings.org/en/william-hogarth#supersized-baroque-235354>: Acesso em: 14 maio 2014

Vigarello (2006) relata que a beleza dos rostos, no século XVIII, adquire novos contornos. A lei dos crânios ou frenologia desenha uma nova lógica ligada às formas e às funções e exerce influência sobre a concepção da beleza. O esqueleto agradável é aquele que mostra um perfil vertical, que confirma e reforça os traços hierarquizados e favorece o formato de crânio do europeu. A “retidão da testa, o aprumo do nariz, o do maxilar e dos lábios fazem convergir a fluência vertical com o valor estético.” (VIGARELLO, 2006, p.79). Os traços faciais distantes deste modelo são associados à animalidade.

Totalmente inovadora em sua relação com a verticalidade e a funcionalidade, totalmente inovadora no seu exame dos ossos, a visão ângulo facial reforça, portanto, a tradição em sua vontade de classificar e dominar. Ela o recruta também para uma categorização das “raças” e seu trágico destino. (VIGARELLO, 2006, p. 79)

A análise da estrutura facial identifica a pluralidade dos rostos e as identidades singulares. Assim, o padrão de beleza já não pode ser absoluto. Neste sentido, a técnica artística do retrato passa a priorizar os traços particulares de cada rosto, ou seja, o padrão de beleza deixa de ser fixo.

Figura 16 - Mulher em sua *Toilet*. Pintas e Edifícios Capilares



Fonte: FAUX (2000, p. 56)

De acordo com Vigarello (2006), as partes altas também recebem um realce especial com a arte do penteado, aprimorada também pelos fabricantes de perucas que procuravam a adequação de volumes e proporções às características faciais. Porém, a individualização é apenas alcançada graças às técnicas de contornos dos cabelereiros. Uma “engenharia de penteados” é então desenvolvida (Fig. 16).

Conforme Vigarello (2006, p. 91), criaram-se regras para a arte de valorizar o rosto, com o uso de penteados e adereços, de acordo com a ocasião, a localidade ou a idade. A maquiagem também passa a ter maior controle na sua composição, a seleção de matéria prima vegetal, descartando-se as nocivas à saúde, bem como, a construção de uma cartela de cores mais suaves.

Sobre a anatomia feminina, Laver (1989) explica que os quadris recebem atenção especial e a beleza atribuída a esta parte do corpo deve-se ao seu simbolismo gerador. Assim, há o alongamento dos quadris, saias que se expandem para os lados, formando uma estrutura denominada *panier*, que significa cesta, em francês. A armação, elemento de enobrecimento dos quadris, por sua vez, pelo seu peso impõe estaticidade à mulher. Esta aparente ausência de movimento e alongamento do quadril conferem à imagem da mulher a ideia de submissão e reforça a função da procriação (Fig.17).

Figura 17 - Madame Pompadour (1759), de François Boucher



Fonte: BESTARTPAINTING. Disponível em: <http://bestartpainting.com/painting/portrait_of_marquise_de_pompadour-4168.html >. Acesso em: 22 maio 2014.

De modo geral, o rosto belo, neste período, era elaborado com maquiagem e contornado pelos cabelos cuidadosamente estruturados. Ele é realçado por uma silhueta em que o busto e o torso são modelados e os quadris alongados.

2.5 O Neoclassicismo

De acordo com Eco (2010a), o século XVIII apresenta inovações nos parâmetros de beleza, devido à convivência da nobreza cortesã com uma nova nobreza, empreendedora, modernizadora e reformista. Tal ambiente social complexo, demasiadamente estratificado, culmina numa seleção estética igualmente sedimentada dos gostos.

Este período, o Neoclassicismo, culminou com a transformação do senso estético europeu, que veio como uma reação ao Classicismo e aos excessos do Barroco. A beleza eleita no período Barroco soa, então, como “absurda e artificiosa”. Essa nova vertente de pensamento, diferentemente dos movimentos anteriores ligados ao clássico, priorizava a razão, exigindo artisticamente mais naturalidade em comparação aos que a precedem. Investigava o antigo, com o propósito de resgatar um estilo original ou “verdadeiramente clássico”. Desenvolveu-se, então, o fascínio por buscas arqueológicas.

O século XVIII traz à cena pública a figura feminina. Para Laver (1989), as publicações sobre moda mostram um grande rompimento no vestuário a partir da Revolução Francesa. Os trajes do Antigo Regime, rebuscados, foram abolidos, como forma de repelir a experiência traumática da corte desmoralizada. Assim, a simplicidade no vestir é necessária para mostrar-se distante da corrupção.

Vigarello (2006, p.83), menciona que a rigidez regride e a beleza exige partes mais dinâmicas, movimentos mais rápidos e tecidos que desenhem as formas corporais. As descrições sobre a beleza feminina, restritas à parte superior, firmam-se em direção ao alto, como numa ascensão sublime, começando pelos pés para chegar ao rosto. A época traz uma beleza que exige leveza e equilíbrio entre as partes do corpo.

Laver (1989, p.152) descreve o traje feminino e suas bruscas alterações. Explica que os tecidos eram menos extravagantes e as anquinhas e espartilhos foram erradicados. As mulheres passaram a usar um *robe em chemise* (Fig.18), um vestido branco, preso abaixo do busto, de tecido leve semelhante aos usados para roupas íntimas, ou não aparentes no vestuário. Muitas vezes, as camadas do vestido eram molhadas para adquirir o aspecto das roupas gregas representadas nas estátuas. Com isto, o corpo feminino revela-se e ganha leveza.

Figura 18 - Madame Recamier (1800), de Jacques-Louis David.



Fonte: WIKIPAININGS. Disponível em: < <http://www.wikipaintings.org/en/jacques-louis-david#supersized-featured-197856> >. Acesso em: 16 mai. 2014.

2.6 A beleza no século XIX

O Século XIX desenvolve uma lenta mudança em relação à beleza do corpo. A parte baixa do corpo gradualmente ganha importância e, a beleza, cada vez mais dinamismo. Para Vigarello (2006, p.104), a cultura da época encoraja o indivíduo, a consciência de si. O Romantismo é responsável por incentivar as investigações do mundo interior. Existe uma consciência sobre a transformação de si, pensamento que encoraja principalmente as mulheres a cuidar da aparência. Com esse raciocínio de legitimação do artifício, se apura o sentido de modelo de beleza. Vigarello (2006, p.105) menciona o uso da palavra “maquiagem”, destacando que para Baudelaire ela tinha conotação de “poder misterioso, comparando-a a um espetáculo, a uma arte”. Há uma lenta ascensão do uso de cosméticos, o que reforça as distâncias sociais.

Há uma tendência que valoriza as mulheres em movimento. Vigarello (2006) relata que isto permaneceu na esfera teórica, contudo trouxe novos sentidos à moda, agregando leveza, segurança e atividade à mulher. A convergência entre força e delicadeza, vigor e fragilidade trouxe à cena, o Dândi. Originário do cenário inglês, do final do século XVIII, o Dândi incorpora uma proposta em que o homem valoriza grandemente a elegância, aprimora a aparência e passa a exibi-la (Fig.19).

Figura 19 - George Brumel e traje ajustado dos Dândis



Fonte: GALLERYHIP. Disponível em: < <http://media.web.britannica.com/eb-media/87/68587-050-FD69BE5F.jpg>>. Acesso em 19 set. 2014.

Fonte: MODA HISTÓRICA. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-P1469hga7V4/UXSLnZZ1aSI/AAAAAAAAADtw/LnhPK7HZYXc/s1600/mds-mt5.jpg>.

Acesso em 19 set. 2014.

Para Eco (2010a, p.333), “os primeiros indícios de um culto ao excepcional acontecem com o dandismo”, devido à sua predileção pela elegância, muitas vezes excêntrica, tanto nos modos de ser como de se vestir. Laver (1989, p.158) relata que a essência do traje do dândi era a roupa ajustada, sem bordados e acessórios, mas que primava na execução e acabamento, privilegiava as cores primárias e o arranjo de lenços no pescoço (Fig.19).

A silhueta feminina, por sua vez, reencontra características do passado (Fig.20), com saias amplas, busto proeminente e cintura baixa e ajustada. Porém, as diversas camadas de tecido necessárias para proporcionar o volume das saias foram substituídas por armações leves, que permitiam uma movimentação mais cômoda. A estrutura usada então, segundo Laver (1989, p.178), inovadora em relação às anteriores, passa a ser considerada como um “instrumento de libertação para as mulheres”, no entanto, era denominada “gaiola de aço”, termo que lembra prisão. O volume das saias era também um instrumento de proteção, uma vez que elas não permitiam um contato próximo com a mulher.

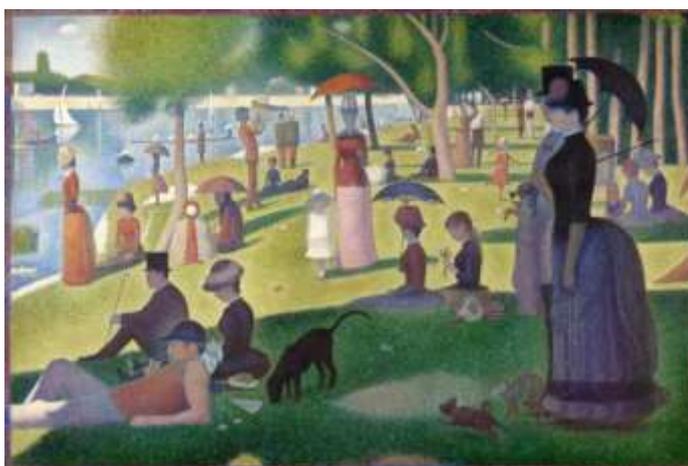
Figura 20 - A Imperatriz Eugenia e suas damas (1855), de Franz Xaver Winterhalter



Fonte: WIKIART. Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/franz-xaver-winterhalter/empress-eugenie-surrounded-by-her-ladies-in-waiting-1855>>. Acesso em: 27 mai. 2014.

Por volta de 1874, conforme Vigarello (2006), a silhueta feminina ganha um desenho inédito. A parte frontal torna-se mais colada ao corpo e mais reta, enquanto a parte traseira permanece volumosa e o tórax é mantido firme com o uso do espartilho (Fig. 21). Para Vigarello (2006), essa nova proposta realça as formas do corpo sob a roupa, incita o desejo e elabora uma beleza erotizada. Nesse sentido, esta beleza permite à mulher libertar-se de seus tutores, o que reforça a imagem da mulher como dissimulada e com potencial, por sua beleza, de induzir os homens ao erro.

Figura 21 - Tarde de Domingo na ilha de Grande Jatte (1884), de Georges Seurat.



Fonte: WIKIART. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/georges-seurat/study-for-a-sunday-afternoon-on-the-island-of-la-grande-jatte-1884>. Acesso em: 27 maio 2014.

Algumas partes do corpo adquirem relevância na nova tendência de beleza que se delineia. Vigarello (2006, p.123) identifica “os quadris, a curvatura a cabeleira”. Os cabelos são símbolos de retenção e de liberdade sedutora. De retenção, quando estão acomodados e presos por um penteado ou acessório; de liberdade sedutora quando soltos e livres, comumente associados à intimidade. As descrições sobre a beleza, para Vigarello (2006), exigem um olhar sobre os cabelos, que são denominados nos tratados de beleza como: “chamas”, “ondas de cabelos que invadem o pescoço”, “crina”, mais ainda “sem a exuberância da cabeleira, não podia haver beleza real”. Como exemplo, a obra de Alphonse Mucha (Fig.22).

Figura 22 - Job (1896), de Alphonse Mucha



Fonte: WIKIART. Disponível: < <http://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/job-1896> >. Acesso em: 16 fev. 2015.

A partir do final do século XIX, dá-se o desdobrar dessa condição de beleza erotizada, com a exploração do corpo nu. Vigarello (2006, p.124) explica que há uma espetacularização das carnes, uma banalização das formas nuas femininas, o que leva ao adelgaçamento da silhueta, que sem o espartilho está mais natural, menos dissimulada. No entanto, ela passa a exigir cuidado constante. As partes baixas, antes escondidas, agora clamam por cuidados. Os modelos de beleza desviam-se para as vedetes ou para as grandes damas do teatro, que associam suas imagens aos produtos e às práticas embelezadoras. A beleza e o mercado estabelecem diálogos, portanto. A industrialização favorece a proliferação de cosméticos e os centros de compras se espalham.

Em linhas gerais, neste período, a beleza não prioriza uma parte do corpo em detrimento de outra. Todo o corpo é posto à vista.

2.7 A beleza no século XX

Segundo Vigarello (2006, p.138), o início do século XX é marcado por “um escudo de exemplos de imagens como de um escudo de objetos”. A partir disto, constroem-se os espaços para cuidar da beleza, bem como os cosméticos que passam a ser definidos por “produtos de beleza”. A beleza é vista como “projeto de conjunto, como universo físico ‘total’, que se torna objeto de comércio e de cuidados.” (VIGARELLO, 2006, p.139). Também, a partir de 1910, inicia-se um mercado de cirurgias, com o objetivo de fazer “reparações” para a beleza.

A partir 1908, inicia-se um movimento que fará a silhueta feminina sofrer uma drástica metamorfose. Vigarello (2006, p.145) comenta que até então o desenho da silhueta empurrava o peito para a frente e o quadril para trás, silhueta conhecida como “peito de pombo” ou linha ‘S’. A mudança faz com que as pernas, agora aparentes, sejam alongadas; o volume do busto é desmontado e os quadris tornam-se delgados. Assim, as saias caem como sinos e pouco a pouco vão afunilando, enquanto os penteados colaboram com essa ascensão da linha corporal. Para Laver (1989, p.225), a silhueta da época entra em completo contraste com a estabelecida em 1860, visto que esta mostrava a forma de um triângulo de base larga, enquanto a deste período privilegiaria a amplitude nas partes altas.

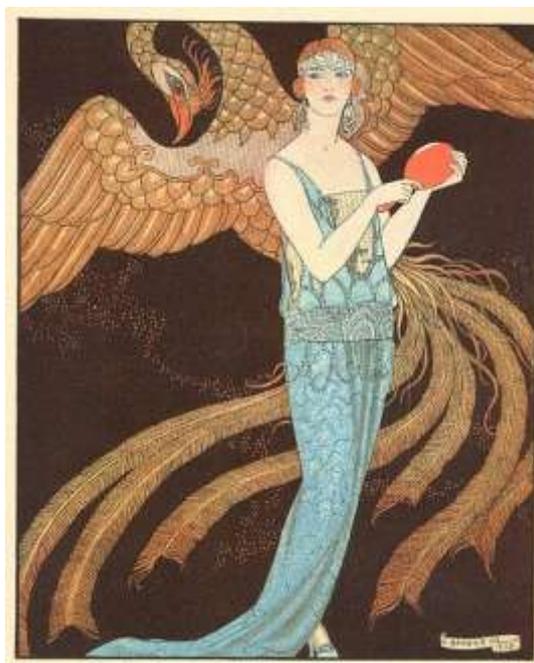
A evolução dessa forma através dos anos, culmina na tentativa de confinar o corpo num cilindro, o que se torna evidente a partir de 1920. Percebe-se a tentativa de achatar os seios e de excluir os quadris. As palavras de ordem eram: linha, reto e simples. O corpo evoca uma linha magra, mais ativa e a libertação do espartilho anuncia uma nova mulher.

De acordo com Faux (2000, p.106), os anos de 1920, os anos do pós-guerra, demandam uma vivacidade urgente, com a audácia, a emancipação feminina e a embriaguez em voga. São os “Anos Loucos”, em que o manifesto surrealista permitiu que a esfera inconsciente entrasse na arte. Há também o estilo *Art Deco* expresso nos objetos, na moda e na arte.

Laver (1989, p.230) enfatiza, ainda, que estava por vir uma mudança escandalosa que seria o encurtamento das saias, a partir de 1925. Assim, um novo modelo de mulher emerge, o ideal erótico andrógino. Neste modelo, a mulher busca esconder as formas femininas e na medida do possível estabelecer referências com a aparência masculina. Para arrematar esse

visual, as mulheres abandonaram as longas e volumosas madeixas e adotaram um corte de cabelo curto que evidenciava o desenho da cabeça (Fig.23).

Figura 23 - Ilustração de Georges Barbier (1922)



Fonte: FASHIONILUSTRATION. Disponível em: < <http://www.fashionillustration.com/illustrations-georges-barbier/>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

No final da década de 1920, segundo Laver (2006, p.238), algumas formas retornam à sua posição: a linha da cintura, o comprimento das saias, das mangas, enquanto os cabelos voltam a crescer, anunciando o final dos “Anos Loucos”. O foco de interesse do corpo foi deslocado para a costa. Este ideal de beleza é exemplificado pela atriz Greta Garbo.

As atrizes são nomeadas como modelos de beleza, a imagem e o nome das vedetes atrelados a um procedimento ou produto encoraja seu uso (Fig.24). O consumo de embelezamento, nos anos de 1930, está atrelado às estrelas, que para Vigarello (2006, p.157), “democratiza aqui a vontade de embelezamento, transformando gradualmente a maneira de sonhar e também de ter acesso à beleza”. Mais ainda, o universo cinematográfico renovou o mundo imaginário e com isso as aparências. Para Vigarello (2006, p.158), ao projetar as silhuetas, o cinema manda a mensagem da beleza desejada e o rosto, visto na grande tela, exemplifica o uso dos cosméticos, ou seja, na beleza cinematográfica, “as cores se fundem, a pele se faz paisagem, os olhos crescem ao infinito”.

Figura 24 - Marlene Dietrich



Fonte: FAUX (2000, p. 127).

As estrelas do cinema mostram as possibilidades que o universo do embelezamento oferece. As revistas contam a trajetória das divas até tornarem-se estrelas. Vigarello (2006, p.162) comenta que as temáticas da revista *Marie Claire*, por exemplo, enfatizam um percurso possível para a conquista da beleza. “Como de uma mulher apanhada na multidão se fez Marlen Dietrich” e “Como uma mulher quase feia se tornou Joan Crawford” são títulos que sinalizam a existência de “uma fábrica de estrelas”. Nela, uma mulher pode ser transformada em diva, ao receber cuidados constantes e direcionados. A divulgação desse percurso de embelezamento inspira as demais mulheres que, sabendo da possibilidade de êxito, apostam nas transformações sugeridas. Esse tipo de texto, segundo Vigarello (2006, p.163), visava exaltar a obstinação, clamavam por um comportamento de maior “confiança em si mesmo”, em que a imagem pessoal colaboraria como “investimento na aparência e ofício”.

Conforme Vigarello (2006), as alterações da estética corporal encorajadas pelo cinema estão pautadas na arte de mostrar o corpo e filmá-lo. Assim, a fotogenia é o objetivo primeiro a ser alcançado. As estrelas difundem um ideal de beleza construída, moldada, que exige disciplina.

Figura 25 - Joan Crawford, antes e depois do retoque. (1932)



Fonte: FAUX (2000, p. 132 e 133).

Trata-se de uma beleza acessível e inacessível ao mesmo tempo. Para alcançá-la esta é preciso dominar o corpo, o que exige perseverança e vontade. Além do uso da manipulação dos negativos, para clarear e homogenizar a pele (Fig. 25). As possibilidades tecnológicas da época auxiliaram na construção de uma beleza que, retocada, difunde o uso de cosméticos e tratamentos de beleza.

A sensibilização para o embelezamento, conforme Vigarello (2006, p. 165), está na maleabilidade do corpo, mas principalmente no impeto de “esculpir uma silhueta”. Assim, a beleza está associada às técnicas, ao material e ao labor.

Os critérios de beleza, nos anos de 1930, são orientados pelas estrelas do cinema através das revistas. A maquiagem torna-se indispensável e há um domínio sobre a beleza, ela pode ser construída, com a ajuda da ciência, ou seja, conforme Vigarello (2006, p. 168), “a ciência renova a estética”.

Nos anos de 1940, com o seu contexto de dificuldades, a beleza volta-se para a saúde, portanto, passa a ser “um dever nacional”. Com a escassez de recursos, as mulheres desdobram-se redescobrimdo materiais. Faux (2000) menciona que, em 1942, o governo norte-americano não considerou os cosméticos como item essencial e suprimiu sua produção, mas rapidamente revogou essa decisão por entender que abalava sensivelmente o ânimo das recrutas femininas atraindo consequências desastrosas.

O cinema, na época, para Faux (2000, p.149), funciona como uma fábrica de estrelas para atenuar a dura realidade. Deste modo, a imagem das vedetes intensificam a coragem e a

feminilidade. Em 1947, com esse mesmo fim, Christian Dior expoe seu *New Look*. Nele, a silhueta reinterpreta a forma clássica da cintura marcada, seios fartos e quadris marcados. Esse vigor e abundância dos contornos femininos traduzem a aspiração por formas que não lembrassem a escassez e as tristezas da guerra, reação que traduz o ânimo da próxima década. O folego do pós-guerra apesar de insegurança, trouxe como imperativo, a elegância.

A contragosto das feministas, o ideal que se destaca nos anos 1950, é o da mulher rainha do lar e impecável. Segundo Faux (2000), o cinema aposta na diversidade de tipos femininos, categorizando suas divas entre as ingênuas, as sedutoras e as que podiam ser tudo ao mesmo tempo como Marilyn Monroe (Fig.26). Dessa forma, o ideal de beleza se pulveriza em diversos gostos.

Figura 26 - Publicidade do sabonete Lux, estrelado por Marilyn Monroe.



Fonte: FAUX (2000. p. 149).

O referencial de beleza, a partir das décadas de 50 e 60 do século XX, torna-se plural. As opções e métodos de embelezamento também são diversos. No entanto, mesmo constatando que os critérios de beleza percorrem múltiplos caminhos, é possível identificar a coesão e a força do mercado de beleza. Segundo Vigarello (2006, p.173), esses padrões estimularam fortemente o consumo de beleza tanto no que se refere à imitação, quanto à afirmação de si mesmo, ou seja, “o corpo tornou-se ‘nosso mais belo objeto de consumo’”.

As revistas voltadas para o assunto multiplicam-se e as publicidades passaram a ocupar mais de 50% do conteúdo das edições. Ainda, para Vigarello (2006, p.173), “o peso do visual se impôs” e, na maioria das páginas dessas revistas, repetem-se exaustivamente rostos e corpos ampliados e, principalmente, os que apresentam as linhas corporais ideais. Essa nova configuração das revistas insere um novo personagem, “o manequim”. Este, por sua vez, colaborou para o estabelecimento de um vínculo entre a beleza e a mercadoria. As noções de beleza antes tão ligadas à tela do cinema, se dispersam e migram para o papel, elaborando uma “beleza publicitária”. A disseminação das práticas de beleza se estabelecem em uma escala inédita, alcançando as diversas esferas sociais, ou seja, a “massificação revolucionou as aparências, ao encobrir a visibilidade das distâncias sociais”. (VIGARELLO, 2006, p.174)

As noções de beleza privilegiam cada vez mais a leveza e a juventude. Segundo Faux (2000, p.164), a época registra uma “silhueta adolescente”, com a “minisaia e pernas compridas, os cabelos longos com franja, olhos ultra-maquiliados.” A modelo Twiggy representa a face da época, num período em que a mídia exigia um espaço para os jovens e estes inspiravam-se na cultura pop (Fig.27).

Figura 27 - Modelo Twiggy



Fonte: TWIGGY. Disponível em: < <http://www.twiggylawson.co.uk/>>. Acesso em: 19 set. 2014.

Outra vertente de apelo jovem, que evoca a liberdade e a exuberância, segundo Vigarello (2006, p. 172), faz alusão aos felinos, partindo do contexto social e associando a imagem da mulher à fera. Esse ideal está pautado na tentativa feminina de afirmar-se, de imprimir suas vontades e tem como principal representante Brigitte Bardot. Sendo assim, há

uma nova ótica sobre o corpo que privilegia os lábios entreabertos, cabelos volumosos e busto abundante (Fig.28).

Figura 28 - Brigitte Bardot



Fonte: BRIGITTEBARDOT.COM. Disponível em: < <http://www.brigitte-bardot.fr/fr/>>. Acesso em 19 set.2014

Outro aspecto desenvolvido pela autonomia feminina, nos anos de 1960, conduz a uma era de imprevisibilidade, surge o unissex, a moda mista, “as amazonas do terceiro milenio”. Sobre a estrutura da condição dos generos, nas palavras de Vigarello (2006, p. 177):

Seria, no entanto, erro concluir por uma beleza tornada unissex, contemporânea da nova igualdade dos gêneros. A feminilização da musculação, a masculinização da magreza não poderiam evidentemente ser reduzidas a uma igualdade dos modelos. A igualdade existiria antes numa ‘livre alteridade’: essa ‘dessemelhança dos sexos recomposta sem cessar, mas de nenhuma maneira desaparecida’.

Os anos de 1960 mostram uma consciência inédita da juventude, em que a insolência e a liberdade preponderavam. Para Faux (2000, p.174), a “moda hippie, maquiagens psicodélicas, moda étnica, *body art*, *pop art*” traduzem alguns aspectos deste período. Com isso a silhueta andrógina tornou o corpo mais estilizado e musculoso. Os cabelos foram o ponto alto da década de 70, do século XX. Eles deveriam ser livres tanto para homens como para mulheres. A nova feminilidade em voga exigia o cultivo do corpo. A ordem era cultive seu corpo, logo, a aparência estava atrelada ao estilo de vida e não só à moda (Fig.29).

Figura 29 - Farah Fawcett



Fonte: FAUX (2000, p. 179)

Na década de 1980, segundo Faux (2000, p.192), a mulher era considerada uma “super mulher”. Esse contexto envolvia muitas facetas femininas, principalmente o trabalho. A época foi marcada pelo exagero e pela exuberância e, as tendências mudavam a cada estação gerando referenciais diversos. O corpo deve ser impecável, moldado pelo exercício físico e pela cirurgia plástica, que entra numa grande ascensão.

Os anos 90, período marcado pela rapidez e pluralidade de referenciais, traz as *Supermodels* como canones de beleza. Segundo Faux (2000, p. 204), “as modelos passam das páginas de moda para a coluna social. Sabe-se tudo a respeito delas”. Dentre as diversas beldades a que melhor representa a beleza da época é Kate Moss (Fig.30). Ela demonstra as mudanças da época, uma limpeza dos exageros da década anterior. A sua imagem é “menos cintilante, mais decadente...Lolita magricela, suas formas nascentes e seu rosto de criança perdida despertam um desejo confuso.” (FAUX, 2000, p.204). As preocupações da época estão voltadas para a Aids e crises financeiras, o corpo magro de Kate Moss desperta uma geração de modelos magérrimas e a polêmica da anorexia. A beleza está voltada para a androginia e para o rosto limpo, sem maquiagem. A busca pela beleza se traduz pela tentativa de amenizar os efeitos do tempo com a ajuda da tecnologia e cremes inteligentes, tanto para o rosto como para o corpo, de modo geral. Reina, neste contexto, o sonho da juventude eterna.

Figura 30 - Kate Moss



Fonte: FAUX (2000, p. 205).

Eco (2010a) mostra que o ideal de beleza, até a década de 60, instaurou-se com a dicotomia: Beleza da Provocação e Beleza do Consumo. Essa ambiguidade típica do século XX traz a Beleza da Provocação conectada aos movimentos de vanguarda e aos experimentalismos artísticos. Sendo assim, “a arte já não se propõe a fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer proporcionar o pacificado prazer da contemplação de formas harmônicas” (ECO, 2010a, p.415), ou seja, a grande missão é “contemplar o mundo com olhos diversos, usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos”, bem como o entendimento do inconsciente, do onírico etc.

A Beleza do Consumo está atrelada ao consumo comercial. Nessa tendência os indivíduos rendem-se à “moda, usam jeans e roupas assinadas, maquam-se segundo o modelo de Beleza proposto pelas revistas de capas cintilantes, pelo cinema, pela televisão, ou seja, pelos *mass media*” (ECO, 2010a, p.418).

O modelo de Beleza proposto pelos *mass media* é plural e democrático. Tal modelo pode ser compreendido em duas instâncias. A primeira, que oferece modelos e inspirações para as diversas posições sociais, mas também aos múltiplos biotipos. Assim como visto nos anos 60, entre a Beleza Adolescente de Twiggy (Fig, 27) e a Beleza Felina de Brigitte Bardot (Fig.28). A segunda instância sofre uma cesura em seu curso. Segundo Eco (2010a), nos

primeiros 60 anos do século XX, os *mass media* articulam-se às tendências e movimentos artísticos, como art deco, art nouveau, surrealismo e etc. A cesura vem com a Pop Art, ou seja, com a apropriação das imagens do universo comercial, portanto, segundo Eco 2010a, p. 418), “o espaço entre a arte de provocação e arte de consumo torna-se mais sutil”.

Eco (2010a) identifica um sincretismo estético, a convivência de inúmeros referenciais e tolerância para as mais diversas formas de expressão, um “irrefreável politeísmo da Beleza”, portanto.

Os meio de comunicação repropõem uma iconografia oitocentista, o realismo fabulístico, a opulência junonal de Mae West e a graça anoréxica das últimas modelos; a Beleza negra de Naomi Campbell e a nórdica de Claudia Schiffer; a graça do sapateado tradicional de A Chorus Line e as arquiteturas futuristas e petrificantes de Blade Runner; a mulher fatal de tantas transmissões televisivas ou de tantas publicidades e a mocinha água-com-açúcar à Julia Roberts ou à Cameron Diaz; Rambo e Platinette; George Clooney com seus cabelos curtos e os neocyborgs que metalizaram o rosto e transformaram os cabelos em uma floresta de cúspides coloridas ou raspam os cabelos a zero. (ECO, 2010a, p. 428)

Vigarello (2006) explica a expansão da beleza na contemporaneidade, considerando que a explosão inesperada do embelezamento e seu alcance não se deve apenas ao consumo ou ao imaginário de igualdade, mas pelo investimento na imagem individual.

Maffesoli (1995) afirma que o ideal comunitário na pós-modernidade, o estar junto é fortalecido pelas imagens e pelo jogo das aparências. Sendo assim, as imagens cumprem um papel de agregadoras fundamentais na dinâmica da igualdade/identificação mencionada por Vigarello (2006). As agregações e múltiplas presenças apontam para o individuo que “longe de ser um átomo isolado, só pode existir e crescer quando assume um papel em um ambiente de comunhão. O que permite a todos exprimir e viver muitas potencialidades de seu ser” (MAFFESOLI, 1995, p. 79), reafirmando a lógica da igualdade/identificação e também da imagem individual, tidas como impulsionadoras da expansão do embelezamento na contemporaneidade por Vigarello (2006).

Para Vigarello (2006), o individuo é responsável por sua aparência e pelas suas possíveis imagens., ou seja, há um jogo em evidência que é o de mostrar-se, de promover o visível que demanda uma busca incansável pela beleza. No entanto, o aspecto do individual e do coletivo intercambiam-se na construção da aparência. A respeito da contribuição do coletivo, Maffesoli (1995) menciona uma modalidade de comunicação tátil presente no “estar junto”. Trata-se de uma expansão que carrega em si uma uniformização, que abarca tanto as

formas de ser de agir e pensar, como as escolhas mais simples do que vestir, de se embelezar, dos gestos.

Com o *corpus* desta pesquisa vamos buscar contribuições para caracterizar a beleza do rosto feminino, nos primeiros anos do século XXI. No próximo capítulo, tratamos do rosto enquanto objeto semiótico e, simultaneamente, apresentamos alguns conceitos da semiótica peirceana.

3 “THE HORN OF PLENTY” EM CENA

Neste capítulo, retomamos o *corpus* da pesquisa. Para os fundamentos semióticos recorreremos a Peirce (2003), e a Santaella (2007; 2008), e para aplicações das estratégias semióticas de análise utilizamos Santaella (2002), Drigo e Souza (2013) e Plaza (2003). Iniciamos, de modo breve, com aspectos da semiótica ou lógica, no contexto da arquitetura filosófica de Charles Sanders Peirce, em seguida, apresentamos detalhes do desfile “*The Horn of Plenty*” acompanhados de breves análises e, por fim, tratamos do rosto como signo, a partir de Courtine e Haroche (1998).

A importância das reflexões apresentadas neste capítulo, para a pesquisa, está na possibilidade de observar e analisar o *corpus* do trabalho, sobretudo destacando o rosto como signo.

3.1 Sobre a semiótica peirceana

A semiótica peirceana, enquanto ciência geral dos signos, abarca as mais diferentes modalidades de linguagem. “A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido.” (SANTAELLA, 2007, p.13). De acordo com Santaella (2007, p.12), “todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e sentido”.

A semiótica, conforme Santaella (2002, p. 5):

nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos utilizados. Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que produz.

Para Santaella (2002), a complexidade da arquitetura filosófica de Peirce apresenta a semiótica ou lógica no cerne de seus estudos. Tal ciência é uma parte desta ampla arquitetura, que se funda na fenomenologia.

A fenomenologia ou doutrina das categorias tem por função desenredar a emaranhada meada daquilo que, em qualquer sentido, aparece, ou seja, fazer a análise de todas as experiências é a primeira tarefa que a filosofia tem de se submeter. Ela é a mais difícil de suas tarefas, exigindo poderes de pensamento muito peculiares, a habilidade de agarrar nuvens, vastas e intangíveis, organizá-las em disposição ordenada, recolocá-las em processo. (PEIRCE apud SANTAELLA, 2007, p.33).

As categorias fenomenológicas, ou os modos pelos quais apreendemos os fenômenos, são três: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

[...], o primeiro (Primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele é fresco e novo, porque se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior. Ele é iniciante, original, espontâneo e livre, porque senão seria um segundo em relação a uma causa. Ele precede toda síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade em partes. Ele não pode ser articuladamente pensado; afirme-o e ele já perdeu toda sua inocência característica, porque afirmações sempre implicam a negação de uma outra coisa. (SANTAELLA, 2007, p.45).

A secundidade estabelece uma relação dual, àquela que depende de dois componentes, como ação-reação. A simples consciência do factual, que ela estabelece, corresponde ao embate, ao outro. A terceiridade é a categoria do pensamento, do signo, triádica, portanto.

Da fenomenologia vêm as fundações para as ciências normativas que são: estética, ética e semiótica ou lógica, que correspondem à seara da primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente. A semiótica ou lógica, de onde advém as estratégias metodológicas de análise para esta pesquisa, além de tratar das leis do pensamento e da verdade, se relaciona com as condições gerais dos signos. Assim, ramifica-se em: gramática especulativa, lógica crítica e metodêutica ou retórica especulativa. A gramática especulativa ocupa-se dos tipos de signos e seus potenciais de significação; a lógica crítica, dos diversos tipos de signo e os raciocínios provocados pela relação sígnica; enquanto a metodêutica, refere-se ao método pelo qual a pesquisa científica deve ser conduzida.

O signo em ação – semiose - atualiza uma relação triádica que envolve o signo propriamente dito, pois ele está no lugar do objeto; o objeto, representado no signo, e o interpretante, efeito do signo e também outro signo relativo ao mesmo objeto. O signo “é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal com um Segundo, denominado seu Objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado Interpretante”. (PEIRCE, 2003, p. 63).

Mas, o signo gera um interpretante, um signo, que por sua vez, gera outro interpretante e assim sucessivamente. O signo representa o objeto, que está fora dele, bem como “dirige-se

para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. Esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum*.” (SANTAELLA, 2007, p.52).

Assim como são três os modos de se ter acesso aos fenômenos, são três os modos pelos quais algo, qualquer coisa, se faz signo. Quando um signo, assim se faz, pelos seus aspectos qualitativos temos um qualissigno. “Um qualissigno é uma qualidade que é um signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique” (PEIRCE, 2003, p. 52). Se, em relação ao seu fundamento, prevalecer o existente temos um sinsigno, que nas palavras de Peirce (2003, p.52), “é uma coisa existente real que é um signo. E só pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos”. Um legissigno, por sua vez “é uma lei que é signo” (Peirce, 2003, p.52).

Na relação do signo com o objeto, o signo pode ser classificado em: ícone, índice e símbolo. O signo (ou quase-signo, no caso) prevalece como ícone quando “a qualidade que tem com a coisa o torna apto” (PEIRCE, 2003, p. 64) a apresentar o objeto; prevalece como índice quando o fato de ser um existente indica, ou aponta o objeto; o signo prepondera como símbolo quando torna-se proeminente o caráter de lei, ou seja, o signo representa o objeto.

Um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referido àquele Objeto, assim, é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um Legissigno. (PEIRCE, 2003, p. 52).

Em relação ao interpretante o signo pode operar em três instâncias, rema, dicente e argumento. Conforme Peirce (2003), o rema, enquanto efeito ou interpretante de um signo, é um signo visto como aquele que representa seu objeto pelos seus aspectos qualitativos; o dicente é um signo entendido como aquele que representa seu objeto com respeito à existência real; enquanto o argumento, que é um signo, é entendido como aquele que representa o objeto em seu caráter de lei.

O objeto, representado pelo signo, que não o abarca totalmente, pode ser compreendido em dois níveis: imediato e dinâmico. O objeto dinâmico aquele que está “fora” do signo, trata do contexto no qual está inserido o objeto imediato e, por sua vez, o objeto imediato é um dos possíveis recortes nesse contexto. “O objeto imediato, dentro do signo, sugere, indica ou representa o que está fora dele, o objeto dinâmico. Ao capturar essa faceta, o objeto imediato já é uma imagem mental, e se faz representar no próprio signo.” (DRIGO e SOUZA, 2013, p. 39).

Os interpretantes, por sua vez, podem permanecer latentes no signo ou se atualizar. São três os possíveis interpretantes: imediato, dinâmico e final. O interpretante imediato é o potencial interpretativo do signo e, necessariamente não precisa vir à tona, refere-se “à interpretabilidade ainda no nível abstrato, antes de o signo encontrar um interprete qualquer em que esse potencial se efetive.” (SANTAELLA, 2002, p.24). O dinâmico, interpretante que se atualiza, por sua vez, pode ser classificado em: emocional, energético e lógico.

O efeito que realmente o signo provoca corresponde ao segundo nível do interpretante, o dinâmico. Segundo Santaella (2002), esse nível trata dos efeitos singulares causados pelo signo em cada intérprete, que correspondem à qualidade, ação ou lei; assim, o interpretante emocional é o efeito vinculado à qualidade de sentimento; o energético está atrelado à ação-reação, a embates, enquanto o lógico é o efeito vinculado a uma regra interpretativa internalizada pelo interprete. É o interpretante dinâmico lógico, que se efetiva através das regras que são compartilhadas culturalmente e possibilitam as associações simbólicas.

A partir do interpretante lógico, segundo Santaella (2002) introduz-se o conceito de interpretante lógico último relativo à mudança de hábito. “O interpretante lógico é o pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo. [...] O interpretante lógico é uma regra geral, não se confunde com um conjunto de palavras, mas é mais propriamente um hábito de ação que pode ser expresso por palavras.” (SANTAELLA, 2008, p. 79).

O interpretante final, abstrato, refere-se ao limiar do que é possível ser extraído de um processo interpretativo, “um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível”. (SANTAELLA, 2002, p.26).

Como se pode ver, os níveis do interpretante incorporam não só os elementos lógicos, racionais, como também emotivos, sensórios, ativos como parte do processo interpretativo. Este se constitui um compósito de habilidades mentais e sensórias que se integram em um todo coeso. (SANTAELLA, 2002, p.27).

Dos aspectos tratados, que constam na gramática especulativa, advém as estratégias de análises para processos empíricos de signos, como os produtos da moda, por exemplo. Vejamos tais estratégias.

Santaella (2007, p.33) expõe três tipos de olhar que devemos lançar ao signo, a partir da semiótica ou lógica de Peirce. O primeiro olhar é o contemplativo; o segundo, o observacional; o terceiro, o generalizante. De tal modo relacionamos que o primeiro olhar revela as qualidades, o segundo preocupa-se com os existentes e o terceiro é relativo aos aspectos de lei, normas ou convenções compartilhados culturalmente.

Nessa medida, são três as faculdades que devemos desenvolver para essa tarefa: 1) a capacidade contemplativa, isto é, abrir as janelas do espírito e ver o que está diante dos olhos; 2) saber distinguir, discriminar resolutamente diferenças nessas observações; 3) ser capaz de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes. (SANTAELLA, 2007, p.33).

Segundo Santaella (2002), os três tipos de olhar recomendados por Peirce desenvolvem um percurso para a leitura das mensagens. Vale enfatizar que, o primeiro olhar está na esfera qualitativo-icônico, é o contemplativo. A contemplação exige que o interprete se coloque diante de um objeto, despido de qualquer avaliação. Santaella aconselha a “[...] desautomatizar tanto quanto possível nossa percepção”, para assim “auscultar os fenômenos” (SANTAELLA, 2002, p.30). Nesse sentido, assinala ainda Santaella (2002), que do signo brotam as camadas de sentidos, quando então o olhar deve encorajar a sensibilidade e suspender os julgamentos. Os efeitos das qualidades, cores, formas, cheiros, sons, textura, bem como arranjos destes aspectos, correspondem, no aspecto cognitivo, às comparações, analogias. Segundo Santaella (2002), essas comparações por semelhança estão no nível icônico, ou seja, a análise dos aspectos qualitativos pode determinar qualidades abstratas sugeridas pelas qualidades visíveis.

O segundo olhar é o observacional. Olhar capaz de discriminar, constatar. Nesse nível a capacidade perceptiva se alarga e os existentes tornam-se proeminentes, o que amplia as possibilidades de associações, agora mais direcionadas, atreladas ao objeto do signo.

O olhar generalizante, aquele capaz de apreender os aspectos de normas e leis compartilhados culturalmente, é a terceira modalidade de olhar. Segundo Drigo e Souza (2013, p.160), esse é o nível em que é possível estabelecer a síntese e “interpretar efetivamente a partir das qualidades incorporadas em cada existente analisado”. Estamos na esfera do simbólico.

A seguir, colocamos “*The Horn of Plenty*” sob esta visada.

3.2 O desfile em cena

Conforme Fox (2012), Alexander McQueen nasceu em 17 de março de 1969, em Lewisham, Inglaterra e, aos dezesseis anos, encorajado pela mãe, principiou sua carreira na moda como assistente de renomados alfaiates. Os primeiros anos da sua carreira foram dedicados às técnicas de construção de roupas. Coursou o mestrado em Moda, na *Central Saint*

Martins - University of the Arts London - College of Art and Design. A coleção apresentada como trabalho de conclusão do curso, intitulada “*Jack de Ripper stalks his victims*”, foi inspirada num popular assassino em série. Na plateia, na apresentação desta coleção, estava a editora de moda Isabella Blow, na época estilista *freelancer*, que se interessou pela coleção. Num curto espaço de tempo passou a ser assessora de Alexander McQueen.

Sua técnica impecável permitiu que se tornasse o sucessor do estilista John Galliano, na grife parisiense Givenchy. O processo criativo de Alexander McQueen, conforme Fox (2012), promovia encontros da moda com o cinema, teatro e artes plásticas. Os desfiles eram espetáculos performáticos carregados de teatralidade, dramaticidade, transgressão e, sobretudo, construía uma ambiência de sexualidade e morte.

Segundo Bourdieu (2008), um produto da “Alta Costura” passa a ser símbolo, quando agrega normas, regras e valores compartilhados numa cultura, não somente pelo fato de ser um objeto raro e único, mas pela raridade de quem o produz, o que no caso se constatou, conforme críticas divulgadas nas mídias, desde os primeiros desfiles de McQueen. No entanto, a consolidação do estilista não se deu somente devido a esta particularidade. O fato de ter Isabella Blow, com notoriedade no mundo da moda, como assessora; bem como pelo fato de que o seu processo de criação estabelecia vínculos com as artes e as mídias, contribuíram para a construção de uma rede de sentidos em torno do estilista e de suas produções, que, do ponto de vista sócio-cultural, constitui um terreno fértil para que novos valores simbólicos fossem a elas agregados.

Após dez anos de carreira, McQueen tornou-se um dos estilistas mais renomados do mercado da moda. A breve e bem sucedida carreira de Alexander McQueen trouxe à tona embates entre fragilidade e força, tradição e modernidade, fluidez e intensidade, transitando de uma proposta de beleza violenta para uma beleza elegíaca, ou seja, envolta em profunda tristeza. Em síntese, a unidade da temática abordada estava em torno da “busca da luz na escuridão, a esperança na desolação, a beleza na morte.” (FOX, 2012, p.8).

A trajetória de Alexander McQueen foi interrompida em 2010. Ele sofria de depressão, estado que se intensificou após a morte da mentora Isabella Blow e de sua mãe Joyce McQueen e que culminou com suicídio, em 11 de fevereiro de 2011.

Retomando o *corpus* da pesquisa, apresentamos a coleção “*The Horn of Plenty*”, por meio de imagens extraídas do desfile². De um lado, esta coleção retomou a tradição da alta

² ALEXANDER MCQUEEN | COLEÇÃO FEMININA OUTONO/INVERNO 2009 | “THE HORN OF PLENTY” subtítulo 'EVERYTHING BUT THE KITCHEN SINK'

costura; de outro, subverteu padrões estabelecidos pela moda. Em relação ao primeiro aspecto, o estilista utilizou formas, estampas e materiais presentes em criações de Paco Rabanne, Coco Chanel, Christian Dior e mesmo em suas coleções anteriores. Da alta costura, entre outros, veio a silhueta de cintura marcada dos anos de 1950; o padrão de estamparia - o *pied-de-poule* – de Coco Chanel; os metais, antes incorporados ao vestuário por Paco Rabanne, e os volumes exuberantes de Christian Dior.

Quanto à modelagem dos trajes, nota-se a referência à silhueta estabelecida por Christian Dior, em 1947. A proposta recebeu a denominação de “*New Look*” (Fig.31) e constitui “a silhueta da década de 50”, “cintura marcada, seios majestáticos, pequeno busto encimando uma ampla saia-corola” (BADOUT, 2008 p.147).

Figura 31 - Silhueta Corolla: “*The Horn of Plenty*” e ao lado o “*New Look Dior*”.



Fonte: Painel elaborado pela autora com imagens de VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Em relação ao aspecto de subversão veio o lixo, pelo menos pela aparência dos tecidos, pelos materiais que compunham os adereços de cabeça e com o cenário do desfile. Assim, algo descartável, aparentemente sem valor, passa a compor peças de uma coleção do estilista com notoriedade no universo da moda. Esta ambiguidade revela o propósito do estilista de ressignificar suas criações, bem como a moda, de modo geral.

Fonte: YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6r1CfcRYCqM>>. Acesso em: 12 set. 2014.

O título “*The Horn of Plenty*”, por sua vez, evoca a Cornucópia e o mito de Amalteia, que narra o nascimento de Zeus. Filho de Reia e Cronos, Zeus, nasceu na Ilha de Creta e lá permaneceu num esconderijo profundo e inacessível. Reia o escondeu para protegê-lo, pois Cronos, após ser avisado por oráculo, que seria morto por um de seus filhos, passou a engolir assim que nasciam. Deste modo, Reia, ao retornar de Creta, ofereceu ao marido uma pedra envolta em tecidos como se fosse o recém-nascido. Cronos a engoliu imediatamente. Em Creta, Zeus ainda bebê foi aleitado por uma cabra. Em agradecimento aos cuidados recebidos, Zeus oferece a Amalteia, o Chifre da Abundância. “Foi Zeus que, tendo quebrado o chifre da cabra que o aleitava, ofereceu-o à sua ama, Amalteia, prometendo-lhe que o chifre se encheria no futuro com todos os frutos que lhe apetecessem.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2008, p. 288).

Todas as modelos desfilam com adereços que escondem os cabelos e lembram calotas, guarda-chuva, luminárias e são confeccionados com latas de refrigerante, tecidos que parecem os de sacolas plásticas. Os adereços são, metaforicamente, chifres. Estes adornos são atualizações da cornúpia. Assim, o nome “*The Horn of Plenty*” pulsa em todos os trajes.

McQueen evoca o mito do Chifre da Abastança, com o título “*The Horn of Plenty*”. No entanto, o subtítulo: ‘*everything but kitchen sink*’³, traz ambiguidade ao anunciar a relação entre fortuna e penúria. O cenário (Fig.32), com piso de vidro, aparentemente rachado, aparece parcialmente coberto com uma montanha de lixo, formada com “tudo, exceto a pia da cozinha”, como anuncia o subtítulo.

Peças de carros, abajures, rodas e materiais de cenários de desfiles anteriores compunham a montanha de lixo. A passarela, ao redor desta montanha, era contornada pelas modelos, que desfilavam com passos marcados por fortes batidas da música eletrônica, sons similares a batimentos cardíacos.

O *pied-de-poule*, padrão tradicional utilizado pelas *Maisons* Dior e Chanel, e estampas derivadas de obras de Maurits Cornelis Escher, com a temática da metamorfose, compunham a padronagem das roupas, nas cores preta, vermelha e branca.

A cartela de cores do desfile é composta pelo vermelho, preto e branco. O uso dessas três cores retoma os simbolismos relativos à hierofania vinculada à cabra, o animal relacionado ao mito mencionado, atrelados à cornúpia e à denominação dada ao desfile, portanto, bem como se reporta também às cores predominantes nas obras de M. C. Escher.

³ ‘Tudo, exceto a pia da cozinha’.

Figura 32 - O desfile em cena



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

A temática da metamorfose permeia a coleção de “*The Horn of Plenty*”, pois está presente nas padronagens que dizem respeito às obras de M.C. Escher, artista que entre diversos conceitos da física e da matemática, trata do conceito de transformação, mas sobretudo, pelo aspecto performático do desfile, que apresenta metamorfoses, metaforicamente, de mulheres em aves.

McQueen criou um padrão, tendo obras de Escher como referência, que se assemelha ao tradicional *pied-de-poule*, padrão tradicional da Alta Costura (Fig.33). Do ponto de vista sógnico, na perspectiva peirceana, este aspecto da criação do estilista pode ser denominado de tradução intersemiótica.

Plaza (2003, p. 71) trata da tradução intersemiótica como uma transcrição de formas, engendrada pelas diferentes categorias do signo. “Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos” (PLAZA, 2003, p. 18).

Plaza (2003, p.89) propõe uma tipologia das traduções intersemióticas, como “tipos de referência” que podem agir simultaneamente e que “por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais” (PLAZA, 2003, p.89). Na tradução podem preponderar as regras, a norma da forma, mas também “a captação da interação de sentidos ao nível intracódigo” ou por “qualidade sincrônica”. Deste modo, estabelece três

tipos de tradução em sintonia com iconicidade, indicialidade e simbolicidade, que são as maneiras como o signo está relacionado com o seu objeto.

Figura 33 - O Painel mostra a obra “*Verbum*” (1942), de M.C. Escher, e a padronagem *Pied-de-Poule* presente na coleção “*The Horn Of Plenty*”.



Fonte: Painel elaborado pela autora, a partir de: MC ESCHER, Disponível em: <<http://www.mcescher.com/>>. Acesso em 29 set. 2014 e VOGUE ITÁLIA, Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Vejamos as três modalidades de tradução. A transcrição, ou tradução icônica, é a que adentra a similaridade de estrutura, produz sentidos sob a forma de qualidades e aparências.

Na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas. (PLAZA, 2010, p. 71).

A segunda modalidade, transposição ou tradução indicial refere-se à continuidade entre o original e a tradução. “O objeto imediato do original é apropriado e trasladado para um outro meio.” (PLAZA, 2003, p.91). “Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. Na operação de translação, pode-se deslocar o todo ou parte.” (PLAZA, 2003, p.92).

A transcodificação, ou tradução simbólica, refere-se a metáforas, a símbolos e até mesmo a outros signos em que preponderem as regras. “A tradução simbólica define a *priori* significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis.” (PLAZA, 2003, p.93).

Através da perspectiva de Plaza (2003), tomamos ao padrão *pied-de poule* em “*The Horn of Plenty*”. A estampa estabelece uma relação com diversas obras de Escher, entre elas “*Verbum*” (1942) (Fig.33). Obra que alude à temática da transformação. Em McQueen, em seu *pied-de-poule*, observa-se uma superfície que se alterna entre o branco e o preto, num jogo de encaixe perfeito, em que ambas as cores estão distribuídas igualmente. Sendo assim, não é possível estabelecer se a base do tecido é branca ou preta, da mesma forma como, em muitos trabalhos de Escher, o jogo dos elementos traz a impossibilidade do discernimento da técnica empregada sobre fundo claro ou escuro. Escher privilegia a ausência do vazio, não permitindo a existência de frestas, onde as formas se encaixam perfeitamente. Nesse intercâmbio, nota-se que uma forma permite a visualização da outra, a sua oposta. Na relação estabelecida entre a obra *Verbum* e o padrão *pied-de-poule*, o aspecto que prepondera é a semelhança, trata-se de uma tradução icônica, em que, no caso, qualidades como forma e cor, trazem sensações similares.

Figura 34 - “Dia e Noite” (1938), M.C. Escher.



Fonte: Painel elaborado pela autora com: MCESCHER. Disponível em: <<http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/day-and-night/>>. Acesso em 16 set.2014. VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

A obra “Dia e Noite” (1938) (Fig.34), segundo Piller (2010), representa os padrões periódicos de Escher. É a primeira obra de transformação em escala total. As formas retangulares se transformam em objetos tridimensionais. É interessante notar que é impossível visualizar simultaneamente os pássaros escuros e os claros. Eles se alternam servindo de fundo uns para os outros. A inspiração para a obra surgiu da associação lógica de claro com “dia”, e de escuro com “noite”. No cenário, campos retangulares entre duas cidades tipicamente holandesas que gradualmente se desdobram em direção ao alto. Compondo

silhuetas de pássaros que voam em direções opostas: os negros, da direita para a esquerda, e os brancos, em sentido contrário. Os campos tornam-se negros e pássaros brancos, que parecem existir em um novo plano, voam acima dos fragmentos dos campos no céu. A realidade da cena é impossível, mesmo que a habilidade do artista nos capacite a suspender a descrença e aceitar o relacionamento proposto entre as formas. À esquerda, as silhuetas brancas conectadas formam um céu diurno, enquanto à direita os pássaros negros ligados, representam a noite. As duas paisagens espelham-se mutuamente e estendem-se lado a lado pelos campos a partir dos quais os pássaros tomam forma.

Consideramos que na criação da padronagem houve um processo de tradução (Fig.34) que, na perspectiva de Plaza (2003, p.91), pode ser classificada como tradução indicial, uma vez que esta “se pauta pelo contato entre o original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio”, sendo que este “semantiza a informação que veicula” (PLAZA, 2003, p. 91).

Refinando a tipologia das traduções proposta por Plaza (2003), esta tradução indica a relação de contato físico com o objeto e de modo metonímico, ou seja, há um deslocamento de partes do original para o novo contexto sógnico. Sendo assim, trata-se de uma tradução indicial topológica-metonímica. Nesta transposição há continuidade e identificação, no entanto, as qualidades e aspectos deslocados para outro meio levam à transformação qualitativa dos eventos. Nota-se, portanto, a continuidade entre o original e a tradução, os mesmos pássaros que se alternam entre claros e escuros, positivo e negativo, estão presentes na estampa do traje.

Escher, de modo geral, explorou o conceito de infinito, perspectiva e transformações. Em outras obras também tratou de conceitos matemáticos, notadamente, os topológicos como côncavo, convexo, interior, exterior etc. E de outros conceitos científicos, como relativismo e ordem e caos. Podemos entender alguns desses temas na construção do cenário de “*The Horn of Plenty*”. Nele, o estilista alude ao descartável, ao caótico. A organização emerge nas peças da coleção. Há semelhanças entre o cenário do desfile e a obra “Castelo no Ar” (1928), bem como semelhanças com a temática da obra *Ordem e Caos* (1950) (Fig.35). Sobre a obra *Ordem e Caos*, Escher explica:

Esta gravura simboliza a Ordem e o Caos. A beleza perfeitamente ordenada de um dodecaedro estrelado acoplado a uma esfera translúcida, como uma bola de sabão, está rodeada de objetos amassados, descartados e inúteis. Tive de escolher com muito cuidado entre os muitos objetos heterogêneos de um depósito de lixo, pois

cada peça deveria ser reconhecível. (MC ESCHER apud CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, 2010, p. 124).

Figura 35 - "Castelo no ar" (1928), o cenário do desfile e "Ordem e Caos" (1950).



Fonte: Painel elaborado pela autora com MC ESCHER, Disponível em: <<http://www.mcescher.com/>>. Acesso em 29 set. 2014 e VOGUE ITÁLIA, Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

McQueen explora nesta coleção a metamorfose envolvendo principalmente aves. Observamos as estampas com aves e as duas últimas modelos, as que encerram o desfile, caracterizadas como pássaro branco e negro.

Figura 36 - Mulheres/Pássaros, peças confeccionadas com penas de pato em "The Horn of Plenty".



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Na Figura 36, observamos mulheres/aves, mulheres que se metamorfoseiam, portanto, desfilam num ritmo que simula os sons de aparelho de monitoramento cardíaco que

passa de normal para o de um coração sofrendo uma parada cardíaca. O som se extingue assim que as modelos deixam a passarela.

Identificamos semelhanças de formas entre a roupa da modelo e os contornos da coruja na obra “Diploma da Academia Eindhoven” (1945) (Fig. 37). Nesse caso, prepondera a metáfora da “mulher-ave”, portanto, trata-se de uma transcodificação.

Figura 37 - Peça da coleção e “Diploma da Academia Eindhoven” (1945), de M.C.Escher.



Fonte: Painel elaborado pela autora com MC ESCHER, Disponível em: <<http://www.mcescher.com/>>. Acesso em 29 set. 2014 e VOGUE ITÁLIA, Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

3. 3 O rosto como signo: figura/expressão, máscara e transfiguração

O rosto é, inicialmente, visto como figura ou expressão do interior da pessoa, da alma ou do psiquismo; em seguida como máscara e, por fim, como transfiguração. Com o propósito de identificar o rosto como objeto semiótico, acompanhamos o percurso sógnico do rosto traçado com estes estudos, sob a perspectiva da semiótica peirceana. Neles, a natureza sógnica do rosto está sempre em evidência.

Se tomarmos a palavra rosto, desvinculada de uma manifestação particular do rosto de uma pessoa, não há dúvida de que se trata de um símbolo. A palavra rosto é um símbolo, pois representa uma classe de coisas, ou seja, refere-se a rostos humanos, em geral.

O rosto humano, independente da maneira como esteja apresentado ou representado, ou por uma pessoa que se põe diante de nossos olhos, ou em uma obra de arte, ou em uma fotografia, ou por meio da palavra rosto, pode fazer-se signo, tanto pelos seus aspectos

qualitativos, como pelo fato de se vincular ou guardar conexão a algo existente, ou pelas regras, normas ou convenções que incorpora.

Qualquer coisa, qualquer objeto do mundo pode se fazer signo. Uma palavra, um gesto, um rosto, uma representação visual, uma obra de arte, um pensamento são coisas que podem se tornar signo. Estas aparecem ou apresentam-se a um intérprete por meio de seus aspectos qualitativos, ou referencias, ou dos vinculados às regras, às leis compartilhadas numa cultura. Conforme Drigo e Souza (2013), por estes aspectos é que as coisas vão afetar uma mente, no caso, de um ser humano, e tornar-se signo.

O rosto humano foi tratado, inicialmente, como figura. Com o distanciamento das tradições divinatórias, segundo Courtine e Haroche (1998), a fisiognomonia como “as maneiras de dizer e de ver o corpo e o rosto humano são então a tradução de uma mutação das imagens do corpo” (COURTINE; HAROCHE, p.39). A percepção fisiognomônica busca entender as mutações da figuração humana, apontando para a figura como expressão da interioridade, “não é pois tanto o rosto, mas a figura, que é objeto da fisiognomonia; a figura é o que tem expressão não o rosto” (COURTINE; HAROCHE, p.39).

Isto nos remete à ideia de momento em que o conhecimento era construído com analogias, ou seja, reinava a semelhança, a similitude. O rosto humano, na perspectiva da semiótica peirceana, fazia-se hipoícone, portanto. Os rostos eram similares aos astros, aos rostos de animais. Os sentidos vinham por analogias. As pessoas seriam poderosas como determinados astros, ou dóceis como alguns animais. As interpretações do rosto eram suposições, conjeturas sobre o ser humano, relativas ao seu caráter, às especificidades da sua alma.

Para Courtine e Haroche (1998, p.44), nos tratados fisiognomônicos vinculados à astrologia, o corpo era tido como um pequeno mundo, com a dinâmica própria do grande mundo, do cosmos e da natureza, enquanto o rosto, por sua vez, era o mapa para acesso à alma. Um mapa, na perspectiva da semiótica peirceana, é um hipoícone. Uma modalidade de representação que associa o objeto do signo, no caso o rosto, por semelhança de relações. “Neste mundo de analogias, em que nada no corpo poderia separar-se dos astros, das plantas e dos animais, o rosto poderia separar-se dos astros, das plantas ou dos animais, o rosto é um centro: a partir dele todas as semelhanças irradiam; para ele, todas as similitudes tornam” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.44). O rosto é uma síntese do corpo, ou seja, ele “resume o corpo e, portanto, condensa o mundo.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.44).

De um lado, a fisiognomonia era morfológica; de outro, fundamentada em analogias, bem como se associava às primeiras práticas da medicina. Enquanto a semiologia médica

averiguava os sinais produzidos pelo corpo, ou os sintomas, que para os médicos eram os sinais clínicos da doença, a fisiognomonia, como explica Courtine e Haroche (1998), propunham identificar a natureza do indivíduo, considerando-se que o ser humano era constituído de duas partes: a exterior, que é visível; a segunda, a interior, que é invisível. “O homem possui duas faces, das quais uma escapa ao olhar: a fisiognomonia quer remediar isso tecendo uma rede apertada de equivalências entre o pormenor das superfícies e as profundezas ocultas do corpo.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.33). Ao representar o rosto por uma figura, os estudos do rosto aproximavam o interior da pessoa ao seu exterior, por semelhança.

Conforme Courtine e Haroche (1998), no século XVI, as novas percepções do mundo construídas com a revolução científica afastaram a fisiognomonia da astrologia. Com a Contra Reforma, as ciências ocultas foram condenadas. A Igreja censura os conhecimentos que mostram a audácia de prever o futuro, visto que esse poder era exclusivo de Deus, no entanto, isentava-se quando esses conhecimentos eram considerados ferramentas para auxiliar previsões de ordem natural, auxiliando na agricultura, navegação e medicina. Os estudos do rosto, até então, eram fundamentados na ciência natural e no caráter divino, correntes complementares, no entanto, opostas. “Mas ainda no século XIII, quando a medicina se separou da astrologia, a fisiognomonia conterà o eco enfraquecido desta dupla origem [...]” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.37).

Segundo Courtine e Haroche (1998, p.54), G.B. Della Porta⁴, com o estudo *Physionomie Humaine* (1603), tratou de comparações zoomorfas. O estudioso buscava características de animais nas formas e linhas do rosto humano, valendo-se da observação e também do estudo dos tratados medievais. Essa investigação buscou distinguir os sinais, classificá-los e relacioná-los.

Deste modo, de acordo com Courtine e Haroche (1998, p.57), esse estudo dá origem à semiologia da superfície corporal, que relaciona os sinais corporais à interioridade, “naturalismo atento aos mínimos detalhes”, que toma o olho como protagonista. Enquanto os tratados anteriores abarcavam o rosto e o corpo como um todo, neste caso, após diversas análises, Della Porta elege o olho como foco de pesquisa e, por consequência, o olhar, para então captar a expressão. Concede ao olhar uma importância até então inédita, deslocando assim as percepções da figura humana.

No século XVII, novas contribuições vêm com a osteologia. A craniometria contribui com medições, comparações e classificações. A variedade de traços humanos passa a ser

⁴ GB Della Porta: Autor de diversos estudos e dedicado a muitos temas como: Química, medicina, cosmetologia, cosmologia, fisiognomonia e etc. COURTINE E HAROCHE (1998).

concebida pela estrutura interna. Há, portanto, uma grande mudança na forma de avaliar a face humana. Antes, apenas pela observação; com a craniometria, além do olhar, a dissecação, a comparação são necessárias. “Já não é mais um simples traço de superfície, mas uma lei orgânica” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.97), que gera os significados do rosto.

A craniometria seria o futuro da fisiognomonía, desencadeada pela frenologia, uma ciência que se desapega da carne e prefere os contornos dos ossos, eliminando, portanto, o movimento, a expressão. Deste modo, os estudos baseiam-se em “cadáveres, máscaras mortuárias, colecionar crânios e fazer falar os mortos para compreender os vivos. A sabedoria do fisiognomonista é a ‘arte da natureza morta’”. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.103).

Em 1668, o pintor Charles Le Brum⁵, apresenta à Academia Real de Pintura e de Escultura, a *Conférence sur l’expression des Passion*, na qual relata alguns fatos inéditos que transformaram as noções que uniam a alma ao rosto. O conhecimento sobre a dinâmica do corpo, sobre a circulação sanguínea, que têm por base leis físicas, sugere o funcionamento do corpo similar ao de uma máquina. “Coube a Descartes tirar todas as consequências filosóficas e morais da nova fisiologia: o corpo é abandonado à mecânica, os direitos da alma são salvaguardados na metafísica e os efeitos da alma sobre o corpo são pensados na ordem das paixões.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.69).

Nesse novo cenário, o rosto deixa de ser o espelho da alma para ser a expressão física das paixões. Assim, o homem-máquina sucede ao homem-zodiaco. “A representação da relação entre interioridade e a aparência, tal como se pode ler no rosto, ganha então sentido num outro universo de referência: o da medicina, da anatomia, da geometria e do cálculo.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.70).

Vale destacar, na obra de Le Brum, as séries de desenhos com comparações das morfologias faciais dos homens a de certos animais (Fig.38). Anteriormente, Della Porta realizou comparações entre os rostos de humanos e as faces de animais, que iam além das aparências, mas enveredando-se no comportamento. Na abordagem de Le Brum, a comparação externa valia-se de medidas e ângulos. Provavelmente, essa contribuição de analogias zoomorfológicas veio pelo seu interesse como pintor, em aprimorar os desenhos das formas humanas bestiais. Essa relação se amenizará com os conceitos do século XVII, que separará os homens dos animais. “Expulsa de uma ciência natural do homem que pouco a pouco vai se constituir, a zoomorfologia encontrará a partir do século XVIII, o espaço que

⁵ Charles Le Brum, pintor, decorador e teórico francês, nascido a 24 de fevereiro de 1619, em Paris, França, escreveu o tratado *A Expressão das Paixões* (1663), no qual analisou os diferentes estilos e gêneros de pinturas e *Método para Aprender a Desenhar as Paixões* (1698, edição póstuma), no qual descodificou, apoiando-se nas teorias de Nicolas Poussin, a expressão visual das paixões na pintura.

desde a origem nunca deixara de ser seu e que depois continua a ocupar: o da fábula e da sátira social.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.71).

Figura 38 - Fisionomias de homens e de animais, 1671, Charles Le Brun (Museu Du Louvre)



Fonte: TENDÊNCIAS DO IMAGINÁRIO. Disponível em: < <http://tendimag.com/2012/09/03/homens-e-bestas-4-charles-le-brun/>>. Acesso em: 15 ago.2014.

Para Le Brun, conforme Courtine e Haroche (1998), os ímpetus da alma ecoavam sobre o organismo e seus efeitos, notadamente os da circulação sanguínea, que se manifestavam no corpo. Assim, o rosto expressa a linguagem de um organismo vivo. “A fisiognomonía reconsidera o privilégio que desde a origem concedera aos traços estáveis e imóveis - forma, ossatura, configuração morfológica do rosto -, em detrimento dos sinais moventes e passageiros da expressão, os ‘acidentes’ da fisionomia.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.78).

Pouco a pouco constitui-se um imaginário “clássico” do corpo, cuja representação vai libertar-se da visão astrobiológica do mundo que caracterizava as concepções medievais e as filosofias da natureza na Renascença: ao abandono dos discursos de um fundo antigo de saberes corresponde assim um desencantamento do corpo: a emergência progressiva da visão de um corpo referido a si próprio, ordenado pela razão, habitado por um ser, individualizado pela expressão. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.40).

Assim, a ciência do rosto foi abandonada pela ciência natural e desqualificada pelos saberes positivos, no entanto, nunca deixou de ter um interesse social. Ela ressurgiu, então, pela necessidade de controle do homem social. O fisiognomista exerce seus “dons” - médicos e divinatórios-, para a ordem e bom andamento da vida cotidiana, desde que, um bom

convívio social requer uma competência em “ler” a face humana, prevendo as intenções por trás de uma fisionomia ou mesmo sua identidade.

A figura humana, entre os séculos XVI e XVIII, autonomiza-se e racionaliza-se; no mesmo espaço, torna-se mais interior, *socializando-se* e *individualizando-se* ao mesmo tempo. Trata-se de um processo complexo e multiforme e de que as fisiognomias constituem um dos traços, um indício entre outros. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.40).

O olhar fisiognômico é validado, pois “visará cada vez mais o conhecimento do eu e uma maneira de se conduzir na vida civil.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.40). Esse autoconhecimento assegura o aprendizado do controle sobre a manifestação das “paixões”. Neste aspecto, compreender a relação entre a interioridade do homem e sua aparência, ou seja, compreender a sua figura constitui o propósito da fisiognomia, uma vez que se “isolado da figura, o rosto escapa como um enigma.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.39).

Os tratados de fisiognomia do século XVII relatam também as transformações que o vestuário e os costumes culturais operam no ser humano. Eles podem aprimorar a imagem tanto pelo uso de algo mais adequado e propício, bem como podem mascarar características originais. Isto torna a imagem mais instigante e suscita, no observador, o desejo de recuperar a verdade que está por trás da máscara.

Neste sentido, surge também a “ciência dos reis”, que segundo Courtine e Haroche (1998, p. 121), foi direcionada à elite. Na ânsia de refinar e elitizar cada vez mais as classes médias, a fisiognomia ressurgiu vigorosa, com a função de civilizar o homem e forjar ou produzir um mundo novo, onde a harmonia das almas construía-se por meio dos rostos.

Ao tratar da domesticação das paixões, Courtine e Haroche (1998), mencionam os primeiros tratados italianos do século XVI, que tiveram grande repercussão entre os franceses. Eles emergiram entre os meios aristocráticos e fechados e solidificaram-se, no século XVII, com o propósito de prescrever um comportamento ideal. Depois que a corte tomava conhecimento desses tratados, eles eram publicados para difundir o comportamento a todos aqueles que teriam a possibilidade de frequentar o mesmo ambiente que o rei. “A conversa é então uma necessidade absoluta, a sociedade da linguagem. É a sua própria essência, o seu espírito, [...] associação de pessoas privadas, dos dois sexos, que desejam distinguir-se do vulgar pela arte de agradar levada à perfeição, pela amabilidade delicada, pelo conhecimento das deferências.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.159).

Os textos e livros de civilidade eram carregados de regras de conveniência, delicadezas que serviriam para além do debate religioso e cultural, para reflexões sobre a

escolha que a pessoa poderia fazer entre expressar-se, relacionar-se ou simplesmente permanecer em silêncio. Os aspectos mais importantes destes tratados referiam-se à codificação das regras de civilidade; à produção de obras para ensinar o que é a vida civil; à prática do mundo e ao entendimento das relações entre aparência e interioridade e a “arte de agradar”, principalmente durante a conversação. Mesmo sendo a palavra o aspecto mais relevante da conversação, ela era associada ao uso adequado do corpo em confirmação ao que é dito, bem como ao uso adequado do silêncio. “O tempo para calar-se deve ser o primeiro na ordem e nunca se sabe falar bem quando não se aprendeu antes a calar-se”. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.171).

O aprendizado do silêncio está enraizado nas práticas religiosas. Nelas, voltar-se para o interior e calar-se significa um encontro místico, uma busca divina, pois “devemos procurar Deus na sua morada, no mais profundo de nós próprios, no próprio íntimo de nossa alma.” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.175).

Gradualmente, o aprendizado religioso migrou sua fonte de informações e atuação para a prática civil. Segundo Courtine e Haroche (1998, p.174), a “questão do silêncio é um sinal crucial da lenta transformação das práticas religiosas em práticas civis, um ponto de encontro do cristianismo e da sociedade, um elemento essencial da civilidade cristã”. As palavras de ordem são: contenção, reserva, meditação e reflexão, falar pouco e fazer do silêncio um adestramento cotidiano. Isto também é extremamente útil ao Estado, que se vale das medidas e regras da civilidade para estabelecer seu rígido controle sobre a sociedade.

Explorava-se também, em alguns desses tratados, a solidão, com o significado de introspecção. Recomendava-se atenção total às dinâmicas sociais e ao desenvolvimento da capacidade de ouvir, bem como de discernir o melhor momento para falar ou calar-se. De acordo com Courtine e Haroche (1998) a solidão, quando levada a caráter de exílio era abominável, comparável a uma doença, ou seja, o afastamento da pessoa do convívio social significava perigo, estranheza, ou mesmo sinal de loucura. Deportar as emoções para si mesmo ou manter mistério das reais era algo incompreensível. A pessoa não podia isolar-se de acordo com sua própria vontade, pois o prazer do ato da conversação era considerado supremo.

Segundo Courtine e Haroche (1998), Guazzo – autor de um desses tratados - defendia a conversação como uma prática agradável. Relacionar-se seria algo inerente à natureza humana e, o corpo, mediador dessas relações, permitia ao indivíduo a justa medida para mostrar-se ou esconder-se. Forjar o afastamento ou a aproximação soaria como uma dissimulação, contudo, em seus tratados, esse aspecto era salutar. Primava-se pelo cuidado

com a expressão, ou a contenção do corpo, ou o domínio do rosto para revelar o que era agradável e aceitável perante a sociedade. Portanto, nesta relação entre mundos distintos - o interior e o exterior -, caberia à pessoa decidir o que mostrar e como mostrar. “Porque o rosto e os olhos são sinais de uma troca, expressão exterior da partilha” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p. 159). Aquele que domina essas técnicas sociais pode, de acordo com sua vontade, exilar-se em si mesmo. Como forma de refúgio, mesmo em meio a muitas pessoas, uma pessoa pode representar sensações e emoções, mostrando a todos estar atento, encorajando determinado discurso quando na realidade está ausente e perdido em seus pensamentos, reagindo mecanicamente às situações, ou seja, calculando suas expressões.

Equivalência absoluta do corpo e da linguagem na expressão: os tratados de conversação propõem uma fisionomia do estilo, indício do caráter, como existe uma fisionomia das aparências corporais, gravada com as ações interiores. A fisiognomonía observava uma linguagem no corpo. A conversação parece por vezes distinguir a expressão de um rosto nas palavras. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.154).

Abdicar de sua real essência para transparecer o que é próprio e desejado quer dizer aderir a um comportamento de afastamento de si mesmo, uma encenação, ou seja, como explicam Courtine e Haroche (1998, p. 159), “uma teatralização barroca da vida pública que fez de *Versailles* um teatro onde o espetáculo nunca se interrompe: uma política da aparência que busca os seus recursos em simulacros, em que o rosto se esfuma sob a máscara”, em que os indivíduos se preocupam em negligenciar os próprios sentimentos em detrimento do que é socialmente aceitável.

Reinaria, pois no mundo uma conjuntura contra o que os homens têm de mais precioso, um bem inestimável que cada um tem em si, *o homem interior*, “o eu real e verdadeiro”. Todos os meios são bons para evitar a vista de um dado objeto, para fugir se acontecer alguma vez encontrá-lo, ou ainda para fazer calar, sufocá-lo. E na primeira fila destes meios, a conversa: através dela o homem espalha-se exteriormente, dissipa-se e desvia-se. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.156).

Nesta sociedade “as aparências tornam-se opacas” e não se tem certeza de quem é o outro realmente. A máxima é representar. Falar sobre as paixões humanas torna-se tarefa árdua desde que o indivíduo autocontrolado afasta-se passo a passo de sua essência, condicionado a responder aos estímulos sociais com uma predefinição de comportamentos.

Sob outro ponto de vista, no século XVIII, surgem os tratados que evidenciam a necessidade do recolhimento íntimo para notar-se a si mesmo. Assim, o que era considerado

loucura passa a ser visto com bons olhos, como um apelo à intimidade, como desejo de liberdade de expressão. Autonomia, liberdade do indivíduo, fruição de si são as novas palavras que orientam as relações sociais.

A linguagem penetra mais profundamente o espaço reflexivo: a introspecção, o exame de consciência reclama que nos observemos; logo falaremos e conversaremos com nós mesmos. E a sociedade, a sua opinião e sua moral vem ocupar o lugar do homem interior onde há muito tempo Deus reinava. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.158).

Os estudos sobre o rosto tratam então da expressividade, o que concretizou a observação do indivíduo e a análise de si mesmo, permitindo assim a convivência pacífica entre o homem orgânico e o sensível.

Um laço energético entre as emoções do homem moral e as expressões do homem físico substitui progressivamente o laço causal entre os movimentos das paixões e as figuras do corpo. Acentua-se então o vigor, a vitalidade do movimento; observa-se a energia e a elasticidade do corpo. E no registro literário ou estético, a vida do corpo orgânico na expressão facial continua a ser vista como uma linguagem. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.109).

Neste período, o rosto também é palco para as classes sociais. A frieza na fisionomia sinaliza para a classe burguesa, enquanto a expressão calorosa remete às classes populares. A expressão em sua força é encontrada pelas ruas, observando o semblante de trabalhadores e pessoas comuns, bem como é possível reconhecer homens perigosos pela morfologia dos rostos. Neste aspecto, os rostos são índices. Nas palavras de Courtine e Haroche (1998, p. 117):

As classes laboriosas tornam-se pouco a pouco classes perigosas. E esta equivalência entre o povo e a perigosidade já não é simplesmente da ordem dos fatos, mas também do da gênese. São as condições sociais que produzem este efeito, que transformam rostos encantadores em fisionomias particulares, crianças inocentes em adultos brutais e corrompidos.

O novo comportamento social demandava que o recolhimento e a discrição se transformassem em disposição para a expressão. No entanto, o enlevo pela superficialidade não abandona o cenário e como explica Courtine e Haroche (1998, p.165), “estala a loucura do teatro em todos os cantos de Paris, o gosto pelas máscaras é levado ao paroxismo”.

A conversação é assim atravessada pela exaltação pré-romântica do sentimento. Mas desenha-se então igualmente uma divisão mais clara entre a esfera pública e o domínio privado da palavra, em que a intimidade faz valer os seus direitos: à

atividade, ao movimento, aos ruídos da vida pública, aos costumes exteriores retóricos e espetaculares da linguagem opõem-se a calma interior da palavra íntima, abrigo pessoal da conversa consigo próprio e as doces trocas da palavra doméstica, tenra morada da conversa familiar. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.165).

A civilidade social induzia ao tratamento delicado e à superficialidade nas relações. O rosto camufla-se com expressões. Courtine e Haroche (1998, p.172), inspirados por J.J Rousseau, explicam que “a sociedade da corte é a sociedade da máscara, onde reina ‘uma vil e enganosa uniformidade’”.

Estas representações picturais e teatrais da facialidade são ao mesmo tempo o reflexo e a norma das fisionomias que se encontram na corte: a impassibilidade do rosto real, as máscaras de respeito ou de sedução dos cortesãos, o jogo dos espelhos, dos ares e dos olhares de que a corte é o teatro... (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.84)

Esta sociedade constitui-se, portanto, por homens duplos, à medida que a aparência necessariamente não revela seu ser. Isto fez com que a desconfiança permeasse as relações sociais, ou seja, era imprescindível suspeitar da autenticidade dos comportamentos e dos sentimentos. Instaurou-se a política do rosto, que usufruía de todos os recursos das máscaras sociais.

O cortesão terá de se tornar impenetrável. É a regra e o apanágio de quem quer governar os homens, do Príncipe, do Herói, do Homem da corte. A inescrutabilidade da fisionomia corresponde a uma dupla necessidade. Nada mostrar se si, constringer-se à impassibilidade é em primeiro lugar, recusar deixar-se penetrar pelo olhar de outrem. (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.198).

Era pertinente, portanto, neste contexto, “dominar o outro pelo jogo das aparências: tornar-se senhor dele prendendo-o na armadilha do seu próprio olhar, usar a máscara, o ecrã, o artifício como suporte de uma relação de poder; instaurar no campo do olhar uma relação dissimétrica...” (COURTINE; HAROCHE, 1998, p.200).

No entanto, quando o rosto humano distancia-se da figura, da expressão, quando as suas marcas não revelam especificidades da natureza humana e, então, adentra a seara do enigmático, ele precisa ser traduzido, decifrado, decodificado, ou seja, ele passa a incorporar regras, normas, convenções compartilhadas culturalmente. Faz-se símbolo, portanto. “Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, em geral, uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto.” (CP 2.249).

No entanto, a pessoa constrói seus rostos, suas máscaras, modelando ou remodelando-as a partir das relações sociais, máscaras que, não podemos deixar de ressaltar, também são transformadas pelas marcas do tempo. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 598), as tradições gregas conheceram “as máscaras rituais das cerimônias e das danças sagradas, as máscaras funerárias, as máscaras votivas, as máscaras do disfarce, as máscaras teatrais. Aliás, foi esse último tipo de máscara, figurando um personagem (*prosopon*), que deu nome à pessoa.” Assim, uma pessoa figura um personagem, usa uma máscara. Lembremos que a palavra figura significa fazer a figura de ou representar por meio de figura, mas também quer dizer simbolizar, ou ainda, aparentar, representar, ou simular o que não é. Seria o rosto uma máscara? No percurso que apresentamos, com Courtine e Haroche (1998), o rosto humano fez-se ícone, índice e símbolo, respectivamente.

As máscaras de teatro, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 598):

Sublinham os traços característicos de um personagem: rei, ancião, mulher, servidor etc. Existe um repertório dessas máscaras, assim como de peças de teatro e de tipos humanos. O ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência, ou por uma apropriação mágica, com o personagem representado. É um símbolo de identificação.

Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 598) advertem que “se a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; ela se transforma numa imagem representada.” O jogo construído com as máscaras talvez seja benéfico para a permanência da pessoa no meio sociocultural. Com este jogo vêm as possibilidades de transformação.

Vale enfatizar que, na pós-modernidade, conforme Maffesoli (2007), a noção de indivíduo é substituída pela noção de pessoa, que se constitui com a multiplicidade do eu e desempenha inúmeros papéis ao invés de exercer determinada função numa organização econômica e política. Deste modo, “cada indivíduo é o simples *punctum* de uma cadeia ininterrupta, ou ainda, que lhe atribui uma multiplicidade de facetas, que fazem de cada qual um microcosmo, *crystalização* e *expressão* do macrocosmo geral” (MAFFESOLI, 2007, p. 37). O termo *persona* é mais adequado, pois está vinculada à máscara, que é mutável e que pode compor uma variedade de cenas, sem prescindir do outro. “Com efeito, enquanto a lógica individualista se apoia numa identidade separada e fechada sobre si mesma, a pessoa (*persona*) só existe na relação com o outro.” (MAFFESOLI, 2007, p. 37).

A máscara foi utilizada inicialmente, também para proteger o rosto feminino dos raios solares, pois a beleza pedia *cútis* branca e suave; em seguida, para auxiliar nas relações

sociais, agora ela é extremamente pertinente por mostrar o rosto por meio de inúmeras figuras. As máscaras – ou os rostos trans-figurados – permitem que a pessoa transite por inúmeras tribos, ou seja, a multiplicidade de figuras aproximam os diferentes, propiciam o estar junto.

As ideias tratadas no capítulo primeiro, fundamentadas em Eco (2010), Faux (2000), Laver (1989) e Vigarello (2006), nos autorizam a afirmar que a maquiagem e a arte de pentear-se contribuíram para agregar novos sentidos ao jogo com máscaras, ou para o que Maffesoli (1995) denomina de transfiguração.

A transfiguração envolve a passagem de uma figura a outra, aliada também ao sentido de posse, ser “‘possuído’ por um amor, por uma divindade, por um sentimento, o corpo, o rosto, transfigura-se, adquire outra dimensão.” (MAFFESOLI, 1995, p. 135). O que Breton (2012, p. 23) afirma sobre o corpo, tomamos, neste contexto, como apropriado para o rosto, ou seja, o rosto é “matéria-prima a retrabalhar ou a conservar para bem corresponder aos episódios das personagens rebaixadas pelo indivíduo”. Neste aspecto, justifica-se a escolha dos rostos exibidos pelas modelos no desfile da coleção “*The Horn of Plenty*”.

Na relação com o objeto do signo, o que é apresentado ou representado pelo signo, este pode ser denominado ícone, índice ou símbolo, sendo que entre as modalidades de ícones há também os hipoícones. Ao tratar do rosto humano, enquanto signo, acompanhando o percurso dos autores mencionados, constatamos que o rosto prevaleceu ora como hipoícone, ou como índice ou ainda como símbolo, ao ser tratado, neste percurso, como figura/expressão, máscara e transfiguração.

No capítulo quatro, retomamos as interpretações do rosto, com foco nos rostos das modelos exibidos no desfile mencionado. No próximo capítulo, tratamos da moda, como um sistema de signos, ou como comunicação.

4 COMUNICAÇÃO E MODA: A TRANSFIGURAÇÃO EM FOCO

Assim se encontra a transfiguração já indicada: o erotismo da imagem faz comunidade, faz corpo tribal, assim como este último conforta o aspecto sensível e espetacular de toda imagem. (MAFFESOLI, 1995, p. 140).

Neste capítulo, apresentamos reflexões sobre comunicação e moda fundamentadas em Maffesoli (1995; 1998; 2007; 2010; 2014) e Lipovetsky (2009), com o propósito de compreender como se dá o processo de transfiguração, que envolve também o rosto feminino. A moda, neste caso, com a transfiguração do rosto propõem novos rumos para a beleza do rosto feminino na contemporaneidade.

As diversas modulações da aparência, como a moda, o pavonear do corpo, a cosmetização, podem ser vistos como manifestações da estética, logo, favorecem o “experimentar junto emoções”, o hedonismo, o “comungar dos mesmos valores” e o sentimento de pertencimento (MAFFESOLI, 2010, p.143). Assim sendo, as imagens da moda e, mais especificamente, as imagens de rostos construídos pela moda podem dar pistas de como a beleza do rosto feminino se configura.

4.1 Moda e comunicação no contexto pós-moderno

O pós-moderno, segundo Maffesoli (1998), refere-se a um conjunto de categorias e sensibilidades, que foram adotadas em resposta à saturação do moderno. Tal conjunto encontra-se presente no tribalismo, na estetização da existência e na valorização do cotidiano. A dinâmica desse processo encontra nas mídias o impulso para expansão, como um “espelho” para diversos “narcisismos coletivos” (MAFFESOLI, 1995, p.81).

Os jogos do corpo, a florescência da moda, a erótica multiforme, a importância do festivo, os pequenos rituais cotidianos, o ressurgimento de uma religiosidade iniciática, as redes informáticas de comunicação estão aí mesmo como sinais de uma sociedade de contornos decididamente arcaicos e novos ao mesmo tempo. (MAFFESOLI, 2007, p.20)

A configuração social se faz com a agregação das pessoas, e as comunidades que se formam são emocionais, efêmeras e metamorfoseiam-se. O desenvolvimento social está atrelado a sentimentos e emoções, assim, a racionalização é gradualmente substituída pela empatia. Esta lógica da fusão enseja a relação táctil, ou seja, “na massa a gente se cruza, se

roça, se toca, interações se estabelecem, cristalizações se operam e grupos se formam” (MAFFESOLI, 1998, p.102).

Para Maffesoli (1995), o estilo como expressão de uma época permite a observação de maneiras de ser e de pensar específicas que, por sua vez, asseguram os vínculos em uma dada sociedade. O estilo refere-se a um conjunto de “formas características” (MAFFESOLI, 1995, p. 30), que traçam o modelo cultural de uma época específica.

O estilo na pós-modernidade, conforme Maffesoli (1995), está relacionado às imagens. A vida cotidiana se organiza em torno das imagens, “uma invasão desordenada, anárquica” (MAFFESOLI, 2010, p.119). Mas, elas são agregadoras por excelência, suscitam sensações e emoções. Assim sendo, para Maffesoli (1995, p. 36), “o estilo é, antes de tudo, o fato de só existir no e pelo olhar ou pela palavra do outro”. A socialidade pós-moderna é transfigurada pelas imagens, sendo que o termo transfiguração designa um tipo de possessão, em seu sentido de pertencer, tomar-se de amor e passar de uma figura para outra.

É, portanto, em torno das imagens e por meio do estilo que o ideal comunitário se manifesta. Para Maffesoli (1995, p.76), o reencantamento pós-moderno encontra na imagem, bem como no mito e na alegoria, o impulso agregador. Para Maffesoli (1995, p. 138), a imagem é um “concentrado do mundo”, que favorece as relações, pois “em torno dela se reúne, comunga-se”, mais ainda, ela encoraja a contemplação estética. Sobre a imagem, Maffesoli (1995, p. 138-9) acrescenta:

Instante eterno, que, em um relâmpago, exprime o cosmo em sua totalidade, é isso que engendra a fascinação, a impassibilidade de que se fala. Não uma apatia, no sentido trivial do termo, mas uma paixão “impassível”, espécie de contemplação estética na qual se abole o *principium individuationis*.

O sentido de transfiguração envolve também algo que está no futuro, o esperado “no quadro do devir de uma sociedade perfeita, ou a ser feita” (MAFFESOLI, 1995, p.46). Uma configuração, no entanto, se materializa, faz-se “visível, possível e palpável”. O estilo torna plausível esse processo, sendo sua causa, mas também seu efeito, portanto, o estilo coloca em evidência características já existentes, porém desvalorizadas e que, através dele, se reintegram na cena pós-moderna com destaque. No estilo contemporâneo valoriza-se a banalidade do cotidiano e a emoção coletiva. O estilo que se delineia na pós-modernidade é predominantemente estético, voltado para o sentir comum.

Logo, “não são os indivíduos que têm a primazia, mas suas relações” (MAFFESOLI, 1998, p.124), o que, por sua vez, propicia novas modalidades de grupamentos, as tribos.

Segundo Maffesoli (1998, p.31), a tribo corresponde, ao conjunto de “usos comuns” que facultam a (auto) identificação de um determinado grupo.

A sociedade assim compreendida não se resume numa mecanicidade racional qualquer. Ela vive e se organiza, no sentido estrito do termo, através dos reencontros, das situações, das experiências no seio dos diversos grupos a que pertence cada indivíduo. Estes grupos se entrecruzam uns com os outros e constituem, ao mesmo tempo, uma massa indiferenciada e polaridades muito diversificadas. (MAFFESOLI, 1998, p. 124).

A estética, enquanto conjunção do material com o imaterial, como “faculdade de sentir em comum”, fortalece as possibilidades de vínculos entre as pessoas, o estar-junto, o hedonismo tribal. Estabelece-se, portanto, “uma aura estética onde se reencontrarão, em proporções diversas, os elementos que remetem à pulsão comunitária, à propensão mística ou à perspectiva ecológica.” (MAFFESOLI, 1998, p.22). Tal estética suscita uma ética que encoraja a potência da criação coletiva. Para Maffesoli (1995, p.54), “o estilo se transforma numa ética abrangente”.

O ideal comunitário partilhado pelas tribos, por sua vez, coloca em evidência o “cuidado de si”, como encorajador da vinculação. A moda, como expressão de “sentimento de pertença” (MAFFESOLI, 1995, p.56) constitui um modo de cuidar de si, do que tratamos, após explicar a categoria do “formismo”.

Para que possamos desvelar um estilo e assim compreender uma época, faz-se necessário encontrar uma categoria que permita perceber e interpretar as suas manifestações. O formismo, “enquanto categoria de conhecimento”, para Maffesoli (2010, p.111), de um lado, indica a singularidade da superfície como valor primordial para o entendimento do social e da vida cotidiana; de outro, por ser conteúdo e continente, demonstra que a aparência assume a função de início e fim, limitação e vitalidade. Assim, a aparência, que não é vazia ou oca de sentidos, permite a compreensão da existência social e, ao mesmo tempo, é parte integrante dela. O formismo propõe uma relação de encantamento perante o mundo, pretende “montar um arcabouço analítico que permita ressaltar o jogo dos fenômenos sociais.” (MAFFESOLI, 2007, p.60).

A “colocação em forma” (MAFFESOLI, 1995, p. 35) se manifesta na espetacularização do corpo e na estetização da aparência, de onde subjaz uma lógica que privilegia o supérfluo, o efêmero. Maffesoli (2010, p.120) propõe a temática da superficialidade e considera pertinente enveredar em sua profundidade, para assim, penetrar ao “reino das aparências”.

Para Maffesoli (1995, p.58), o hedonismo do cuidado pessoal e da beleza “envolvem e transformam” aqueles que estão sob sua influência, portanto, esses valores imateriais agem de maneira efetiva, ou seja, “nós os fazemos menos do que eles nos fazem”.

Segundo Maffesoli (1995, p.14), o reino das aparências se instaura na pós-modernidade em meio à convivência orgânica de elementos arcaicos com outros contemporâneos e o seu desvelamento requer observação detalhada da concretude dos objetos. A observação atenta da superfície nutre o entendimento da “respiração social” (MAFFESOLI, 2010, p. 110). Sendo assim, faz-se necessário voltar-se para o objeto, contemplá-lo e observá-lo atentamente para assim perceber os sentidos neles latentes, o seu ritmo, a sua concretude, pistas para a compreensão do contemporâneo. Maffesoli (2010, p.111) propõe, portanto, uma “fenomenologia compreensiva”, uma prática eficaz na busca das minúcias do social.

Trata-se de uma postura intelectual particularmente adequada, quando se é confrontado com uma cultura nascente que, como se sabe, é sempre instável, complexa, o que, na maior parte do tempo, traduz-se por uma florescência de mitos, uma multiplicidade de imaginários dificilmente explicáveis pelo simples procedimento racionalista. (MAFFESOLI, 2010, p.110)

Maffesoli (2010) enfatiza que a aparência das coisas estabelece um elo através de sua materialidade para além da racionalização. Trata-se de uma lógica que privilegia a investigação por meio dos sentidos. Assim, “é a prevalência desse existente empírico, na sua simples complexidade, que conduz a relativizar o poder da razão, e a concordar sobre a eficácia da imagem.” (MAFFESOLI, 2010, p.110). A aparência em suas diversas modulações, - a moda, a publicidade, a televisão, o cinema entre outros-, é capaz de delinear os contornos sociais.

Tomado pelas formas, o homem se molda e “para tomar só uma das modulações dessa estética, a das imagens, o homem é menos criador de imagens, que forjado por elas” (MAFFESOLI, 2010, p.132). Portanto, aderimos às imagens que nos cercam, as publicitárias, televisivas ou imagens da moda, nas quais percebemos aspectos qualitativos vinculados às cores, formas, texturas ou arranjos destes aspectos, bem como a associamos ao nosso mundo imaginal. O corpo, por sua vez, age como fator de união, criando comunidade, portanto erótico. Uma erótica dos corpos, para Maffesoli (2010, p.131), “constitui o *ethos* que cimenta as diversas sociedades”.

[...] é precisamente essa sensibilidade teórica que parece sintonizada com o imaginário pós-moderno em suas diversas manifestações. Moda, corpo, ecologia, esporte, música, hedonismo, imagens são as palavras-chave das novas tecnologias do cotidiano cuidando de favorecer da melhor maneira possível uma criatividade cujo objeto essencial é desfrutar do mundo que se oferece à visão e à vida. (MAFFESOLI, 2007, p. 50)

Para Maffesoli (2010, p.117), “o corpo engendra comunicação”, favorece o tátil, ele coloca em relação, se faz presente. A comunicação favorece a exacerbação da aparência. Esta por sua vez, para Maffesoli (2010, p.117), “faz ver”, é tida como um fragmento que permite a compreensão do todo, do conjunto social. Como estrutura antropológica, a aparência incita a “atividade comunicacional”, o estar para o outro, as relações, o fazer social. Sendo assim, abrange o sensível e é fundamental nas relações sociais.

O jogo das aparências, a emoção comum, a estética são fatores inerentes ao social, enquanto o belo é um componente singular na organização da sociedade. As roupas, os tratamentos de beleza, a maquiagem, os penteados contribuem para que se vivencie o prazer do belo.

[...] o prazer do “belo” não é um simples suplemento de alma fugitivo, ou uma dançarina revogável à vontade, mas uma estrutura antropológica, que se pode minorizar por um tempo, mas nunca ocultar totalmente. É, com toda a certeza, uma parte do cimento social, desse *ethos* vivo de múltiplas facetas que não adianta querer reduzir à unidade, e que não se pode resumir ao utilitário. (MAFFESOLI, 2010, p. 137).

Há relações entre o corpo pessoal e o corpo social. Nessa relação, o valor da corporeidade, teve seus momentos de abafamento, porém esteve sempre presente. Na contemporaneidade exalta-se o corpo, ou seja, há um tipo de “teatralidade social que, em todos os domínios, difunde ao infinito as múltiplas imagens do corpo em espetáculo”. (MAFFESOLI, 2010, p.135). Para Maffesoli (2010, p.137) o corpo atua como “pivô” ou centro de onde partem e se ordena a vida social, o corpo como “*axis mundi*”. As efervescências corporais permitem “o perdurar da vida mundana” (MAFFESOLI, 2010, p.138). O entendimento de que as imagens são o centro da organização social ou que a vida “só estaria aí para o bem das aparências”, justifica o valor do presente, que por sua vez aguça o hedonismo.

Certos estudos sobre o culto ao corpo: culturismo, dietética, imprensa, indumentária, atividades esportivas mostram, de forma indubitável, que se constrói, trata-se, embeleza-se o corpo, por um lado, sob o olhar do outro, e, por outro, para que seja visto pelo outro. Assim, mesmo o que poderia parecer ser individualismo seria mais uma manifestação do hedonismo tribal. (MAFFESOLI, 1995, p.56).

Para Maffesoli (2010, p.145), na contemporaneidade se estabelece uma socialidade que organiza as relações com o outro e que se explicita também por meio de ornamentos, rituais e enfeites corporais, que se tornam elementos de sedução do fazer social. Assim, o “invólucro” favorece as relações, aproxima, liga um determinado grupo a outro, propicia o crescimento das sociedades é o “elemento motor da erótica social”. Para Maffesoli (2010, p.146), a beleza física, que se alcança também com as práticas corporais, colabora na estruturação social. O invólucro liga, agrega, portanto, explicita um valor erótico. Para Maffesoli (2010, p.146), a estética promove a coesão pelos “rituais que ela supõe”.

Dar o corpo em espetáculo, ou “pavonear-se”, segundo Maffesoli (2010, 142), favorece o crescimento do social e assinala a importância do frívolo no desenvolvimento do imaginário social. Para Maffesoli (2010, p.143), o corpo que se pavoneia é causa e efeito de toda “socialidade dinâmica”, bem como uma manifestação estética.

A moda é uma espécie de epiderme que recobre a epiderme (natural), que permite ao corpo “pavonear-se”, que transforma a aparência, transfigura o corpo como um todo. Assim, a possibilidade de compreender o social pela aparência tem na moda um objeto de estudo relevante. Para Maffesoli (2010, p.141), a roupa atua como “maquina de comunicar” e corresponde a um “amplo sistema multiforme”, que não é restrito ao vestuário, se expande e referencia um “tempo social, feito de momentos que se ligam, em um ritmo rápido, repousando sobre uma sucessão de períodos temporais que não permite que se pare em um só deles.” (MAFFESOLI, 2010, p.149). A moda é organizada pela lógica das sucessões que tende a valorizar o corpo social e a teatralidade global.

Ao tratar de moda, na nossa pesquisa, bem como tomar como *corpus* imagens de rostos das modelos do desfile “*The Horn of Plenty*”, compartilhamos com as ideias de Maffesoli ora apresentadas. Entretanto, também há em Lipovetsky (2009) outras considerações sobre a moda que complementam as mencionadas.

Lipovetsky (2009, p.10) propõe a compreensão do fenômeno da moda, para além das questões da estratificação social e luta de classes, com uma abordagem que explora o sentido efêmero e a lógica da inconstância, o que permite enfatizar a singularidade de tal fenômeno no social. O sistema da moda funda-se em uma mobilidade frívola, que se torna permanente. Trata-se, segundo Lipovetsky (2009, p.10), de “um objeto fútil, fugidio, ‘contraditório’ por

excelência”, que por múltiplas metamorfoses alcança lugar central na sociedade contemporânea “reestruturada de ponta a ponta pela sedução do efêmero.” (LIPOVETSKY, 2009, p.12).

A moda, para Lipovetsky (2009, p.24), não é inerente à existência humana, pois o uso de roupas e adornos vem de tempos longínquos. No entanto, somente a partir do final da Idade Média foi possível reconhecer no Ocidente “a ordem própria da moda”, enquanto um movimento voltado para a renovação das formas, para a instabilidade e a temporalidade efêmera. O Ocidente para Lipovetsky (2009, p.56), constitui-se num “solo cultural” profundamente estabilizado, o que favoreceu sua investida nos prazeres corporais, bem como nas “loucuras do efêmero”. Lipovetsky (2009, p.24) reconhece a moda como sistema, em sua complexidade, suas nuances, “com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias” manifesta aspectos da vida coletiva e torna visível as alterações dos estilos.

O sistema da moda não está restrito à indumentária. A moda se irradia por diversas áreas, apesar de ser especialmente reconhecida no vestuário. Conforme Lipovetsky (2009, p. 30), “a moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exhibir-se ao olhar do outro”.

Por muito tempo, segundo Lipovetsky (2009, p.42), as sociedades se organizaram sem a dinâmica das mudanças. Nessa lógica, o “jogo das frivolidades” não encontrava sentido, pois os valores estavam na tradição e na experiência ancestral, ou seja, predominava a ideia de continuidade. Uma organização social condicionada a um “passado mítico” não concebe, em sua lógica, a mudança, a transformação, o novo.

Para Lipovetsky (2009, p.29), nestas sociedades “os homens não são reconhecidos como autores de seu próprio universo social”. O reino das frivolidades instaura-se à medida que se admite o poder do homem a frente da “organização de seu mundo”. Portanto, o caráter “hiperconservador” nas sociedades primitivas impedia a instauração do sistema da moda, visto que a mesma não concedia prestígio ao novo.

A partir desse momento as mudanças vão precipitar-se; as variações do parecer serão mais frequentes, mais extravagantes, mais arbitrárias; um ritmo desconhecido até então e formas ostensivamente fantasistas, gratuitas, decorativas fizeram sua aparição, definindo o próprio processo da moda. (LIPOVETSKY, 2009, p.32)

Quando instalada, na metade do século XIV, embora não seja preciso o local de seu surgimento, talvez por volta de 1340 a 1350, esse sistema já estava difundido por toda a

Europa Ocidental. Esse fenômeno social de considerável oscilação não é mais raro, agora é regra.

A partir do final do século XIV, as novidades e a inconstância multiplicaram-se e os ciclos breves instauraram-se. A moda se faz, portanto, pela junção de duas lógicas, a do efêmero e da fantasia estética, que para Lipovetsky (2009, p.37), constitui uma configuração apenas identificável no “limiar das sociedades modernas“. Para Lipovetsky (2009), a moda encontra seu impulso renovador muito mais na lógica social do que na dinâmica econômica. Sendo assim, mesmo sendo relevante a questão econômica, ela é insuficiente para a compreensão do sistema da moda e sua natureza de variações incessantes e de excesso de fantasias. A moda ganhou sua força no final da Idade Média em meio a um cenário de declínio econômico do segmento rural. Dessa forma, “a eflorescência da moda e as dificuldades financeiras, ou até mesmo a ruína, de uma parte da nobreza caminharam juntas” (LIPOVETSKY, 1999, p.57). Recorremos ao fato de que a crise não se estendeu de maneira homogênea, nem em territórios nem em setores econômicos.

A moda estabelece a relação com o outro, a observação, a imitação, mas também incentiva a auto-observação. Assim sendo, ela “civilizou o olho, educando-o para discriminar as pequenas diferenças, para ter prazer nos pequenos detalhes sutis e delicados, para acolher as formas novas”. (LIPOVETSKY, 2009, p.42).

De um lado, embaralhou as distinções estabelecidas e permitiu a aproximação e a confusão das qualidades. Mas do outro renovou, ainda que de uma outra maneira, a imemorial lógica da exibição ostentatória dos signos do poder, o esplendor dos símbolos da dominação e da alteridade social. Paradoxo da moda: a demonstração ostensiva dos emblemas da hierarquia participou do movimento da igualação do parecer. (LIPOVETSKY, 2009, p.46).

Considerando a moda como elemento essencial do coletivo, identifica-se, então, uma sociedade que transita pela sedução e pelo efêmero. O apego aos ornamentos e as conhecidas formas de ostentar a aparência, em nenhuma parte do mundo tais costumes foram tão longe como na moda ocidental, com suas excentricidades e frivolidades.

De início a lógica da moda, respeitou uma hierarquia e esteve restrita à nobreza, em seguida à medida que a classe burguesa se desenvolve a moda propaga-se. A partir de então, contrariando as leis suntuárias que proibiam a cópia dos modelos da corte, o vestuário se confunde, e, mesmo tardiamente os trajes usados pela aristocracia se difundem socialmente. Essa é, portanto a ordem da moda, a promoção do exagero, da excentricidade, uma estrutura permeada pela teatralidade e artificialidade. Por vezes, os excessos na ornamentação foram condenados e considerados ridículos, ou mesmo repudiados, certamente, em razão de uma tradição de difamação da futilidade, dos artifícios e das maquiagens. (LIPOVETSKY, 2009, p.40).

A moda também reforça a consciência de pertencer à determinada comunidade, sendo que o mimetismo por ela construído permite a expressão do gosto particular e a preponderância das relações (MAFFESOLI, 2014, p.109). Para Lipovetsky (2009, p.49), no vestuário, essa configuração se explicita claramente, sendo o traje, os adornos, penteados e maquiagens “os signos mais imediatamente espetaculares da afirmação do Eu”.

A mutabilidade da moda estabelece-se instigada também pelos movimentos de imitação e distinção social. Apesar dessa não ser a única motivação, é considerável o fluxo provocado pela vontade da burguesia em prosperar e de se parecer cada vez mais com a nobreza, e, em contra partida, a nobreza que intenta estar sempre à frente e diferenciar-se da classe em ascensão. Mesmo relevante, a fuga entre classes não seria suficiente para impulsionar este movimento de imitações, deste modo, considera-se que a força da renovação, as novidades, “andam muito mais depressa que sua vulgarização” (LIPOVETSKY, 1999, p.60), logo, o novo antecipa o declínio da tendência anterior. Então, os conflitos de classes participam desse contexto embora sua força venha da “exaltação ‘moderna’ do Novo, a paixão sem fim pelos jogos e gratuidades estéticas.” (LIPOVETSKY, 2009, p.60).

A turbulência da moda depende menos das ameaças que se exercem as barreiras sociais do que do trabalho contínuo, inexorável mas imprevisível, efetuado pelo ideal e pelo gosto das novidades próprios das sociedades que se desprendem do prestígio do passado. Fraqueza da abordagem clássica, que só vê nas flutuações da moda coação imposta de fora, obrigação resultante das tensões simbólicas da estratificação social, ao passo que correspondem à manifestação de novas finalidades e aspirações sócio- históricas. (LIPOVETSKY, 2009, p.60).

A sociedade da corte e sua autoafirmação através da ostentação foram fundamentais para o nascimento da moda. Contudo, cabe aqui ressaltar que a moda não se solidificou sobre a ostentação, mas sim sobre o efêmero. O desuso sistemático da moda se insere em meio a novas valorizações sociais, a uma inédita configuração da esfera individual perante a esfera coletiva. Essa estruturação permitiu a expressão individual, o que impulsionou a mutabilidade da moda. Para Lipovetsky (2009, p.67), a moda “é o corolário de uma nova relação de si com os outros, do desejo de afirmar uma personalidade própria que se estruturou ao longo da segunda Idade Média nas classes superiores”.

A moda estruturou-se pela sinergia de múltiplos aspectos, que juntos colaboram em sua complexidade, como a vida social, cultural, individual e estética. Na Época Moderna, o sentido de fugacidade impulsiona a busca acelerada do prazer e da felicidade. Para Lipovetsky (2009), o desenvolvimento da civilização dos costumes e dos prazeres colabora no estabelecimento da moda.

Gradualmente a moda se reorganiza e sua dinâmica passa a generalizar-se, deixando de ser privilégio de algumas camadas da sociedade. As formas de se vestir tornam-se então cada vez mais próximas, o desejo de moda expande-se, as frivolidades tornam-se “uma aspiração de massa” (Lipovetsky, 2009, p.90).

Lipovetsky (2009, p.98) explica que, a partir da segunda metade do século XVIII, a moda envereda-se por uma era informacional e estética. Assim, proliferam-se os discursos de moda, a consagração de seus criadores, assim como seus textos e imagens, e por meio deste estabelecem definitivamente a valorização da frivolidade. Este movimento pode ser observado quando da apresentação, no capítulo dois, do corpus da pesquisa. Imagens do desfile de 2009 ainda podem ser vistas na internet, por exemplo. Os desfiles de moda, que colocam o corpo em espetáculo e preconizam a aparência como latente de sentidos, parecem valorizar a frivolidade, no entanto, em concordância com Maffesoli, a aparência não é vazia de sentidos, é nela mesma que está imbricado todo o potencial de agregação. Assim, ao permanecerem visíveis, estas imagens permanecem e convertem-se em convites renovados à contemplação, à experiência sensorial.

Para Lipovetsky (2009, p.180), a moda se desenvolve e alcança a “era da moda consumada”, uma vez que esse sistema de desusos sistemáticos abarca cada vez mais a vida coletiva. Contudo a moda já não se identifica com o luxo das aparências, mas sim ao efêmero, à sedução e à diferenciação marginal, coerente com um novo tipo de socialidade que se desenha. A sociedade entra em seu momento flexível e comunicacional regida pela lógica da “expansão das necessidades” (LIPOVETSKY, 2009, p. 181), logo, impera a lei da obsolescência, da sedução e da diversificação.

Considerando-se as ideias de Maffesoli, enfatizamos que a sedução agrega corpos e propicia sensações e emoções, uma vez que a sedução pode ser vista, neste contexto, como um conjunto de qualidades, no caso do produto da moda, de características que despertam simpatia, desejo, amor, interesse, enquanto a diferenciação, embora marginal, permite que inúmeras tribos encontrem uma ambiência fértil para transfigurações.

Para o contexto pós-moderno, a lógica da moda apresentada por Lipovetsky (2009), vista na perspectiva de Maffesoli, estabelece comunicação, agrega pessoas, propicia o desenvolvimento social.

No próximo capítulo, conferimos o potencial de sentidos latentes na aparência, com as análises dos rostos exibidos no desfile “*The Horn of Plenty*”, por meio de representações visuais.

5 DELINEANDO ASPECTOS DA BELEZA PARA O ROSTO FEMININO NA CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo, apresentamos as análises realizadas. Dos resultados das análises, procuramos extrair aspectos da beleza para o rosto feminino na contemporaneidade. As imagens selecionadas, rostos das modelos exibidos no desfile “*The Horn of Plenty*”, foram observadas atentamente, ou seja, procuramos, no sentido proposto por Maffesoli, olhar no fundo das aparências, o que significa que não lançamos o olhar para além das aparências, mas nela permanecemos e é dela, da casca, da superfície das coisas, que extraímos os sentidos. Este tipo de olhar não contradiz os três tipos de olhar que análise semiótica, sob o ponto de vista da semiótica peirceana, requer: contemplativo, observacional e o generalizante. Com o propósito de avaliar o potencial de sentidos latente nos rostos exibidos no desfile, adotamos as estratégias metodológicas propostas por Santaella (2005) e aplicado também por Drigo e Souza (2013). Sendo assim, explicitamos os aspectos qualitativos, os referenciais e os aspectos de lei, de convenção e presentes na cultura, lançando para a imagem os três tipos de olhar mencionados. No processo interpretativo, elencamos efeitos possíveis que germinam com estes aspectos fundantes do signo.

Vejamos, então, como eles operam.

5.1 Pele homogênea e lábios em evidência

Em “*The Horn of Plenty*”, o estilista Alexander McQueen desenvolve uma cartela de cores restrita ao preto, branco e vermelho, colocada em evidência também na aparência dos rostos então exibidos. O enquadramento da Figura 39 mostra o rosto da modelo com a maquiagem padrão do desfile e com um adereço de cabeça. Iniciemos com os aspectos qualitativos. A análise é feita, então, a partir de uma representação visual, recorte do vídeo do desfile.

Principiamos pelas qualidades: cores, texturas, formas e a combinação destes aspectos. Entre as cores, o preto é predominante. Para Farina (2000), é a cor da anulação das demais cores e, afetivamente, pode ser associado ao sombrio, mas também ao sóbrio, assim, pode estar vinculado à morte e à destruição.

O centro da figura é iluminado por uma mancha branca e as sensações que esta cor propicia estão vinculadas, segundo Farina (2000), à pureza e à castidade. Há ainda um ponto

vermelho viscoso, semelhante a uma mancha de sangue que, conforme Farina (2000), pode ser associada, afetivamente, à força, à paixão.

A textura lisa e brilhante propicia sensações e incita ao toque, convida a mão a deslizar por ela, enquanto o aspecto viscoso da cor vermelha causa desconforto. A maneira como a luz incide sobre as partes vermelhas faz com que estas pareçam irromper de forma violenta da superfície branca, morta. Paira certo estranhamento no ar. Há ambiguidade.

Figura 39 - Pele homogênea e lábios em evidência



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Quando o usuário/intérprete permanece sob os efeitos desses aspectos qualitativos, como o jogo de cores e as texturas, a imagem ou a representação visual do rosto feminino permanece na instância do sinsigno icônico remático. O olhar contemplativo reina então. As sensações causadas pelos aspectos qualitativos elencados estão vinculados à tristeza, à morbidez e a certo torpor. Há uma sensação de falta de energia física como se o corpo da modelo estivesse sob o efeito de algo avassalador.

Mas, o sinsigno, pelo seu vínculo com existentes, requer um olhar observacional, que instaura a constatação. Tal olhar identifica um rosto feminino, cuja superfície branca neutraliza os traços, os sinais deste rosto. A maquiagem suprimiu as sobrancelhas, a coloração da pele, os cílios. Nesse sentido, podemos supor uma camuflagem das expressões faciais, sugerindo impassibilidade. Entretanto, esta se rompe com os lábios, estridentemente

vermelhos e com contornos excessivos. O visual se completa com o adereço de cabeça, que esconde os cabelos da modelo, confeccionado com latas de refrigerante pintadas na cor preta, cobertas e presas com filme plástico e fita adesiva.

Mas, há nestes aspectos referenciais elementos simbólicos que suscitam a imaginação e podem agregar novos sentidos ao rosto da modelo. Sob o efeito destes aspectos, o rosto pode se fazer sinsigno indicial remático, ou enquanto réplica de um legissigno, como legissigno simbólico remático, uma vez que os efeitos podem permanecer na seara das emoções, dos sentimentos.

O aspecto do rosto moldado com a maquiagem pode ser associado a determinados padrões comuns na Idade Média, exibidos como exemplo, na obra “Retrato de Menina” (1470), de Petrus Christus. As semelhanças podem ser observadas ao compararmos o rosto da modelo ao exibido na obra mencionada (Fig.40).

Figura 40 - O rosto exibido em *"The Horn of Plenty"* e “Retrato de Menina”, (1470), de Petrus Christus.



Fonte: Painel elaborado pela autora com VOGUE ITÁLIA, disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012; WIKIPAINT, disponível em: <<http://uploads1.wikiart.org/images/petrus-christus/portrait-of-a-young-girl.jpg>>. Acesso em: 07 set. 2014

Em “Retrato de Menina” observa-se uma expressão apática, a aparência é construída por uma pele homogênea, excessivamente branca e, com cabelos aparentemente escassos, escondidos pelo toucado. A aparência encorajada nesse período aproxima-se da proposta no desfile de Alexander McQueen. Igualmente, há semelhanças nos trajés, com a linha do decote, o adereço de cabeça e a cor escura em contraste com a palidez da pele.

O toucado, ao esconder os cabelos, negligenciava a sensualidade feminina e reforçava a angelização da aparência. O toucado, ainda, emoldura o rosto, coloca em evidência as partes altas do corpo. Essa aparência é reconhecida como agradável nesse período.

Num rosto liso com traços regulares, observa-se antes de tudo a testa grande e redonda, “polida como um mármore”, que aumenta o olhar sob o arco das sobrancelhas, “separadas e delicadas”, feitas de “cerdas finas e raras coladas à pele”; o espaço entre os dois olhos deve ser largo, igual à dimensão de um olho; como a testa, as pálpebras são redondas, transparentes, diáfanas. (FAUX, 2000, p. 42).

O imaginário medieval relativo à mulher, segundo Faux (2000, p.36), percorre caminhos antagônicos, com a dicotomia entre Eva e a Virgem, o inferno e o paraíso. A primeira, bela e sublime, corrompe o homem e é expulsa do paraíso, com isso “carrega consigo a falta e a marca de todo pecado original”; a segunda, Eva, “sempre condenável e condenada para sempre, é a encarnação do mal absoluto e sua beleza mentirosa é a máscara do diabo, reproduzida ao infinito em todas as mulheres” (FAUX, 2000, p.36). Para suprimir essa herança dentre os ideais da época emerge o ideal da Beleza da Virgem, “mãe d’Aquele que redimiu os pecados de uma humanidade corrompida pela primeira mulher”. Essa dualidade coloca em pauta a beleza feminina na Idade Média. Para Le Goff e Truong (2006), os ideais de beleza na Idade Média surgem do encontro desses aspectos, o rosto da Virgem e de sua opositora Eva. A pureza e a angelitude dão o tom à beleza de então, mas apesar de bela e intacta, a virgem não redime o pecado original. Assim, a dicotomia da representação feminina na Idade Média se mantém.

O retrato individual não existe e os rostos de virgens, de santas ou de fieis, pintados sobretudo em afrescos, próximos ainda do ícone bizantino embora mais expressivos, não eram executados a partir de modelos vivos, mas segundo convenções simbólicas. Longe de uma busca da forma pura, da reprodução da beleza por ela mesma, os rostos a princípio totalmente impassíveis, depois aos poucos marcados de sofrimento, de resignação, de fé e de beatitude, aureolados de ouro e submersos em longas túnicas, traduziam os preceitos da fé cristã. (FAUX, 2000, p. 38)

Em “Retrato de Menina” (Fig.40), observa-se uma pele “branca como lírio, leite ou espinheiro alvar” (FAUX, 2000, p.39). Para alcançar este aspecto eram utilizados “sulforeto de arsênico, cal viva, unguentos feitos de cinza de ouriço, sangue de morcego, asas de abelhas, mercúrio e baba de lesma para depilar, polir e branquear [...]” (FAUX, 2000, p.43). Se antes a pele homogênea era conquistada com métodos estranhos, agora, com a tecnologia, os produtos de beleza ou intervenções cirúrgicas realizam as transformações desejadas. A pele homogênea e os lábios carnudos e avermelhados podem ser construídos com a ajuda de cosméticos e intervenções cirúrgicas.

Mas, voltando às duas imagens (Fig.40), notam-se diferenças significativas na boca. McQueen propõe uma boca imensa, como uma fenda carnuda, com contornos exuberantes num vermelho vivo e viscoso, que alcança os olhos do observador de modo agressivo, estonteante. A modelo da pintura, por sua vez, exibe uma boca pequena que, como uma fenda suave, se mistura à cor pálida e homogênea do rosto.

O vermelho vivo, segundo Farina (2000, p.99), “é a cor do amor e do erotismo. Como cor da atração e da sedução se materializa nos lábios vermelhos. É a cor dos chamados “pecados da carne”, dos tabus e das transgressões”. Simbolicamente, a boca segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p.133), “é a mediação, porta do paraíso ou dos céus, é o acesso ao superior ou inferior, ela é o ponto de partida ou de convergência de duas direções, simboliza a origem das oposições, dos contrários e das ambiguidades.” Uma, em “Retrato de Menina” está fechada para as transgressões e para os pecados da carne; a outra, exibida no desfile é um convite à transgressão.

Assim, tais aspectos referenciais agregam novos sentidos ao rosto da modelo (Fig.39). Considerando-se os aspectos simbólicos atrelados aos lábios carnudos e avermelhados ou à boca, podemos dizer que o rosto então construído pela moda, neste desfile, clama por sensualidade, o que pode ser alcançado com uma boca desenhada, expandida e avermelhada. A mulher assim passa a transbordar feminilidade, sensualidade, vida. A força do sexo feminino deve ser enfatizada, portanto.

No entanto, na imagem, a superfície lisa e alva amplia e destaca a boca gigante, como uma mancha impura sobre o límpido, o puro, explicitando para o usuário/intérprete a convivência de aspectos ambíguos. Ao vincular a imagem ao desfile, aspectos do processo de criação do estilista vêm à tona. Logo, a beleza para o rosto feminino, proposta por McQueen, neste desfile, concentra as oposições da beleza na Idade Média, os lábios extravagantes que remetem à beleza mascarada e a pele branca, à beleza pura; ou ainda, exibe a pulsão da vida e da morte em combate.

5.2 Exaltação às formas: o rosto como espaço para transfiguração

A sintonia estabelecida entre os rostos e os adereços de cabeça exibidos na coleção “*The Horn of Plenty*”, com os exibidos em obras de arte, pode ser notada igualmente na Figura 41.

O jogo de formas, em preto e branco, rompido por uma mancha arredondada em vermelho escuro, em texturas que vão do liso como porcelana ao rugoso, deixa o

usuário/intérprete em contemplação e causa estranhamento. Novamente, a força das formas arredondadas em vermelho escuro clama pelo olhar do usuário/intérprete e suscita conjecturas.

Figura 41 - As formas em evidência



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Na busca de respostas, o olhar observacional encontra pistas no tecido xadrez, na forma do adereço de cabeça e na cor e espessura dos lábios.

Observando a Figura 41, nos deparamos, mais uma vez, com um rosto empalidecido, uma pele sem marcas, sem manchas, sem sinais do tempo, aspectos que remetem o usuário/intérprete a indagar sobre uma perfeição manipulada. O branco representa ora a ausência ora a soma das cores, ele é absoluto, não apresenta variações de tonalidade, sugere algo que está por formar-se, como uma folha em branco na fase inicial de um esboço. Essa característica aponta para uma possível transfiguração, o metamorfosear-se. Pronto para se por em imagem, aquela que a sua imaginação ali inserir. Tudo cabe no vazio, no branco, no que escapa. Sensação de impotência para aquele que é visto e de poder para o observador, o outro. O rosto que se faz com o olhar do outro, que se põe ao outro.

A composição do rosto, adereços e indumentária da imagem (Fig.41) pode ser associada ao Retrato de Isabella de Portugal, de Rogier van der Weyden (Figura 42).

Figura 42 - Adereço e maquiagem do rosto exibido em "The Horn of Plenty" e o da obra "Retrato de Isabella de Portugal" (1445), de Rogier Van der Weyden.



Fonte: Painel elaborado pela autora com imagens de: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012; WIKIMEDIA. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_workshop_-_Portrait_of_Isabella_of_Portugal_-_without_frame.jpg>. Acesso em: 07set. 2014.

Percebemos semelhanças, sobretudo no exuberante toucado/penteado. Para Flügel (1966), essas formas colaboram essencialmente na percepção da extensão do próprio físico. Estes enfeites proporcionam a expansão da forma corporal, ou a ampliação vertical da figura, superioridade, grandeza. Esse modo de ocupar o espaço, de prolongar aparentemente o próprio corpo, sugere maior poder e “uma sensação estimulante de expansão ascendente” (FLÜGEL, 1966, p.30). A brancura, tanto do adereço quanto do véu, colabora na proeminência da figura, pois esta cor é símbolo de elevação e status. Observa-se uma possível inspiração na estética da época em questão.

Em Retrato de Isabella de Portugal (1445) (Fig. 42), observa-se o formato do penteado muito comum e agradável aos olhos, na época. O contorno da testa era raspado para o absoluto controle dos fios sob o toucado e, a forma de cornos era produzida com cones postiços recobertos por cabelos.

A Cornucópia, símbolo do desfile, está presente em todas as modelos, nos adereços de cabeça que, metaforicamente, podem ser vistos como chifres. Os chifres simbolizam o poder, “evocam os prestígios da força vital, da criação periódica, da vida inesgotável, da fecundidade. Tornaram-se, em consequência, símbolos de majestade e dos benefícios do poder real.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 234). O chifre é como um troféu, exaltação e apropriação da força de luta, do poder masculino, da arma poderosa e agressiva. A

cornucópia, contudo, é símbolo da abundância e da fertilidade ilimitada, e que só pode ser obtida por dom divino.

A padronagem, como mencionamos no capítulo dois (p.62), é uma tradução intersemiótica da obra “*Verbum*” (1942), de M.C. Escher, logo, coloca em cena, para o usuário/intérprete, os significados relativos ao conceito de transformação.

Há metamorfoses – vida/morte em movimento – mas triunfa a vida. Vitória de Eros. A boca (vida) exuberante onde a vida se esvai.

Estes aspectos simbólicos embrenhados nos aspectos referenciais mencionados contribuem para reforçar os efeitos da imagem vinculados às emoções e aos sentimentos e, que prevalece, portanto, como sinsigno indicial remático, em detrimento do sinsigno indicial discente, pois os aspectos qualitativos preponderam, tendem a fazer com que o usuário/intérprete permaneça sobre os efeitos de qualidades. Por outro lado, tomando-a como uma réplica de um legissigno, um signo que compartilha aspectos de lei, normas, regras, no caso, advindos do processo de criação do estilista e dos aspectos simbólicos que vêm com as pistas elencadas, a representação visual pode ser vista como um legissigno simbólico.

5.3 A máscara que revela o potencial de transfiguração do rosto

Como avaliar o potencial de sentidos em um rosto oculto? Que pistas há para compor a beleza para o rosto feminino nesta imagem (Fig.43)? O que uma máscara revela?

Em mais uma composição para o desfile “*The Horn of Plenty*”, as qualidades das cores vermelha, preta, do tom prateado e do jogo de texturas ásperas, em contraponto a uma região menor e lisa, provocam sensações.

O rosto encoberto, por uma malha metálica, faz com que este seja visto como mascarado, o que propicia sensações de inquietação, atreladas a mistério, que estimula a curiosidade. O que não está visível, mas insinua-se aos olhos, incita o desejo de ser visto. Por outro lado, por trás da máscara há alguém que não deseja ser visto, mas que pode olhar atentamente para o outro. A máscara propicia um jogo de olhares que excita e amedronta.

Nestes momentos de contemplação, os simbolismos vinculados à máscara podem vir à tona. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 598), a máscara carnavalesca, por exemplo, opera uma catarse, pois “revela tendências inferiores, que é preciso pôr a correr”, como os impulsos satânicos. Assim, esta máscara é libertadora. As máscaras são usadas em ritos iniciáticos, em transformações místicas, em danças e em outros rituais de diferentes povos,

como os hindus, chineses e africanos. As máscaras têm uma linguagem cifrada difundida universalmente, mas o código das significações é diferente de uma cultura a outra.

Figura 43 - Traje e detalhe de adereço em "*The Horn of Plenty*"



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Como mencionamos no capítulo um, num breve relato de aspectos da beleza, no final do século XVI, a máscara entra em cena tanto como proteção quanto instrumento de dissimulação. Os cuidados com a pele intensificaram-se, assim, de um lado, a máscara e o guarda-sol vieram como instrumentos indispensáveis para proteção desta. De outro, elas serviam para dissimular socialmente o rosto, pois a emoção precisava ser controlada. A cortesia, enquanto sinônimo de civilidade, polidez, afabilidade, gentileza, deveria nortear as relações sociais, logo, o rosto enquanto veículo de expressão de emoções e sentimentos deveria ocultar-se, pois poderia depor contra os modos bem-vindos à época.

No rosto (Fig.43), a “máscara” veda a boca e cobre a testa, enquanto uma pequena franja de pedras vermelhas esconde a sobrancelha e destaca os olhos. A expressão do rosto fica comprometida com a camuflagem da boca e das sobrancelhas. Percebe-se a textura lisa e homogênea da pele e os olhos. A imagem é silenciosa, o que causa certa apreensão.

A máscara, portanto, leva o usuário/intérprete a permanecer em contemplação e envolto em uma seara de mistério. No entanto, ao vincular a imagem ao desfile, novas

conjeturas podem vir à tona. O que há de proposta para a beleza do rosto feminino nesta imagem?

Vejamos as pistas que a imagem põe à vista para um olhar observacional. A modelo está vestida com uma malha metálica, composta por peças idênticas, quadradas e com um padrão de desenho vasado. Cada parte possui uma gema/pedra vermelha ao centro. A malha metálica cobre o colo, braços e quase que o rosto totalmente. Apenas as mãos e uma faixa do rosto estão livres da malha. A superfície metálica que encobre o corpo da modelo pode reportar o usuário/intérprete às cotas de malha medieval, uma camada de trama metálica posta sob a armadura dos cavaleiros e usada como complemento da armadura ou como peça avulsa (Fig.44).

No contexto desta coleção, Alexander McQueen, como mencionamos anteriormente, coloca em evidência a alta costura e os grandes criadores. Nesse caso, a composição com a malha metálica remete o usuário/intérprete a Paco Rabanne e a sua proposta de utilização de novos materiais nos trajes.

Figura 44 - Cruzado prestando homenagem (Século XIII).



Fonte: LAVER (1989, p.57).

A Figura 45 exhibe algumas criações, de 1966 e 1967, deste estilista espanhol. Mas também de 1991, com Paco Rabanne afastado da direção de sua marca homônima, Manish Arora o estilista responsável pela *Maison*, retoma a proposta do uso de materiais metalizados. O metal, por sua vez, sugere frieza, e pode também indicar aspectos antagônicos como tortura ou proteção. Muitas vezes também é associado à defesa, conquista, resistência, justiça e pureza. Simbolicamente, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 607), “o aspecto benéfico

se fundamenta na purificação e na transmutação, assim como na função cosmológica de transformador”, que forjado assume diversas formas.

Figura 45 - Criações de Paco Rabanne que fazem referência às malhas metálicas. (1966, 1967, 1991)



Fonte: Painel elaborado pela autora, com: PACORABANNE. Disponível em: < <http://www.pacorabanne.com/#!/en/genesis>>. Acesso em: 07 set. 2014; Laver (1989. p.199) e SHOWBITZ. Disponível em:< <http://www.showbit.com/httpdocs/paco-rabannes-1966-dress-in-aluminium-disks-by-manish-arora/>>. Acesso em: 10 set.2014.

Ainda, para Chevalier e Gheerbrant (2009, p.607), a fundição pode ser associada à imortalidade, aos rituais de passagem, à cor branca e à fusão. A máscara, que não rouba o *self*, aliada aos simbolismos do metal, mostra o potencial transformador do rosto feminino. Neste sentido, o rosto da modelo parece mostrar-se apto à transfiguração.

As contas, parecidas com rubis, remetem o usuário ao simbolismo desta pedra. O rubi era tido como o emblema da felicidade, na Antiguidade, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 791), “se ela mudasse de cor, era um presságio sinistro, mas ele retomava a cor púrpura logo que a infelicidade passasse; ele acabava com a tristeza e reprimia a luxúria; ele resistia ao veneno, prevenia contra a peste e desviava os maus pensamentos”. Também por superar todas as pedras preciosas era o olho único e avermelhado, do meio da testa, de dragões e serpentes.

A pedra, como olho de serpente, com a roupa lembrando a pele deste animal, intensifica a presença desta, que problematiza a relação masculino/feminino. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 815), a serpente visível “abandona os ímpetos masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme”. “Ela brinca com os sexos como com os opostos, ela é fêmea e macho” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2008, p. 815). Os mesmos autores explicam que as tradições, em geral, fazem da serpente a

mestre das mulheres, por representar a fecundidade. “Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2008, p. 815).

Os aspectos relacionados à proteção e à transmutação tanto do metal quanto da serpente apontam para a possibilidade de uma pele que se renova, assim protegida. A proteção pela malha metálica sinaliza a preservação da pele, a permanência do caráter perfeito, novo e intocado. Uma epiderme metálica, purificada e transmutada.

Esse ideal se conquista com a tecnologia que permite preservar, redesenhar o corpo e, de modo particular, o rosto. A experiência tecnológica, segundo Martins (2011), incita ao ideal de corpo/rosto perfeito e preservado. Portanto, as transformações/transfigurações causadas pela tecnologia revelam possibilidades da estética contemporânea, bem como “a vitalidade e a exuberância de um corpo apto a ser aparelhado e mobilizado tecnologicamente”. Nesse âmbito, o rosto humano e o imaginário sobre sua materialidade são afetados pelas noções das novas tecnologias.

A ideia de um corpo perfeito e do seu prolongamento biológico estão hoje associados a um crescente domínio cibernético sobre a vida humana. Esta circunstância não pode deixar de nos fazer pensar no crescente papel da técnica na redefinição da cultura e na redefinição do humano. Falamos então de cultura técnica, e também de inteligência artificial, e, em algumas formulações mais polêmicas, falamos de pós-humano. (MARTINS, 2011, 180).

Considerando-se essa configuração, delineada pela tecnologia, na qual transita a condição do humano e o inumano, o corpo/rosto, e, especificamente, a beleza, via tecnologia, dá ao corpo e ao rosto um aspecto de paralisado. A pele tecnológica, preservada, está livre de marcas, de sinais do tempo, de vida. As representações do rosto feminino, dadas pela moda, neste caso, revelam uma corporeidade exorbitante, no entanto, guardam sintonia com o inanimado. Conforme Martins (2011, p. 185):

A imagem de um corpo exorbitante e eufórico, excitado e excitante, a imagem de um corpo espetacular, em que não apenas consumimos a vida, mas também a consumamos, é paradoxalmente a metáfora de um corpo inanimado, um corpo sem alma, anestesiado, narcotizado, corpo congelado a viver um sono profundo.

Portanto, essas imagens construídas pela moda em sintonia com a tecnologia, resultam num “crescente anestesiamento da vida, ou por outra via, numa crescente congelação dissimulada do mundo” (MARTINS, 2011, p. 182). No entanto, na imagem em questão (Fig.43), as pistas dadas pela pele de serpente e as pedras púrpuras, cobrindo um corpo

aparentemente inanimado, inerte, sinaliza para a vida, com a explosão do feminino, da fecundidade. Campo de batalha entre a vida e a morte. Vence Eros, a vida, a fecundidade.

Com os sentidos desvelados, vindos das pistas encontradas bem como do processo de criação do estilista, a representação visual opera como a réplica de um legissigno, legissigno simbólico. Trata-se de uma imagem que em sua materialidade, através das pistas que exhibe, engendra regras, normas e convenções compartilhadas culturalmente. Os efeitos preponderam na seara das emoções e dos sentimentos.

5.4 A feminilidade divina...fecunda

Os aspectos qualitativos desta representação visual (Fig.46) são similares aos do rosto exibido na Figura 39. Há diferenças significativas em relação ao adereço de cabeça e às roupas que, neste caso, podem levar o usuário/intérprete a associar a aparência da modelo à da “Rainha Elizabeth I”, da obra de Georges Gower (1588) (Fig.47).

Figura 46 - Detalhe de adereço e maquiagem em "*The Horn of Plenty*"



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

De acordo com Laver (1989), a Rainha Elizabeth I apreciava o uso de cosméticos além da medida recomendada pelos tratados de beleza da época. A maquiagem mais elaborada e espessa era conveniente para esconder algumas manchas causadas pela varíola e sinais de

envelhecimento. Segundo Laver (1989), ela recorria a um preparado chamado *ceruse*, feito a partir de vinagre e chumbo branco para cobrir o rosto e as mãos. A pele sem poros e pelos, homogênea, em seu sentido de pureza, pode indicar uma condição angelical, imaterial e superior. A busca por uma pele absolutamente branca e perfeita, como a pele de porcelana/pedra polida, tinham como modelos as representações/pinturas da Virgem. Para Le Goff e Truong (2006, p.54), a exaltação de uma figura feminina divina, promove a mulher e lhe confere “certa dignidade”.

Figura 47 - Retrato de Elizabeth I (1588), Georges Gower.



Fonte: Painel elaborado pela autora com: VOGUEITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012; WAHOOART. Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/9DH3ZS-George-Gower-Retrato-da-rainha-Elizabeth-I-O-retrato-Armada>>. Acesso em 16 nov. 2014

A Virgem Mãe, no pensamento cristão, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 962), de um lado, é “modelo e ponte entre o terrestre e o celeste, entre o baixo e o alto.” Por outro, “representa a alma perfeitamente unificada, na qual Deus tornou-se fecundo.” Assim, associando-se à beleza da Virgem, o rosto da modelo sugere certo poder de fecundidade e de transformação.

Na representação visual (Fig.46), a modelo promove uma beleza divina, frágil, que adquire poder com o adereço, ou o chifre. No entanto, a palidez exacerbada do seu rosto, que esconde os olhos, as sobrancelhas e as marcas da pele, dá a sensação de ausência de força,

parece que a vida esvai-se e, desesperadamente, tenta retornar ou reavivar-se, o que é sinalizado pelos lábios vermelhos e exuberantes, que gritam pela vida.

Assim, a ambiguidade presente na imagem, ou no rosto feminino, como uma batalha vida/morte, mostra que a construção da beleza para o rosto requer a ausência de traços, de marcas, precisa ter a vida dissipando-se para então transfigurar-se. Nesta massa branca, opaca e sem vida, caberá qualquer imagem tomada como modelo. Trata-se de uma beleza fecunda que vai ao encontro do simbolismo da cornucópia.

Nesse sentido, como propõe Maffesoli (2010), as múltiplas práticas corporais, a preocupação com o corpo e os jogos da aparência se inscrevem “num vasto sistema simbólico”.

Esse “emblematismo” sublinha, se necessário for, a importância do que chamei “sociologia da pele”. Pintar-se, tatuar-se, enfeitar-se com adereços, em suma, “cosmetizar-se”, tudo isso tem um papel sacramental: tornar visível essa graça invisível que é estar junto. É essa a eficácia da aparência. (MAFFESOLI, 2010, p.147).

Com os aspectos qualitativos predominando, constrói-se uma ambiência triste e aparentemente congelada, sem movimento, que pode romper-se pelo efeito da cor vermelha exuberante das formas arredondadas. Nestes momentos, a imagem se faz sinsigno icônico. Os efeitos estão vinculados às conjecturas. Com o olhar observacional, a representação visual pode operar como um sinsigno indicial discente, inicialmente. Após a coleta de pistas, quando novos sentidos vêm à tona, a representação visual então opera como réplica de um legissigno. Ao agregar os aspectos de normas, regras, atreladas ao processo de produção do estilista, bem como aos sentidos que as pistas reavivam, a representação visual opera como uma réplica de um legissigno simbólico, cujos efeitos ainda podem permanecer na seara das emoções e dos sentimentos.

5.5 Próteses em cena

No olhar contemplativo sobre a Figura 48, temos as qualidades da imagem como as cores, o preto e o branco e um ponto vermelho. As texturas apresentam-se ora lisas, ora viscosas. O olhar observacional se ocupa em identificar os existentes. Uma modelo expõe um traje em estampa única, porém em diversas proporções, a estampa se repete no casaco, no laço em seu pescoço, nos óculos escuros e nas lentes escuras através de seu reflexo. Na cabeça um chapéu/adereço, chifres, feitos com fios de cabelos negros. A pele do rosto é empalidecida e a boca ampliada por um contorno e preenchimento vermelho.

O jogo de formas e de cores propicia sensações de opulência, resistência, força em meio a certo estranhamento. Não é uma imagem confortável aos olhos, num primeiro olhar. Trata-se de momentos em que a representação visual se faz sinsigno icônico e, os efeitos são as sensações mencionadas.

Figura 48 - As próteses em cena



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Mas há pistas que permitem identificar a representação visual, bem como desvelar os sentidos nela engendrados. Assim, a representação visual passa a operar como sinsigno indicial discente e como réplica de legissigno, respectivamente.

O jogo com as formas, no contexto da coleção, remete o usuário/intérprete às obras de Escher e aos simbolismos das transformações, das metamorfoses. Os óculos são próteses da visão. Os lábios também parecem artificiais, pois tal exuberância foi obtida com uma maquiagem que usou uma cor para além da natural e extrapolou também os contornos normais dos lábios da modelo. São lábios artificiais, portanto, com uma prótese, uma vez que eles são possíveis através de intervenções cirúrgicas ou produtos de beleza especiais, que ampliam os lábios.

Para Morris (2005, p.84), simbolicamente os lábios cumprem uma representação sexual e são determinantes na apresentação feminina, pois “eles imitam outros lábios femininos, os lábios vaginais”. A excitação sexual torna os lábios vaginais mais vermelhos, bem como os lábios faciais e, intuitivamente, o uso de cosméticos aponta para o mimetismo desse processo. A coloração artificial dos lábios, apesar de em alguns momentos ser proibida, tornou-se um recurso de embelezamento feminino e a relação entre o rubor dos lábios femininos e a atividade erótica data de mais de três mil anos.

O mesmo se dá com o adereço de cabeça. Trata-se de cabelos intensamente fortes e brilhantes, fios não naturais, contudo, parecem naturais, possíveis através de tecnologia e cosméticos. Os óculos escondem os olhos, a prótese bucal, a boca verdadeira, os cabelos, ou o adereço como chifres, escondem os cabelos da modelo, exibem cabelos artificiais. Um rosto com máscara, ou a caracterização de um personagem, ou uma transfiguração, portanto.

No contexto pós-moderno, para Maffesoli (2010, p.156), a experiência cotidiana da aparência forma um corpo coletivo que age como “abrigo à pessoa”, portanto a moda pode ser vista como máscara, pois “preserva a estruturação pessoal”. E ainda, a aparência como expressão da socialidade explicitada pelo individual que se identifica com o outro e com o social em geral. Um consentimento com a aparência, ou “ato cultural por excelência.” (MAFFESOLI, 2010, p. 156).

A moda insinua a busca por um reconhecimento pelo outro, uma sintonia que age como proteção social, que mesmo efêmero pode diferenciar os indivíduos e colaborar na sintonia de grupos afins. Para Maffesoli (1998, p.129), a máscara proporciona a integração da ‘persona’ ao conjunto. Existem diversos elementos que agem como tal, como “um cabelo extravagante” ou mesmo “uma tatuagem original”. Nesse sentido nossa investigação pode identificar que a aparência proposta por “*The Horn of Plenty*” pode agir como máscara, especificamente a maquiagem que se repete em todas as modelos, sendo assim, estabelece relações com um possível ideal de beleza contemporânea ligada à tecnologia, que coloca o

corpo em espetáculo e, sobretudo é causa e efeito da comunicação. Nas palavras de Maffesoli (2010, p.144):

Pode-se acrescentar que a preocupação e o cuidado com o corpo que se observam constantemente, as máscaras e os adornos que representam uma constante antropológica podem ser analisados como tantos outros meios de se situar uns em relação aos outros. O corpo em espetáculo, sendo, a partir daí causa e efeito de comunicação.

Retomando as pistas, encontramos a obra do artista australiano Leigh Bowery⁶ (Fig.49). São aspectos comuns às imagens, tanto os lábios excessivamente carnudos, imensos, exuberantes – transformados -, como a prótese visual e auditiva, já que estes órgãos não são independentes, e a pele excessivamente branca, opaca e sem máculas.

Figura 49 - Maquiagem/Performance de Leigh Bowery e detalhe de maquiagem de "The Horn of Plenty".



Fonte: Painel elaborado pela autora com: Maquiagem elaborada por Bowery e McQueen. Disponível em: <http://lafabricadewarhol.tumblr.com/post/868849809/leigh-bowery>. Acesso em 15 set. 2014; VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

⁶ Em linhas gerais Leigh Bowery foi uma figura extravagante que emergiu em meio ao cenário underground londrino dos anos 80. O conceito de seu trabalho era questionar e o objetivo era chocar, considerado um artista multimídia, buscava em diversas interfaces uma expressão inovadora, agregando: o design, a moda, a pintura, a escultura, o fetiche, o teatro burlesco, o vídeo, a música e fotografia. Na moda, sua contribuição se deu por meio de criações extravagantes e inusitadas, principalmente no que se refere a seu próprio visual, com figurinos bizarros e maquiagens extraordinárias. A evolução de seu trabalho performático revelou um personagem inquieto, de caráter andrógino. Em suas apresentações procurava conferir ao próprio corpo características incomuns, deformando-o, esticando-o, o que o levou a ser modelo e inspiração do pintor Lucien Freud.

Rosto metamorfoseado, transformado, quase inumano, mas que grita por vida. A tecnologia, neste caso, confirma a sua presença na construção da beleza para o rosto feminino. O laço imenso da modelo, junto ao rosto transfigurado, pode simbolizar a adesão às transformações, às metamorfoses que a tecnologia propicia.

Neste sentido, vale enfatizar, conforme Maffesoli (2010, p.151), que as metamorfoses corporais como “o travesti, nos casos paroxísticos, o disfarce, a moda, a atenção ao enfeite, o corpo nu que se constrói e que se mostra” revelam arquétipos e imagens de “uma força coletiva”, que são construídos por uma “‘cosmetologia’ transcendente.”.

5.6 A metamorfose em cena

A representação visual pode se fazer signo pelo fato de ser um existente, um singular. Os efeitos ou interpretantes, por sua vez, podem ser provocados tanto pelos aspectos qualitativos – vinculados às cores, às formas, às texturas ou aos jogos que estes elementos constroem – como pelo poder de referência da representação visual.

Figura 50 - Traje E Detalhe Do Rosto Do Desfile "*The Horn of Plenty*"



Fonte: VOGUEITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

O predomínio das cores vermelha e preta e de formas rígidas, na representação visual (Fig.50), causam certo desconforto no intérprete. A cor preta, conforme Farina (2000), materialmente pode ser associada à noite, à morte e à sombra, enquanto afetivamente, associa-se à melancolia, à angústia e à tristeza. A cor vermelha, por sua vez, associa-se materialmente à vida, ao sol, ao dia, ao sangue, aos lábios e à mulher, enquanto, afetivamente, associa-se à paixão, à emoção, à alegria comunicativa e à extroversão.

A cor preta, para Chevalier e Gheerbrant (2009, p.741), com frequência é associada ao que é negativo, às trevas, ao estado de morte. O vermelho em composição com o preto reforça o sentido fúnebre, porém não a morte como fim, mas como força vital, ou seja, como morte iniciática. Neste aspecto, para Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 633), a cor preta indica “a fase inicial de uma evolução progressiva, ou inversamente, o grau final de uma evolução regressiva”. Esse jogo de cores pode provocar sensações de tensão pela ambiguidade: vida/morte, tristeza/alegria, noite/dia entre outras.

As texturas ásperas e felpudas convidam ao toque e mantêm o intérprete deslizando por sensações diferentes. Tiras negras de material aparentemente resistente formam uma espécie de cálice, que aparece em posição invertida. Os fios avermelhados, como pedaços de raízes de plantas, escapam do “cálice”. Uma região avermelhada, densa e viscosa emerge de uma região branca e causa certo estranhamento. Esse conjunto de formas provoca sensações de desconforto, arrebatam o olhar do intérprete, paralisando-o ou convidando-o a desviar o olhar.

Se o intérprete ficar sob os efeitos destas qualidades, ou sob os efeitos da sugestão da tensão entre vida e morte, alegria e tristeza, embate entre dia e noite, então, a representação visual se faz um sinsigno icônico remático.

No entanto, sob um olhar observacional, novos elementos vêm à tona. A imagem da mulher remete o intérprete a uma ave ou a um corpo de mulher, contido, sufocado. Ao associar a imagem ao título e assim resgatar a sua experiência colateral, vinculado ao universo da moda, o intérprete pode identificar a peça da coleção. A representação se faz, portanto, sinsigno indicial e os efeitos que podem prevalecer são os da seara da constatação.

Mas, ao capturar outros detalhes, outras pistas na representação visual, novos sentidos podem vir à tona. O material, tanto pela textura do tecido negro, com brilho similar ao de penas de aves negras, como pelas penas propriamente ditas, utilizado na composição do traje, dá a este, o aspecto de plumagem. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p.687-690), de modo geral, os pássaros são associados à morte e também à vida e, em algumas culturas, acredita-se que os Imortais assumem a forma de aves para “significar a leveza e liberação do

peso terrestre”. “O voo dos pássaros os predispõe (...) a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu” e também “o pássaro opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2008, p. 687). Aliando estes significados ao jogo vermelho-preto, podemos tomar a representação visual como uma réplica para o conceito de metamorfose, no caso da mulher em pássaro.

As metamorfoses, que nas mitologias, mostram deuses que se transformam em animais, árvores, flores, ilhas, rios, estátuas, ou ainda, os deuses são dotados do poder de transformar outros seres, podem ser vistas como benéficas ou não. A metamorfose afeta a aparência, sem exigir a passagem pela morte. A personagem/modelo, uma mulher/ave, vem como mensageiro da espiritualidade. As metamorfoses, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 608), “revelam uma certa crença na universalidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem afetar as personalidades profundas”. Assim, a metamorfose, como explica Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 609), “é um símbolo de identificação, em uma personagem em via de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu eu nem atualizou todas as suas potencialidades”.

Ao encontro desta ideia vem o conceito de transformação, que enquanto operação matemática, utilizado por Escher, por exemplo, na obra “Dia e Noite” (Figura 34), na qual as regiões geométricas planas (quadrangulares) transformam-se em figuras tridimensionais (representadas no plano) e estas, por sua vez, retornam às formas originárias. As operações matemáticas mantêm a identidade da região primeira. A metamorfose envolve, portanto, operações reversíveis.

O adereço de cabeça, em forma de cálice invertido, pode ser associado, pelo intérprete, a uma gaiola ou a um ninho, como local que aprisiona e que liberta, respectivamente. No ninho ou na gaiola, a metamorfose inclui o rosto feminino que se apresenta obliterado pela “brancura”. De um lado, Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 142), valendo-se de Kandinsky, mencionam que o branco, “que muitas vezes se considera como uma não-cor...é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de substâncias materiais, se tenham desvanecido...”. Explicam ainda que o efeito do branco é similar ao efeito do silêncio absoluto. “Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... é um nada pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2008, p. 142).

De outro lado, o branco também é uma cor iniciadora que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 144), “passa a era, em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa”.

Sob as tramas do adereço emerge, portanto, a face feminina metamorfoseada, obliterada. A boca expandida, como que redesenhada sobre ela própria, viscosa e avermelhada, irrompe do tecido homogêneo. A maquiagem branca suaviza os traços do rosto, cria uma superfície extremante lisa, gelada, como uma porcelana. A homogeneidade da cor impossibilita a percepção das linhas do tempo e das protuberâncias da pele, nem os sinais da vida.

De um lado, o rosto transfigura-se como um rosto angelical, que incorpora o entendimento e transcende o plano carnal. Isto pode caracterizar, em parte, a retomada da beleza ideal da mulher anjo da Idade Média, que exigia “rosto simétrico e branco, seios bem assinalados, talhe apertado” (VIGARELLO, 2006, p.16). Maffesoli (1995, p.135) menciona que “a sala de musculação, o salão de cabeleireiro e as modas de vestir estão aí para prová-lo, esses corpos se espiritualizam, ‘angelizam-se’.”.

De outro, estas características sinalizam para o “juvenismo”. As mídias e a moda exibem corpos “dotados de juventude eterna e por isso mesmo servem de emblemas dos desejos mais loucos e dos sonhos que não mais se podem dizer escondidos, tanto são anunciados no mimetismo da moda, nos tratamentos de saúde e outras manifestações de ‘juvenismo’”. (MAFFESOLI, 1995, p.136). Neste sentido, a pele construída para o desfile oblitera o rosto construído com as marcas do tempo. Propõe-se a juventude eterna, manifesta-se num rosto cuja pele transforma-se em cobertura homogênea e no qual as formas da boca expandem-se. Transfiguração possível com a tecnologia. A pele se transforma em cobertura - perfeita - que entra em consonância com o que cobre o corpo. O rosto ganha expressividade no conjunto, na sintonia com a roupa, tanto em relação à cor, como à textura e ao volume.

A mulher, no cotidiano, com esta proposta de beleza para o rosto, pode identificar-se como uma personagem com potencial para atualizar-se com diferentes figuras. Metamorfoseie-se, no cotidiano, esta é a máxima que a imagem, enquanto símbolo da coleção, pode propor. Assim, como símbolo, a representação visual (réplica de um legissigno) pode gerar mudanças de hábitos em relação à maquiagem, bem como pode conduzir a mudanças de concepções da beleza. A metamorfose requer sintonia entre maquiagem, roupa e acessórios, ou seja, no conjunto, compõe-se uma paisagem.

5.7 Mulher/pássaro negro: transformação consumada

A representação visual exhibe um jogo com as cores branca, negra e vermelha (Fig.51). A textura grossa e viscosa do vermelho irrompe na parte branca e causa sensações vinculadas à surpresa, ao encontro de algo inesperado. No negro, a textura, formada por camadas lisas e sobrepostas, propicia uma sensação de aconchego. A cor negra, conforme Farina (2000), pode ser associada, afetivamente, à tristeza, melancolia, à angústia; enquanto o vermelho, à paixão, agressividade, movimento, coragem. A cor branca, ausência/presença de cores, pode ser associada à simplicidade, limpeza, pureza e dignidade. Tal mistura de cores e texturas provoca sensações diversas, causa inquietação.

Figura 51 - Mulher/Pássaro negro em "*The Horn of Plenty*"



Fonte: VOGUE ITÁLIA. Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Tal inquietação intensifica-se, quando o usuário/intérprete, observando a representação visual, sente e pressente um olhar de animal. Mas, trata-se de um rosto feminino, extremamente embranquecido, com uma pele que lembra o branco de objetos de porcelana, que lança sobre o usuário/intérprete uma boca imensa, vermelha e viscosa.

O rosto da mulher está coberto por uma maquiagem branca, cor que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 142), é capaz de produzir sobre nossa alma o mesmo efeito

do silêncio absoluto, é um “nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo”. A boca, realçada pela cor vermelha e com contorno que extrapola as fronteiras dos lábios, destaca-se sobre o fundo branco e preto, visto que o vermelho é força irredutível, sensual e tem o poder de incitar o olhar.

O olhar e a postura da modelo fazem com que esta seja vista como uma ave, pronta para alçar voo. Simbolicamente, as penas estão associadas aos cabelos e pelos, pois cobrem o corpo das aves e os cabelos e pelos cobrem o corpo humano. De certa forma, as penas representam o próprio pássaro que, por sua vez, é o portador do poder aéreo, livre dos pesos mundanos. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008), a ave é a mensageira do céu, representa a alma que se libera do corpo, os estados superiores do ser, as almas elevadas, os anjos. Adotar o corpo de um pássaro implica em adquirir leveza, libertar-se do peso terrestre. Assim, a mulher que se transforma em ave exibe um potencial de transformação que permite ir além dos sentidos da carne. Corpo apto às transformações, portanto. Imagem que instiga e faz com que o usuário/intérprete insista na busca por pistas. No caso da pesquisa, a questão que persiste está relacionada aos aspectos da beleza então propostos por tal imagem.

Os aspectos simbólicos vinculados às pistas que a representação visual exibe faz com que esta opere como sinsigno icônico ou indicial, e os efeitos permaneçam vinculados às emoções ou à constatação. No entanto, no contexto do desfile, envolvendo todos os sentidos engendrados pelo estilista e seus produtos, bem como aqueles que as pistas engendram, a representação visual opera como uma réplica de legissigno simbólico. Vejamos os sentidos que advêm então.

No contexto do desfile, a metamorfose é anunciada nas estampas que se reportam às obras de Escher e se materializa no desfecho do espetáculo com o pássaro negro (modelo/pássaro negro). Efemeridade em evidência.

Ao lançarmos mão da experiência colateral do intérprete, em relação ao objeto dinâmico do signo, que envolve também as ideias sobre moda e o contexto pós-moderno, encontramos que Maffesoli (2010) enfatiza que os prazeres corporais, que se manifestam em diversos dandismos e seus rituais, estão vinculados ao erótico e à agregação. Mas, tanto os prazeres corporais como a moda assumem a função de uma “cosmetologia” transcendente, que surge tendo como referência uma figura arquetipal, logo, expressam uma força coletiva e propiciam a formação de tribos.

Considerando-se as especificidades do processo de criação de Alexander McQueen para este desfile, pode-se enfatizar, de um lado, a maquiagem que constrói uma pele extremamente lisa, gelada, como uma porcelana. Mas, a cor branca, em sua pureza sugere a

passagem, a transformação e é a cor privilegiada nos ritos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p.141), os rituais operam “as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento.” Assim, esta cor simboliza a transição entre vida e morte. De outro, a roupa/pele de pássaro, consoma a metamorfose, problematiza a relação vida/morte. Mulher/pássaro negro (Fig.52).

Figura 52 - Mulher/Pássaro Negro



Fonte: Painel elaborado pela autora com MC ESCHER, Disponível em: <<http://www.mcescher.com/>>. Acesso em 29 set. 2014 e VOGUE ITÀLIA, Disponível em: <<http://www.vogue.it/en/shows/show/fw-09-10-ready-to-wear/alexander-mcqueen>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

Ao avaliarmos a pista, a referência à obra de Escher (Fig.52), além dos aspectos simbólicos vinculados à metamorfose, da modelo em mulher-ave, mencionado no capítulo dois, há também os simbolismos atrelados à coruja que, na mitologia grega, é a ave de Minerva, logo, “símbolo de conhecimento racional – percepção da luz (lunar) por reflexo – em oposição ao conhecimento intuitivo – percepção direta da luz solar.” (CHEVALEIR e GHEERBRANT, 2008, p. 293).

A coruja, de modo geral, é um símbolo universalmente tenebroso, com reputação de ladra, emblema de feiura, símbolo do deus dos infernos, um avatar da noite, da chuva, das tempestades, no entanto, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 293), “permanece como fato surpreendente que um vetor de símbolo tão universalmente tenebroso e associado às mais

sinistras ideias tenha podido, em algumas línguas latinas, designar como adjetivo a mulher bonita [...], passando depois a designar tudo aquilo que é de bom augúrio.”

Há de se enfatizar que a figura, na obra de Escher, pela delicadeza dos traços que compõem a forma (da coruja) sugere feminilidade, requinte, receptividade, o que parece estar incorporado na modelo. A transformação, portanto, não extingue a beleza, a feminilidade. Com os simbolismos da coruja, o usuário/intérprete, pode também refletir sobre o aspecto racional envolvido nas transformações, nas metamorfoses, ou nas escolhas talvez, vinculado à feminilidade. A representação visual exhibe um pássaro negro, que é abarcado como um todo pelo olhar do usuário/intérprete. Trata-se de uma imagem que incita à contemplação. Com isto, o caráter agregador da imagem fica em evidência.

Ainda, a pele e os lábios extremamente pronunciados levam o usuário/intérprete a refletir sobre o papel da tecnologia nas metamorfoses, nas transformações do rosto feminino. As alterações corporais e faciais são artifícios da estética contemporânea. Para Martins (2011, p.179), as novas tecnologias interferem tanto no corpo humano quanto no imaginário que o ronda. “Podemos dizer que a tecnologia alimenta o mito do corpo perfeito e do seu prolongamento biológico para lá dos limites de uma vida.” (MARTINS, 2011, p. 179).

O rosto construído pela moda, neste desfile, exhibe uma pele/cobertura que não permite ver a pele real. A pele se transforma em cobertura perfeita, que para Martins (2011), constitui a pele tecnológica. Neste aspecto, a representação visual mostra “a exuberância de um corpo apto a ser aparelhado e mobilizado tecnologicamente” (MARTINS, 2011, p.179), ou apto a transfigurar-se.

5.8 Algumas generalizações

As representações visuais, enquanto réplicas do desfile, como um legissigno, permitem inventariar possíveis interpretantes, que vão constituir os aspectos da beleza para o rosto feminino na contemporaneidade.

Há os interpretantes que permanecem na seara das emoções e dos sentimentos, que podem levar o usuário/intérprete a rejeitar a proposta do estilista, pelo embate entre vida e morte presente nos trajes, na maquiagem, no cenário e na música.

No entanto, se considerarmos que a boca, extremamente aumentada e exalando vermelhidão pode causar estranhamento, inicialmente, no entanto, por permanecer visível ao ser disseminada pelas mídias, em geral, por persistir enquanto um existente, pode levar o

usuário/intérprete a indagar-se sobre as possibilidades de embelezamento para esta parte do rosto. A boca deve transbordar vida e sensualidade. Esta proposta pode levar as mulheres, no caso, a utilizar cosméticos diferenciados capazes de propiciar tal efeito, bem como valer-se de intervenções cirúrgicas. A mudança de hábito pode vir, portanto. A metamorfose, a transformação passa a ser o mote, no caso.

O rosto, que também causa estranhamento, pode levar o usuário/intérprete a não aderir à proposta do estilista. O corpo, até pelo rosto excessivamente branco, opaco, exhibe a vida dissipando-se. Ausência do corpo – do corpo natural – que agora, não pela busca do divino, mas com a ajuda da tecnologia, transforma-se. Ao familiarizar-se um pouco mais com o rosto, o usuário/intérprete, pode refletir sobre as possibilidades de embelezamento que ele apresenta. A pele deve ser bem cuidada, alva, sem marcas do tempo e da vida. Isto requer o uso de produtos especiais e também a adesão a intervenções cirúrgicas, para assim negar o tempo ou aderir a outros rostos, transfigurar-se.

Tal rosto, como uma página em branco, pode receber novos contornos, novas cores. Faz-se, portanto, com novas formas. O rosto deve estar apto, portanto, a aderir a novas figuras e assim, com múltiplas máscaras, facilitar a agregação, a aproximação do outro, o estar-junto, proposto por Maffesoli.

No entanto, o rosto e o corpo, em geral, devem guardar sintonia na aparência. Assim, o corpo como um todo deve transformar-se... o rosto, com a maquiagem; a cabeça, com adereços; a roupa, como plumagem, enfim, a mulher...como uma ave!

A aparência da mulher, no caso, deve vir como uma paisagem, deve ser abarcada pelo olhar como um algo único. O rosto belo, além de transbordar vida, energia, sensualidade, deve colocar-se em figura e em sintonia com o corpo como um todo, considerando-se os adereços e as roupas.

Cientes de que não abarcamos todos os sentidos latentes nas representações visuais e, por conseguinte, aproximamos talvez dos sentidos que as modelos propagavam no desfile, encerramos o inventário, por ora, para então, abrir para outros intérpretes e também enfatizar que, pelas estratégias metodológicas adotadas, o olhar lançado para as imagens, é plural, ou seja, tenta abarcar as possibilidades que viriam com inumeráveis intérpretes, mas mesmo assim é finito.

Assim, elencamos alguns aspectos para a beleza do rosto feminino na contemporaneidade. Há outros possíveis que não se tornaram visíveis neste processo interpretativo, bem como outros que vêm de diferentes propostas de moda.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O breve panorama sobre aspectos da história da beleza apresentado, permitiu a compreensão da transformação da beleza para o rosto feminino no período tratado pelos estudiosos que fundamentaram as nossas reflexões. Bem como mostrou que as imagens, ou representações visuais, presentes nas mais diversas mídias, mas também os rostos construídos pela moda, na contemporaneidade, podem compor o *corpus* de pesquisas para complementar a história da beleza apresentada em Eco (2010a). Este procedimento foi adotado em nossa pesquisa.

A descrição do desfile “*The Horn of Plenty*”, permeada por algumas breves análises, permitiu colocar em evidência os aspectos referenciais - o chifre da abundância e as transformações de Escher -, o que contribui para a elaboração das análises dos rostos selecionados, entre os exibidos no desfile. A temática da metamorfose permeia a coleção, tanto nas padronagens como pelo aspecto performático do desfile, que apresenta metamorfoses, metaforicamente, de mulheres em aves.

Dos resultados das análises podemos considerar que o rosto feminino pertinente à contemporaneidade, no contexto do desfile, são os que enfatizam a sensualidade feminina, por meio de lábios expandidos, vermelhos e viscosos. No entanto, como ele irrompe de uma pele homogênea e branca, que remete o usuário/intérprete aos rostos brancos e puros de pinturas, que ascendiam à beleza da Virgem; ou aos rostos construídos com a tecnologia, ou seja, ao corpo e, conseqüentemente ao rosto, paralisado, inanimado, ou ainda, para a cosmetologia exacerbada como uma característica da contemporaneidade, outro aspecto da beleza se firma. Assim, além de transbordar a sensualidade feminina, deve exercer o papel de máscara, como uma textura, que permite aos olhos, à boca e à própria pele receber novos contornos, novas cores, novas formas... textura aberta a novos rostos.

A textura branca que remete à angelização da mulher, ou ao Ideal da mulher Anjo da Idade Média, faz com que os aspectos carnis do rosto, que remetem à vida, sejam amenizados. Agora, com a tecnologia, o rosto de pele homogênea, perfeita, sem defeitos, com proporções artificiais alcançadas por meio de cirurgias, próteses, cosméticos ou técnicas de maquiagem permanentes ou provisórias também eliminam os aspectos carnis do rosto, os indícios de vida, paralisando-o, exibindo-o como algo inanimado, ou ainda, exhibe o rosto construído na busca pela juventude eterna, consolidando o juvenismo.

Embora, os propósitos sejam distintos, os rostos se distanciam do vivo, do carnal. A vida neles se esvai. Se, no primeiro, buscava-se alcançar o divino, agora, o rosto apresenta-se

para metamorfosear-se, transfigurar-se. Embora a tecnologia construa um corpo aparentemente inanimado, com a proposta deste desfile, encontra-se uma alternativa para reanimá-lo. A sensualidade da mulher não se extingue diante dela, cujo potencial foi enfatizado pelos adereços de cabeça, metaforicamente, chifres.

Na pesquisa, portanto, tratamos os produtos da moda e o rosto como signo, inventariamos aspectos da beleza do rosto feminino construído pela moda, na contemporaneidade, a partir da proposta presente em *“The Horn of Plenty”*, o que contribuiu para a compreensão de aspectos da beleza para o rosto feminino construído pela moda, na contemporaneidade, complementando assim, em certa medida, os estudos apresentados por Eco. Assim, os objetivos foram alcançados, com a contribuição das estratégias metodológicas advindas da semiótica peirceana. No entanto, enquanto signos, as representações visuais - imagens dos rostos das modelos – não teve o seu potencial de sentidos exaurido. Elas estão propagando pelas mídias e abertas a novas interpretações. Na nossa pesquisa, como um intérprete particular, não abarcamos, portanto, todo o potencial destas imagens de gerar novos signos, novos interpretantes. Deste modo, os resultados obtidos não dão conta de tratar da beleza do rosto feminino na contemporaneidade, eles exibem alguns aspectos desta, aspectos que foram enfatizados nestas considerações.

O sentido do novo e da renovação, próprios da moda, colabora na construção do que pode ser um novo ideal de beleza para o rosto feminino, uma nova referência visual, que constrói um rosto, apto para transfigurar-se, mas para ser contemplado, em sintonia com a roupa e os adereços, como uma unidade, uma paisagem, sem deixar de revelar a sensualidade feminina.

Ainda, num ambiente de luta entre a vida e a morte, num ambiente de metamorfoses, vence a vida, Eros, a sensualidade feminina.

REFERÊNCIAS

- AGUSTONI, Marina Gabriela. **O corpo ciborgue na publicidade de moda: O Papel do Jeans**. 01/10/2011. 118 f. Mestrado Acadêmico em Comunicação E Semiótica Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Biblioteca Depositária: PUC/SP
- ALEXANDER MC QUEEN: website. Disponível em: <http://www.alexandermcqueen.com> acesso em 22 dez 2013.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BAUDOT, François. **Moda do Século**. São Paulo: Cosac&Naif, 2008.
- BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: Contribuição para uma teoria da magia. In: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Porto Alegre: Zouk, 2008, pp.113 – 190
- BRETON, David Le. Individualização do corpo e tecnologias contemporâneas. In: COUTO, Edvaldo Souza e GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.). **O triunfo do corpo: Polêmicas contemporâneas**. p. 15 – 32. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.
- PILLER, Micky. **O Mundo Mágico de Escher**. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. 2010. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/img/EscherCatalogo.pdf>. Catálogo de exposição Acesso em: 29 set.2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.
- COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)**. Lisboa: Editora Teorema, 1988.
- CULTURAL STUDIES CENTER: website. Disponível em: <http://www.nccsc.net/essays/savage-beauty-art-alexander-mcqueen> - acesso dia 21 dez. 2013.
- DRIGO, Maria Ogécia e SOUZA, Luciana C. P. de. **Aulas de semiótica peirceana**. São Paulo: Annablume, 2013.
- DRIGO, Maria Ogécia; SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini. **Os sentidos advindos de aspectos qualitativos e referenciais: um exercício interpretativo com cartazes da Copa do Mundo da FIFA 2014**. Revista Interin, Curitiba, v. 18. n.2. p. 86-103, jul./dez. 2014.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010a.
- _____. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2010b.
- FABRI, Hécio José Prado. **Efeitos Comunicacionais Do Estranhamento: O Corpo Pós-Humano em moda na estética de Alexander Mcqueen**. 01/06/2011. 140 f. Mestrado Acadêmico em Comunicação e Linguagens Instituição de Ensino: Universidade Tuiuti do Paraná Biblioteca Depositária: Campus Barigui.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo : Edgard Blücher, 2000

FAUX, Dorothy Schefer et al. **Beleza do Século**. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 2000.

FELLOWS, M. **The life and works of Escher**. Italy: Siena,1995.

FLÜGEL, John Carl. **A Psicologia das Roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966

FOX, Chloe. **Alexander McQueen**. São Paulo: Globo, 2012.

JANSON, H.W; JANSON, Anthony. **Iniciação a história da arte**. 2 ed.São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAVER, James. **A Roupas e a Moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Le GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do Corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LIRA, Lenice da Silva. O Criado – Imagens Escher. **Revista online do Grupo Pesquisas Estudos em Cinema e Literatura Unesp Marília**. Vol 1, nº 5, Ano V, p.183-196, Nov 2008. ISSN – 1808 -8473. Disponível em:
<<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao05/7-escher.pdf>>

LUCAS, Monica Cristina de Lucena. **O desfile como fenômeno midiático: Conexões Entre Arte, Moda e Comunicação**. 01/11/2011. 110 f. Mestrado Acadêmico em Comunicação E Semiótica Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica De São Paulo Biblioteca Depositária: PUC/SP.

MAFFESOLI, Michel. **A Contemplação do Mundo**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1995.

_____. **O Tempo das Tribos**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1998.

_____. **O Ritmo da Vida**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

_____. **Homo Eroticus**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2014.

MARTINS, Moisés de Lemos. **Crise no castelo da cultura**. Das estrelas para o ecrã. Coimbra: Grácio Editor, 2011.

M.C. ESCHER: website. Disponível em: <http://www.mcescher.com/>- acesso em 21dez. 2013

MEMORIA, Paula Roberta Fernandes. **A imagem da mulher na moda:** Uma Análise das Representações Dos Corpos Femininos nas Fotografias Publicitárias da marca *Dolce & Gabbana* .(2012). Universidade Federal do Ceara.

MORRIS, Desmond. **A mulher nua:** um estudo do corpo feminino. São Paulo, Globo, 2005.

OZIO, Bianca Rei Freitas. **O Design do Corpo:** A Reconstrução do Corpo Feminino Contemporâneo. Uma Leitura Das Capas Da Revista *Corpo a Corpo*. 2010. 139f. Dissertação (Mestrado em Design) Universidade Anhembi Morumbi.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada.** São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.

_____. **O que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **A Teoria Geral dos Signos:** como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2008.

SFEZ, Lucien. **A Comunicação.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SILVA, Juremir Machado da. **Interfaces: Michel Maffesoli, teórico da comunicação.** Revista Famecos, Porto Alegre, n.25, dez. 2004.

SILVA, Maria Lucineti Sifuentes da. **Design e Espacialidades:** desfiles de moda como performance . 01/09/2012. 143 f. Mestrado Acadêmico em Design. Universidade Anhembi Morumbi. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central - Campus Morumbi

VIGARELLO, Georges. **História da beleza:** o corpo e a arte de se embelezar do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.