



## HISTÓRIA, ARTE, MODA E SENTIDO: UMA ANÁLISE DE UMA ILUSTRAÇÃO DO ÁLBUM *LES CHOSES DE PAUL POIRET VUES* PAR GEORGES LEPAPE

Doi: 10.4025/8cih.pphuem.3365

Camila Carmona Dias, IFRS  
Jamile Bonatto, IFRS

### Resumo

O presente artigo, que aborda a moda como uma nova linguagem da história, tem como objetivo analisar, no álbum *Les Choses de Paul Poiret*, ilustrado por Georges Lepape, em 1911, a relação da moda com o seu contexto histórico. Além disso, busca averiguar as ligações da obra do estilista francês (1911) com o movimento artístico modernista do século XX e analisar a publicidade de moda e os discursos construídos acerca da estética do feminino em Paul Poiret. A proposta metodológica deste artigo faz uso de pesquisa bibliográfica e documental e, para concretização da análise de imagem, utiliza-se da teoria semiótica americana de Charles Sanders Peirce. Diante da pesquisa, infere-se que Poiret se apropriava das linguagens das vanguardas artísticas e as transpunha para sua obra. O estilista trouxe uma nova abordagem do ponto de vista estético para a época, criou uma linha de vestuário completamente nova, foi pioneiro em trazer influências orientais para a moda ocidental e desenhou uma coleção para “libertar as mulheres dos espartilhos”, com formas amplas e confortáveis. Para atingir seu objetivo, o artigo traz, inicialmente, um breve relato sobre Paul Poiret. Logo em seguida, constrói a análise de uma ilustração do álbum *Le Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*.

### Palavras Chave:

Moda; história; arte; Paul Poiret; Georges Lepape.

## Introdução

Durante anos, a moda foi desprezada pela comunidade científica (LIPOVETSKY, 1989). Entretanto, na última década do século XX, houve uma ascensão de pesquisas e de estudos a respeito do tema que conectaram a interdisciplinaridade entre diversas áreas, como a história, a sociologia, a antropologia, a semiótica, a psicologia, a economia, as artes visuais, entre outras.

Visando tal interdisciplinaridade, o presente artigo aborda a moda como uma nova linguagem da história, ou seja, a área temática deste trabalho procura analisar, no álbum *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, de 1911, a relação da moda com o contexto histórico. Além disso, busca averiguar as ligações da obra de Poiret (1911) com o movimento artístico modernista do século XX e analisar a publicidade de moda e os discursos construídos acerca da estética do feminino em Poiret.

Souza (1996) relata que a maior dificuldade, ao tratar de um assunto complexo como a moda, é a escolha do ponto de vista. A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós e o socializador; exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos.

E é nessa visão artística que o trabalho visa ancorar-se. Dessa forma, a proposta metodológica deste artigo, a partir dos questionamentos levantados, é, a princípio, utilizar pesquisa bibliográfica e documental, mediante a análise de imagens do álbum de Poiret (1911). Nesse sentido, pode-se afirmar que imagens se constituem numa forma importante de evidência histórica (BURKE, 2004, p. 17). A interpretação da imagem faz uso da

teoria semiótica americana de Charles Sanders Peirce e tem como foco construir uma análise histórico-semiótica que busca a interação entre tal teoria e a pesquisa historiográfica.

É importante ressaltar que a escolha da obra de Poiret<sup>1</sup> não aconteceu aleatoriamente. O estilista rompeu com padrões estéticos de seu tempo, do mesmo modo que trouxe inovações no formato de divulgação. Além disso, indícios apontam que Poiret pode ser considerado um dos maiores revolucionários da concepção do vestir e que sua influência ainda alcança a moda contemporânea.

Para atingir seu objetivo, o artigo traz, análise de uma ilustração do álbum *Les Choses de Paul Poiret*, ilustrado pelo artista Georges Lepape, em 1911, para, na sequência, levantar algumas considerações finais.

### ***Les choses de Paul Poiret: uma análise de seu contexto histórico***

Antes de iniciar a análise de uma ilustração do álbum de moda *Les Choses de Paul Poiret*, passa-se ao breve relato da biografia de Georges Lepape e, em seguida, à análise semiótica de uma ilustração do catálogo de moda *Les Choses de Paul Poiret*, de 1911.

### **Lepape: uma breve biografia**

Georges Lepape (1887 – 1971) foi um ilustrador francês. Estudou na École des Beaux-Arts, em Paris, e logo entrou no mundo da arte. Aos vinte anos, já se relacionava com artistas notáveis, como Georges Braque, Marie Laurencin, Bernard Boutet de Monval, André Marty e Charles Martin. Em 1910, expôs no Salon d'Automme, onde conheceu Paul Poiret, de quem ficou amigo (VENEZIANO, 2017).

Em 1911, Lepape criou o famoso

---

<sup>1</sup> Como citado, a pesquisa tem como fonte o álbum, de 1911, *Les Choses de Paul Poiret*, disponível

em: <https://archive.org/details/chosesdePaulPoi00Lepa>.

álbum *Les Choses de Paul Poiret*, considerado por muitos sua obra-prima. Ao longo de dez anos, tornou-se um ilustrador da alta-costura, destacando-se como um dos ilustradores de moda mais brilhantes do mundo (FERNANDEZ, 2014).

Suas ilustrações mostravam algumas silhuetas femininas finas e longas, cuja cabeça estava envolvida em turbante. Durante esse tempo, começou a colaborar com *La Gazette du bon ton*. O artista criou muitos esboços para algumas casas importantes da moda, como Lanvin, Worth e Doucet; também foi colaborador de muitas revistas de moda, como a *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair*, *Femina*, *Les Feuilles d'art*, *Vogue* (VENEZIANO, 2017).

O estilo de Lepape, como muitos de seus contemporâneos, foi fortemente influenciado pelo orientalismo e pelo Balé Russo. As linhas curvas predominaram no desenho, e as cores eram combinadas de maneira a gerar contraste. Suas mulheres refletiam comportamentos mais livres, representadas em atitudes despreocupadas (FERNANDEZ, 2014).

Suas obras foram expostas em várias exposições importantes, incluindo o Grenville Palace, em 1963, o Musée des Arts Decoratifs, em 1966, e o Instituto de Artes de Minneapolis, em 1971. Lepape nunca parou de trabalhar e faleceu em 1971, aos 84 anos.

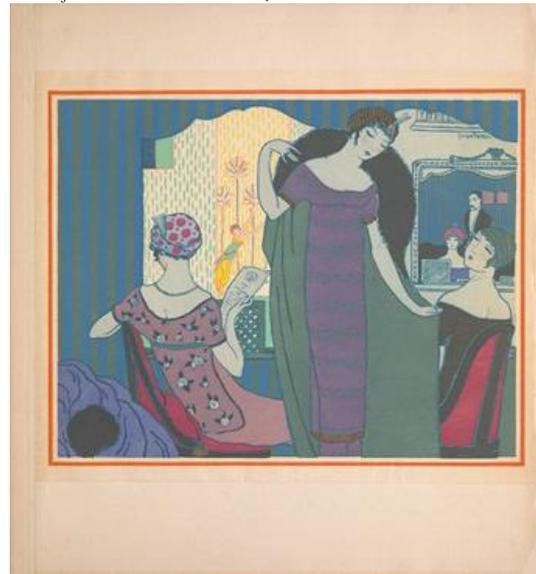
### **Pela busca de uma interpretação: o olhar histórico-semiótico**

O álbum *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, publicado em 15 de fevereiro de 1911, teve uma tiragem de mil exemplares, trezentos deles em edição de luxo. Contendo doze obras de arte coloridas na técnica *au pochoir*<sup>2</sup>, sua

dimensão era de 330x295mm.

A seguir, encontra-se a análise de uma ilustração do álbum, baseada no método semiótico de Peirce. Tal ilustração (Figura 1) foi escolhida entre tantas por representar, na visão da autora, uma inovação dentro das ilustrações do período, além de demonstrar as ideias de ruptura de padrões vigentes, propostas por Poiret em seu álbum.

Figura 1 – Representação de um teatro – coleção de Paul Poiret, de 1911.



Fonte: Álbum *Les Choses de Paul Poiret*, ilustrado por Georges Lepape.

A pintura, ou, nesse caso específico, a ilustração, é, sem sombra de dúvidas, um signo, pois “representa algo, sendo capaz de produzir efeitos interpretativos em mentes reais ou potenciais” (SANTAELLA, 2012b, p. 88).

Segundo Santaella (2012b, p. 88) “o primeiro fundamento do signo está nas qualidades que ele exhibe”. Dessa forma, a análise da imagem inicia-se pelos quali-signos<sup>3</sup>, visto que a primeira pergunta a se indagar é: o que temos diante de nós? Antes de tudo, a exuberância da cor. A atenção nas cores como o roxo, o azul, o

cor. O quali-signo é uma espécie de pré-signo, pois, se essa qualidade se singulariza ou individualiza, ela se torna um sin-signo.

<sup>2</sup> *Pochoir: método de gravação a partir de moldes vazados que permite a aplicação de diversas cores à ilustração* (REIS; ANDRADE, 2011).

<sup>3</sup> O quali-signo é uma qualidade signica imediata, tal como a impressão causada por uma

amarelo, o verde, o rosa, o marrom e o rosa suave. Todas combinadas com o objetivo de gerar contraste. Linhas simples e curvas predominam na ilustração. Percebe-se a estilização das formas e peso gráfico, alcançado através do contraste entre figuras de primeiro plano e fundo.

Estes são os quali-signos: a qualidade, o primeiro. Nesse nível inicial de análise, não se faz referência alguma às figuras ou àquilo que elas podem indicar, tendo em vista que tal função encontra-se no índice. O segundo fundamento do signo está no caráter de existente, o sin-signo. Tem-se aqui a realidade de um álbum como álbum.

Importantíssimo salientar que a pesquisadora, na hora da análise, não esteve diante do álbum original, mas obteve o contato por meio de uma reprodução digital pesquisada em uma página da Internet. Essa é a realidade existencial (ou virtual) do que se apresenta nessa situação. Esse aspecto é muito relevante nesta análise, porque um sin-signo álbum (original) apresenta quali-signos que são diferentes dos quali-signos de um sin-signo reprodução. “Quando o suporte se modifica, mesmo em se tratando de uma reprodução, os quali-signos necessariamente também se modificam” (SANTAELLA, 2012b, p. 89).

No caso da ilustração (reprodução digital) analisada, pode existir uma diferença entre a pigmentação das cores em relação ao álbum original. Além disso, perdeu-se a dimensão do álbum, pois o tamanho do catálogo foi uma escolha do artista. Assim sendo, caso a pesquisadora estivesse diante do próprio álbum (original), o sin-signo seria sua realidade particular de um álbum singular, com dimensão de 330x295mm, devendo-se levar em consideração o lugar que ocupa, como uma biblioteca, um museu, etc.

No terceiro fundamento do signo, encontra-se seu aspecto de lei. Nesse caso, esse legi-signo pertence à

classe das ilustrações e, no interior dessa classe, no gênero de ilustrações de moda do início do século XX. Ao mesmo tempo em que retoma valores da moda neoclássica, pode ser considerado modernista. Pode ser enquadrado, também, em certo padrão de álbuns (catálogos) de formato retangular.

Sob esses aspectos, esse álbum em particular é um sin-signo de tipo especial, ou seja, é uma reprodução que se conforma a uma série de legi-signos. O álbum, portanto, é um exemplar das leis que nele se corporificam (SANTAELLA, 2012b).

Observados os fundamentos, o caminho está aberto para a análise dos tipos de objetos a que esses fundamentos podem se reportar. Dependendo da natureza do fundamento, também será diferente o tipo de relação do signo com seu objeto dinâmico (que está fora do signo). A via para o exame desses tipos de relações, que podem ser icônicas, indiciais ou simbólicas, está no objeto imediato (que está dentro do signo), a saber, no modo como o quali-signo sugere seus objetos possíveis, no modo como o sin-signo indica seus objetos existentes e, por fim, no modo como o legi-signo representa seu objeto (SANTAELLA, 2012b).

A profusão de quali-signos supracitados, em si mesmos, não seria capaz de representar nada fora dela, se os traços, as linhas, os contrastes entre as cores e o fundo não sugerissem, como é o caso dessa ilustração, algumas figuras que poderiam existir e ser percebidas fora da ilustração, como, por exemplo, as cadeiras, o teatro, as senhoras, os vestidos, o senhor, a cortina. Nesse caso, nota-se que as sugestões possuem realismo, com um poder de referência, pois são signos que representam seus objetos por apresentarem semelhanças de aparência com eles, ou seja, possuem seu aspecto

icônico<sup>4</sup>.

Entretanto, percebe-se que a ilustração apresenta um alto poder de referencialidade das imagens, de reconhecimento e de identificação de seus objetos. Dessa forma, há um “deslizamento” para seu lado indicial<sup>5</sup>. Santaella (2012b) ressalta que, para analisar o aspecto indicial, é necessário fazer a seguinte pergunta: mesmo existindo o aspecto icônico em proeminência, em que medida essa ilustração ainda guarda resíduos de figuratividade, quer dizer, em que medida ela é capaz de indicar objetos que estão fora dela e que ela retrata?

Ao examinar os aspectos indiciais dessa ilustração, nota-se que ela se distribui em dois níveis: 1. a indexicalidade interna à própria composição; 2. a indexicalidade externa – o poder indicativo das imagens. No nível interno, as cortinas, a posição das senhoras e, ao fundo, a posição de um casal indiciam um camarote de teatro. No nível da indexicalidade externa, por sua vez, as figuras indicam, em primeiro plano, três mulheres no interior de um camarote; já no fundo há indícios de um casal em outro camarote, levando a crer que estão assistindo a uma apresentação artística. O modo de compor traz as marcas usadas por Georges Lepape por meio da técnica de *pochoir*. A indumentária e os acessórios indicam que as mulheres pertencem a uma classe social abastada. A composição das personagens indica uma cena social. Dessa forma, infere-se que os índices são muito expressivos. Basta observá-los com atenção.

Já os símbolos<sup>6</sup> dizem respeito, em primeiro lugar, aos padrões pictóricos

utilizados, nesse caso, de ilustrações de moda do início do século XX. Lepape abriu novos caminhos com a introdução de movimento e drama em suas ilustrações. O símbolo também se refere aos elementos culturais, às convenções de época que a ilustração incorpora. Entretanto, é importante salientar que as questões culturais e convenções de uma determinada época só funcionam simbolicamente para um interpretante. Nessa perspectiva, os aspectos simbólicos serão examinados no momento da análise do interpretante dinâmico, quando a pesquisadora assume explicitamente o papel de interpretante dinâmico do processo de signo que vem sendo estudado.

No que diz respeito à análise dos efeitos interpretativos da imagem, o primeiro nível do interpretante é o imediato, ou seja, envolve todos os efeitos que o signo está apto a produzir no momento em que encontra um intérprete. Existe nele uma predominância do sensório sobre o documental e o simbólico, como, por exemplo, o fundo, os adereços e a atenção concentrada nas cores vibrantes das figuras. Assim, quando o processo interpretativo se efetivar, nele tenderá a dominar o interpretante dinâmico de nível emocional. Também, pode-se dizer que há uma clareza de referencialidade das figuras e à composição como um todo.

Destarte, observa-se uma óbvia perceptividade das imagens que convocam e seduzem o observador a entrar no ambiente para ser e estar com aquelas mulheres da alta sociedade parisiense. Nesse nível, é o interpretante dinâmico energético que entrará em ação. Não se

<sup>4</sup> O ícone, de forma semelhante ao quali-signo, representa uma parte da semiose em que se destacam alguns aspectos qualitativos do objeto. O ícone é o resultado da relação de semelhança ou analogia entre o signo e o objeto que ele substitui.

<sup>5</sup> O índice, assim como o sin-signo, resulta de uma singularização. Um signo indicial é o resultado de

uma relação por associação ou referência. A categoria indicial se evidencia pelo vestígio, pelos indícios.

<sup>6</sup> O símbolo resulta, tal como o legi-signo, da convenção. A relação entre o signo e o objeto que ele representa é arbitrária, legitimada por regras.

pode esquecer que a ilustração analisada consiste em uma publicidade de um catálogo de moda e que seu objetivo é despertar o desejo de consumo.

O nível do interpretante dinâmico lógico depende do repertório do intérprete, ou seja, depende da experiência que ele já teve com o campo contextual do signo; depende dos conhecimentos históricos e culturais que já internalizou. Como supracitado, a pesquisadora assumirá explicitamente o papel de interpretante dinâmico lógico desse processo de análise, pois, de acordo com Santaella (2012b), aquele que faz uma análise semiótica a faz assumindo, necessariamente, a posição de interpretante dinâmico daquela semiose específica. Contudo, não se deve entender, com isso, que a análise será reduzida a mera subjetividade, visto que o percurso da semiose, que começou no fundamento do signo avançado até o interpretante, segue uma lógica que obriga o analista a se desprender de uma visão meramente subjetiva.

Dessa forma, a análise a seguir é construída a partir dos conhecimentos da pesquisadora, aglutinando-se aos fatos históricos, sociais e culturais. Assim, a pesquisadora ancora-se em autores para corporificar a análise histórico-semiótica a ser apresentada.

### **Uma análise do interpretante dinâmico lógico**

A imagem analisada faz parte do catálogo de moda intitulado *Les Choses de Paul Poiret*, cujo ilustrador foi Georges Lepape, a convite do costureiro-artista Paul Poiret.

Observa-se que a imagem se encontra na categoria de ilustração de moda. No início do século XX, alguns ilustradores passaram a buscar efeitos estéticos mais artísticos, deixando de lado os desenhos descritivos do século XIX, como Lepape, que fez uso, por exemplo, da técnica de *pochoir*. Além disso, o artista

construiu a imagem com uma cena dotada de movimento, figuras de frente e de costas, ilustrando, assim, uma cena social. Tal ação foi dada como inovadora, pois, antes disso, as ilustrações representavam figuras posando estaticamente para o artista.

Assim, os estilos de ilustrar das décadas de 1900 e 1910, como, por exemplo, o de Lepape, foram referência para o desenvolvimento da ilustração do século XX. Essa parceria entre Lepape e Poiret ajudou a alavancar as publicações de moda e as técnicas que seriam usadas na *art déco* (REIS; ANDRADE, 2011). Salienta-se que a influência foi tamanha que os dois álbuns exclusivos de Poiret, *Les Robes de Paul Poiret*, de Paul Iribe, de 1908, e *Les Choses de Paul Poiret*, ilustrado por Georges Lepape, em 1911, prepararam o palco para os próximos vinte anos – a era dourada da ilustração da moda – e são hoje considerados os marcos seminais do design e da ilustração *art déco*.

A abordagem artística revolucionária de Lepape para construir a ilustração teve um impacto imediato: o choque inicial da simplicidade, a redução aos conceitos básicos de design de padrão foram, no final, uma tática de marketing irresistível e eficaz. Lepape estava estabelecendo novos e únicos referenciais na ilustração, particularmente no setor de alta-costura. De tal modo, o contexto dessa ilustração, muito mais do que ser uma possível interação social entre as mulheres parisienses, fomentando o desejo de consumo das peças de Poiret, é o contexto da história das ilustrações do século XX, especificamente das ilustrações de moda.

Nota-se que a ilustração representa um teatro; mais especificamente, o primeiro plano traz a movimentação de um dos camarotes; já no plano de fundo, visualiza-se o camarote à frente e uma possível apresentação artística demonstrada pela imagem de uma mulher com um vestido amarelo e verde. Tal ilustração faz menção às reuniões

regulares em que Poiret plantava modelos entre seus convidados de elite. Dessa forma, a imagem ilustra uma produção de teatro – realizada semanalmente na propriedade de Poiret em Paris –, na qual os modelos usavam as últimas criações de Poiret, como interpretado por Lepape. A ilustração representa, assim, encenação e cenário elaborado para os gostos de uma época e de um determinado grupo social.

Vale apontar que a ilustração analisada apresenta traços simples e composição em planos e que tais formas representam os mesmos valores almejados pelas mulheres para os seus corpos no contexto do início do século XX. Poiret valorizava corpos esbeltos. “Em plena Belle Époque, crônicas de moda enfatizavam que a mulher devia ser esbelta, magra, ter o corpo alongado” (PEZZOLO, 2013, p. 144). Nota-se que a ilustração representa exatamente esse tipo de padrão estético almejado naquele momento.

Os três vestidos retratados no primeiro plano ressuscitam o estilo império, do começo do século XIX, que, por sua vez, inspirava-se nos vestidos gregos da era clássica. Os drapeados leves, as cinturas altas e as saias retas abrigam-se sob longas túnicas. Usados com penteados “à antiga”, introduziam uma nova silhueta. Tais vestidos traziam mudanças estéticas, já que as mulheres, aprisionadas nas artificiais curvas dos espartilhos eduardianos, puderam, enfim, experimentar uma sensação de relativo conforto no vestir (MACKENZIE, 2010). É interessante notar que o estilo império, usado inicialmente na corte napoleônica com influência neoclássica, possui uma leitura fortemente ligada à ideologia revolucionária. Assim, a abolição do espartilho, no século XX, pode e deve ser considerada uma vitória em relação aos direitos da mulher. Além disso, os vestidos marcaram a passagem de uma roupa volumosa para a silhueta mais fina que seria usada na próxima década.

A casa Callot Soeurs, Jeanne

Paquin, Charles Frederick Worth, Gustav Beer e Jacques Doucet aderiram à inovação do Revival Império, mas foi Paul Poiret que chamou para si o mérito de, sozinho, ter libertado as mulheres de seus espartilhos. Entretanto, essa libertação foi um processo cultural longo, que, sem dúvida, teve seu início com os movimentos críticos ao seu uso em meados do século XIX, passando pelo impacto dos figurinos e da corporalidade do balé moderno (*Ballets Russes*, Isadora Duncan, etc.), o contínuo envolvimento das mulheres em esportes (tênis, bicicleta, equitação, ciclismo, golfe, etc.) e seu avanço no espaço público. Portanto, Poiret não é o único responsável por retirar o espartilho das roupas femininas e alterar sua silhueta, mas todo um encontro de inúmeros campos (retomando o entrecruzamento do conceito de campo de Bourdieu) gerou várias transformações socioculturais, às quais o costureiro foi sensível, a partir do que adaptou a mudança para o universo da moda.

Lipovetsky (1989) lembra, também, que, ao criar vestimentas que não faziam uso do espartilho, Poiret primou pela liberdade, como pode ser observado em sua própria fala: “Foi ainda em nome da Liberdade que preconizei a queda do espartilho e a adoção do sutiã” (POIRET, 1930 apud LIPOVETSKY, 1989, p. 103). No entanto, pode-se dizer que o costureiro-artista prezava, sim, a liberdade, mas a sua, pois encontrava “no espartilho um código secular que colocava um obstáculo à imaginação de novas linhas, uma armadura refratária à criação soberana”.

Prova disso foi a criação da saia entravada, em 1911, que, como o nome sugere, aprisionava as mulheres, obrigando-as a dar passos extremamente curtos, semelhantes aos de uma gueixa. Essa modelagem entravada pode ser claramente notada na ilustração pela representação do vestido roxo localizado no primeiro plano, em que há um afunilamento da parte de baixo do vestido.

Inferre-se, também, que os vestidos rosa e marrom seguiam a linha entravada. Dessa forma, entende-se que Poiret prezou muito menos a liberdade das mulheres e preconizou a sua liberdade criadora como artista-costureiro, tentando se desvencilhar dos grilhões de formas e de linhas impostas pelos códigos da época.

Visualizando a ilustração, nota-se, também, o uso de turbantes, o que demonstra que a composição representa a fusão de muitas fontes de estilos diferentes, do Oriental, do Egito e Oriente Próximo, além de incluir os rostos pálidos e os lábios marcados. Destarte, pode-se afirmar que a ilustração contém uma forte influência do orientalismo, e tal influência possui relação direta com o imperialismo oriundo do século XIX, quando a política imperialista europeia expande-se para a Ásia e a África, provocando o maior contato com a cultura oriental pelos europeus. Tal circunstância perdura até o final da Segunda Guerra Mundial, sendo o Oriente dominado pela França e Inglaterra.

Said (2011) chama de orientalismo o período europeu ocorrido em decorrência da política imperialista. A expansão rumo ao Oriente teve origem com a difusão, na Europa, de elementos apropriados à cultura oriental, o que influenciaria vários campos, entre eles, a moda. Para o autor, o Oriente é visto como “referência, como ponto de definição, como local facilmente aceito para viagens, riquezas e serviços, o império funciona para boa parte do século XIX europeu como uma presença codificada na literatura, ainda que apenas marginalmente visível” (SAID, 2011, p. 119).

O Oriente era praticamente uma invenção europeia, sendo considerado um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. Ainda, conforme o autor, o “Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram

realidade e presença no e para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 17)

Como já exposto, a ilustração mostra três mulheres da elite parisiense em primeiro plano, uma senhora no camarote à frente, acompanhada de um senhor. Nelas, nota-se a pele extremamente alva. Há, nessa parte, uma intencionalidade clara de demonstrar um alto poder aquisitivo, pois, desde a Era Vitoriana, o próspero homem de negócios esperava de sua esposa duas coisas: primeiro, que fosse um modelo de virtudes domésticas e, segundo, que não fizesse nada, uma vez que a sua ociosidade significava o *status* social do marido. E ter a pele clara era uma das maneiras de demonstrar esse ócio e a falta da necessidade de realizar movimentos mais vigorosos ao sol, como um trabalho braçal.

Ainda, observa-se que as três personagens utilizam com parcimônia maquiagem, como o pó de arroz, que ajuda a manter a pele ainda mais alva. Nos lábios, batom vermelho e um leve ruge. Na época, apenas as atrizes de teatro e coristas usavam os olhos pintados e carregavam na maquiagem, principalmente no ruge e no batom. Essas ousadias não eram bem-vindas entre as damas da sociedade, que mantinham o preconceito de classe e não queriam ser confundidas com as atrizes (VITA, 2008).

Não se deve esquecer que as artimanhas utilizadas na ilustração visam, antes de tudo, fomentar o desejo de consumo e que o público-alvo de *Les Choies de Paul Poiret vues par Georges Lepape* eram mulheres da alta elite burguesa. O consumismo feminino se tornava mais aflorado em decorrência das mudanças na economia da época, punha em evidência a ostentação e o luxo, sobretudo pelas camadas de maior poder aquisitivo.

Adentrando esse contexto, infere-se que a ilustração analisada retoma a sociologia da distinção, que se consolida por meio da ostentação de riquezas. Nessa perspectiva, o princípio fundador da moda, e que rege essa ilustração, é a

ostentação (*conspicuity*), termo introduzido no estudo da moda por Thorstein Veblen. Assim, pode-se dizer que a “ostentação é a afirmação agonística, fundamentada na luta por posição econômica, status social ou inclusão cultural por meio de elementos visíveis e suscetíveis de serem interpretados por todos” (GODART, 2010, p. 23).

Diante da afirmação supracitada, infere-se que a elite (classe ociosa, de acordo com teoria do consumo conspicuo, de Veblen) diferenciava-se da classe trabalhadora por meio da moda, demonstrando um alto capital econômico aliado a um alto capital cultural, conforme teoria de Bourdieu (2007). O mencionado capital cultural, provavelmente, pode estar ligado à interação moda e arte modernista, pois a ilustração escolhida para análise apresenta características inerentes a alguns movimentos artísticos do início do século XX.

Outra especificidade a observar com atenção refere-se à estampa corrida (*rapport*)<sup>7</sup> no formato de rosas do vestido rosa (à esquerda). A colocação de tal *rapport* possui um significado claro, pois a assinatura de Poiret era a rosa, a qual aparecia periodicamente em suas roupas. A utilização de uma “assinatura” demonstra o espírito empreendedor do costureiro-artista. Ainda, é interessante analisar que a senhora que utiliza o referido vestido também faz uso de turbante e colar, provavelmente de pérolas. Além disso, parece ter cabelos curtos, sendo dessa forma uma espécie de prenúncio do corte “à la garçonnet”, já estabelecendo um prognóstico da moda da década seguinte. Sobre a posição em que a senhora está representada, é interessante notar que parece estar observando algo que não seja a apresentação, pois seu rosto se encontra em uma curvatura diferente do ângulo de observação da peça.

Já a representação do vestido roxo, além de indicar um revival império, a saia entrada e o uso de turbante, conceitos já comentados anteriormente, parece demonstrar pequenas franjas marrons nas barras da saia e das mangas. Tal característica relembra as roupas mesopotâmicas, que em suas barras apresentavam franjas, as quais eram sinônimo de *status* social naquela sociedade. Apesar de não haver registros comprovando essa ligação, um ponto que talvez possa confirmá-la é a predisposição do fascínio de Poiret pelo orientalismo. Além disso, nessa imagem a senhora faz uso de um manto adornado com pele, tipo de traje que, naquela época, também indicava um alto poder aquisitivo.

O vestido marrom parece ser, igualmente, da linha império. Além disso, a senhora que o veste não faz uso de turbante, mas sim de um chapéu cloché. É interessante notar que o uso de tal acessório será efetivado apenas na década seguinte, como sinônimo ou representação, aliado ao corte de cabelo curto (à la garçonnet), de uma emancipação feminina e uma androginia próprias da década de 1920.

Ao fundo, observa-se, em outro camarote, a presença de uma senhora de vestido roxo, usando um turbante rosa, acompanhada por um senhor. É interessante notar que esse senhor veste fraque, além de ter um longo bigode, sendo este uma característica necessária aos homens da Belle Époque. Já no palco do teatro, realizando uma suposta apresentação, encontra-se uma mulher trajada com roupas que lembram vestes orientais.

Como se percebe, a ilustração traz uma estética oriental, muitas cores e movimento, exacerbando acessórios como mantos e turbantes cortados em luxuosos e exóticos tecidos. Assim Poiret abriu as portas para novas

<sup>7</sup> Na área do design de superfície e estampa, o termo *rapport* é traduzido, em inglês e português,

respectivamente, como *repeat* e repetição, no caso, de alguma imagem.

experimentações da *art déco*.

Dessa maneira, pode-se dizer que o estilista soube realizar a transferência de linguagens arte/moda, compreendendo o caráter espetáculo-coisa das roupas, sendo reconhecido como um dos mais importantes interlocutores entre os dois campos do saber.

As inúmeras relações com os artistas interessavam não apenas ao costureiro, mas também aos profissionais da arte, que desfrutavam das ligações sociais do estilista com a alta burguesia e a aristocracia.

Pode-se afirmar que a aliança feita por Poiret com as artes plásticas visava à procura pelo singular, pelo incomum, e seu trabalho nutria-se da busca dessas articulações, conforme aponta Davis:

[...] seu estilo era informado significativamente pela arte modernista. Seguindo o exemplo de Doucet, ele amalhou uma coleção de pintura e esculturas contemporâneas que era considerada uma das melhores de Paris, e seu conhecimento em arte era intensificado pelas relações pessoais que mantinha com artistas como Maurice Vlaminck, André Derain, Dunoyer de Segonzac, Fauconnet e Guy Arnoux. O envolvimento de Poiret com o mundo artístico ressoava em cada face de seu negócio e de sua vida [...] (DAVIS, 2006, p. 44 apud RESENDE, 2013, p. 56).

Poiret tinha a concepção de que a arte reificaria suas criações, e sua visão de como a roupa deveria ser construída assemelhava-se à construção formal de uma obra de arte moderna. Sua paleta de cores equiparava-se às paletas dos pintores fauvistas, pois usava cores vibrantes e saturadas, de influência oriental (RESENDE, 2013).

O costureiro apropriava-se das linguagens das vanguardas artísticas e as

transpunha para sua obra. Além disso, é reconhecido como um precursor do estilo *art déco*, ou seja, é considerado o primeiro costureiro a apresentar tal estilo. Vale ressaltar que a expressão *art déco* surgiu em 1925 na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas. O estilo influenciou movimentos como a decoração, a arquitetura, o design interior e o desenho industrial, bem como a moda e as artes plásticas e gráficas.

Movimentos que marcaram o início do século XX se fundiram para compor a *art déco* vigente em 1925 – entre eles, o cubismo, a *art nouveau*, o abstracionismo geométrico, o construtivismo e o futurismo. Todas essas expressões modernistas, combinadas à cultura hindu, asteca, egípcia e oriental, bem como ao estilo do Balé Russo de Diaguilev, às ideias inovadoras do francês Le Corbusier e da Companhia de Arte Francesa, imprimiram seus vestígios nos produtos *art déco* (PEZZOLO, 2013).

Desse modo, ao realizar o álbum *Les Choses de Paul Poiret*, campos como a moda, a arte, o design de interiores haviam sido traduzidos para a linguagem visual, fornecendo as primeiras alternativas estilísticas para a renovação das artes aplicadas. A esse respeito, Poiret colocou todo o seu trabalho criativo na origem de um novo movimento para se adaptar ao mundo moderno (RUBIO, 2008).

Esse projeto inovador de Poiret só conseguiu atingir um estrondoso sucesso devido à ilustração. Pezzolo (2013, p. 146) afirma que foram “as ilustrações que realçaram inicialmente a relação entre moda e arte” e que “criações de Poiret são até hoje lembradas pelos traços de Lepape”.

Dessa maneira, pode-se afirmar que Poiret inovou em sua publicidade de moda, pois, de acordo com The Kyoto Costume Institute (2004, p. 91), ele “foi o primeiro a utilizar catálogos de moda como instrumento que permita ao estilista mostrar ao mundo o seu trabalho”. Prova disso foram as publicações *Les Robes de*

*Paul Poiret*, ilustrada por Paul Iribe, em 1908, e *Les Choses de Paul Poiret*, ilustrada por Lepape, em 1911. O método de catálogos é utilizado com sucesso até hoje, quando são usadas imagens que norteiam um conceito de moda.

### Considerações finais

O artigo utilizou pesquisa bibliográfica e documental para realizar a análise de uma ilustração do álbum *Les Choses de Paul Poiret*, ilustrado por George Lepape, em 1911. Seu objetivo principal foi estabelecer uma relação entre o catálogo de moda e seu contexto histórico.

O costureiro-artista foi o primeiro a perceber que aliar moda e publicidade poderia render-lhe bons frutos. O álbum de moda lançado por Poiret e ilustrado por Georges Lepape foi considerado um meio inovador para a época, reconhecido como umas das referências para o desenvolvimento da ilustração do século XX. A circulação foi em edição limitada, e os exemplares eram direcionados a um número reduzido e selecionado de consumidoras.

Como já mencionado, tal ilustração faz menção às reuniões regulares em que Poiret plantava modelos entre seus convidados de elite. Dessa forma, a imagem ilustra uma produção de teatro – realizada semanalmente na propriedade de Poiret em Paris –, na qual os modelos usavam as últimas criações do estilista. A ilustração representa, assim, encenação e cenário elaborados para os gostos de uma época e de um determinado grupo social.

Em relação à estética do feminino, infere-se que a ilustração traz corpos esbeltos, magros e alongados, pois, em plena Belle Époque, crônicas de moda enfatizavam e almejavam esse padrão estético. Poiret pensou principalmente em uma estética voltada para um tipo de beleza que valorizava a arte e seus adornos. Possuía uma alta intelectualidade, capaz de produzir novas

ideias, constituindo-se como a força motriz de uma série de mudanças sem precedentes na alta-costura e que estabeleceu as bases do reconhecido universo da moda do século XX.

De acordo com Grumbach (2009, p. 27), “ele é, assim como Doucet e antes de Chanel e Schiaparelli, um ardoroso promotor da arte moderna, mas seria, antes de mais nada, até a Exposição de Artes Decorativas de 1925, aquele que iria enobrecer as artes aplicadas”.

Resende (2013) afirma que Poiret foi um verdadeiro modernista, ao conceber a moda como ponto de partida nacional para uma revolução mais profunda, que englobaria vários campos do saber. Parcerias realizadas com artistas de diferentes áreas enriqueceram seus trabalhos, pois criaram um olhar ampliado sobre a moda, dando à roupa novos significados.

### Referências

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- CHAGAS, Tonica. Paul Poiret: o estilista que criou a silhueta feminina do século XX. 2007. **Estadão**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/paul-poiret-o-estilista-que-criou-a-silhueta-feminina-do-seculo-20,20395>>. Acesso em: abr. 2017.
- FERNANDEZ, Diana. Georges Lepape: un ilustrador, un estilo. **Vestuário Escénico**. 2014. Disponível em: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/22/georges-lepape-un-ilustrador-un-estilo/>. Acesso em: abr. 2017.
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- GRUMBACH, Didier. **Histórias da moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MACKENZIE, Mairi. **Ismos: para entender a moda**. São Paulo: Globo, 2010.
- PEZZOLO, Dinah Bueno. **Moda e arte: releitura no processo de criação**. São Paulo:

Editora Senac São Paulo, 2013.

REIS, Ana Paola; ANDRADE, Rita Morais. Ilustração de moda: imagens no curso do tempo. In: COLÓQUIO DE MODA, 7, 2011. **Anais...**2011. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/7-Coloquio-de-Moda\\_2011/GT08/Comunicacao-Oral/CO\\_89396Ilustracao\\_de\\_Moda\\_imagens\\_no\\_curso\\_do\\_tempo\\_.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/7-Coloquio-de-Moda_2011/GT08/Comunicacao-Oral/CO_89396Ilustracao_de_Moda_imagens_no_curso_do_tempo_.pdf)>. Acesso em: abr. 2017.

RESENDE, Patricia Helena Soares Fonseca Rossi de. **Os caminhos do sistema de moda: os diálogos com a arte e seus disfarces.** 2013. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

RUBIO, Lourdes Cerrillo. Paul Poiret y el Art Decó. **Anales de Historia del Arte**, p. 513-525, 2008. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120513A/31013>. Acesso em: abr. 2017.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2012b.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

THE KYOTO COSTUME INSTITUTE. **La Moda: Storia dal XVIII al XX secolo.** Italia: Taschen, 2004.

VENEZIANO, Valentina. **Georges Lepape.** In: Vogue Italia Encyclo. Disponível em: <http://www.vogue.it/en/news/encyclo/people/1/georges-lepape->. Acesso em abril de 2017.

VITA, Ana Carlota R. **História da maquiagem, da cosmética e do penteado: em busca da perfeição.** São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.