

Corpo e roupa nos discursos da aparência¹

Ana Claudia de Oliveira²

Resumo: *Esse artigo estabelece que existem quatro tipos de interações entre corpo e roupa considerados como dois sistemas que têm um processar articulado da sua significação. Considera que os tipos de corpos vestidos, simulacros da aparência, são um dos principais caminhos para se estudar a construção do sujeito na sociedade de consumo. Explorando essas estruturações enquanto texto, o artigo desenvolve os procedimentos de transformação e de manutenção na constituição sintagmática da aparência e os propõe como basilares da construção da identidade.*

Palavras-Chave: *Corpo 1. Moda 2. Mídia 3. Identidade. 4*

Com um inventário de textos das revistas de moda, Algirdas Julien Greimas se ocupou em sua tese de doutoramento: *La mode en 1830*³ da *toilette* feminina deste período, explorando o que estava em uso para as elegantes que viviam não só nos romances de Balzac, mas também nesta outra mídia impressa dirigida a um público feminino bem mais amplo e heterogêneo do que o do livro.

De pessoas comuns como a leitora a pessoas famosas como vedetes, artistas, figuras de expressão do mundo político-social, afora figuras da publicidade, aquelas das vitrinas das lojas, todas essas bombardeiam visualmente o sujeito com os usos da moda. Estrategicamente, esses usos são propagados de modo a coagir a destinatária a se arrumar segundo padrões que transformam essas figuras vestidas em veículos prescritivos investidos da promessa de conferir àquela que os adota a sua aceitação social, uma vez que, vestida como ditam que se deve estar, a pessoa mesma proclama o seu pertencimento ao meio.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

² Professora do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). E-mail: anaclaudiamei@hotmail.com

³ Tese de doutorado em Letras, Faculdade de Letras da Université de Paris, em 1948, publicada, postumamente, como *La mode en 1830*. Paris, PUF, 2000.

Assim é que o sujeito, se tem um amplo leque de criação de sua aparência, igualmente, ele se encontra cerceado pelos modelos que lhe possibilitam um número reduzido de modos de mostrar-se.

Desde seu início, a mídia vai se organizar de forma a dar legitimidade às fórmulas verbo-visuais que põe em circulação. Como a moda ela faz fazer como todo mundo. Moda é imposição de comportamentos e usos por mecanismos coercitivos, que funcionam dissimulados nos mecanismos de desejo de pertencimento, de inclusão no grupo, que movem a volição do destinatário numa orientação definida.

Da circulação da moda vestimentar e dos modelos de corpo no tempo da nobreza com a vida na corte, aos da aristocracia, dos mundos outros instaurados com a ascensão da burguesia, com a sociedade de classes e, por fim, a de massas, os modos de arrumar-se segundo os padrões de beleza do corpo, das roupas e acessórios diversificaram-se tanto que se impôs um aperfeiçoamento das estratégias de convencimento do público. Ampliado os consumidores, para atingi-los com eficácia, a mídia partiu para a segmentação dos seus alvos por vários tipos de critérios com o propósito de definir mais consistentemente cada agrupamento.

A diversificação dos sintagmas da moda – simulacros de aparências – acarretou igualmente uma larga multiplicação das estratégias de assédio do consumidor com as formas de seu convencimento ganhando sofisticação e requinte nas formulações mesmas dos tipos de relação interativa. Centrada no *fazer fazer*, ação intencional de um destinador sobre os destinatários que a semiótica nomeia como procedimento de *manipulação*⁴, essa organização consiste na ação intencional de um sujeito movido por uma vontade que quer gerar no outro uma dada volição, que pode inclusive vir a assumir uma forma de necessidade ou obrigatoriedade, e que o faz fazer o que o atinge como uma *provocação*, uma *tentação*, uma *intimidação*, uma *sedução*: quatro procedimentos desse agir dos homens sobre os homens⁵.

No cenário da modernidade, muito mais intensamente do que a sazonalidade das estações do ano, as ocasiões específicas para as quais se arruma com vestimentas e adornos,

⁴ Para maior aprofundamento, consultar A.J. Greimas e J. Courtès, *Dicionário de semiótica*. Trad. de Alceu Dias e all. São Paulo, Cultrix, 1984, entrada verbete: “Manipulação”.

⁵ Para uma abordagem mais exaustiva da construção do sentido que, para dar conta da sua complexidade, introduziu outros regimes de interação em relação aos já desenvolvidos pela teoria sem rejeitar as proposições de Greimas, consultar E. Landowski, *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim, Nouveaux Actes Sémiotiques, 101-103, 2005, 108 p.

os simulacros da aparência tornaram-se um dos modos mais complexos de construção da visibilidade do sujeito. O prosaico das cenas de toillettes pintadas, desenhadas, esculpidas, fotografadas, narradas por palavras, filmes, apresentam não só um transformar do corpo, mas também da alma. Essas cenas podem assim ser tomadas como uma das narratividades que mais retrata o percurso narrativo de construção do sentido do sujeito, pelo seu modo de vida, pelo seu estilo que é do maior interesse do semioticista investigar com o propósito de construir modelos para o estudo da constituição identitária.

Se por séculos, indústria, tecnologia e moda empreenderam planos econômicos integrados em busca da diferenciação das pessoas pela aparência com o conjunto de roupas, acessórios, artigos de perfumaria, da cosmetologia, chama nossa atenção, como nesse e em todos os âmbitos da vida atual, a mídia, ao ter assumido o controle absoluto de exibição e veiculação dos simulacros da aparência, passa ela mesma a animar as transformações dos modos de ser e estar no social. Caracterizando-se como avatar das mudanças, a mídia adotou para edificar a sua própria aparência os mecanismos manipulatórios da moda. Mudar para dar continuidade às mudanças seria então também o que caracterizaria o discurso da mídia? Moda é ciclo continuado de mudanças, mas busca a mídia mudanças? Quebras? Descontinuar o contínuo que mantém o *status quo*? Ou é esse mais um dos artifícios de seus efeitos de sentido que a mídia manobra para se auto-construir como voz da contemporaneidade? Veremos que a mídia, como a moda, mantendo os mesmos valores, muda tão somente o arranjo dos elementos nos sintagmas modelizantes. Com figuratividades diversificadas nas quais os semantismos dos valores sedimentados são reinventados, esse discurso ininterruptamente atualiza o existente, o conhecido em variações sintagmáticas cujo propósito é produzir efeitos de sentido do inusitado. O discurso do novo continua assim a exercer igual fascínio hipnótico que teve nos inícios dos tempos modernos da sociedade de mercado. A grande estrela do desfile de novidades é então a aparência do discurso que as apresenta ao público. À maneira da moda, a mídia reconstrói e renova os seus surrados modos de dizer e de mostrar.

Voltando nosso olhar para essa construção discursiva de mundos dominados pela fabulação da eterna juventude, centralizamos nossa abordagem dos simulacros da aparência nos tipos de relação entre corpo e roupa. Voltemo-nos para isso à obra pré-semiótica de Greimas. Na sua descrição dos usos das vestimentas em recortes de textos das revistas de moda, ela estrutura um tratamento sincrônico do *processo*. O que se descreve, portanto, não

são as possibilidades virtuais de combinação dos elementos minimais a partir de um número restrito de regras como realiza Roland Barthes em seu clássico estudo, contemporâneo ao de Greimas: *Sistema da moda*⁶. A diferença distintiva entre o semiótico e o semiólogo aparece desde o início da produção intelectual dos dois teóricos, nas suas teses de doutorado, pois é a leitura mesma de Saussure do *Cours de linguistique générale* que os faz trilhar cada um o seu caminho de desenvolvimentos das dicotomias saussureana: sistema vs processo, paradigma vs sintagma, diacronia vs sincronia. Se para Barthes o interesse encontra-se na definição dos elementos e regras combinatórias do *sistema*, para Greimas o alvo é o estudo do *processo* em sua sintagmática. Oriundas de perspectivas opostas, essas escolhas edificam as novas bases da semântica que se desenvolveu ao longo da segunda metade do século XX.

Mas a produção da significação não é um percurso restrito aos teóricos do sentido, porém constitui-se em uma busca significativa de todos que, nos seus atos mais banais, por exemplo, o de se vestir, opera a sua própria construção do sentido, numa tentativa vital de escapar à insignificância, o inferno dos homens na terra do qual, sem exceção, todos anseiam se livrar.

Nos seus cinquenta anos de construção, a teoria semiótica desenrola-se como uma sistematização dos procedimentos de funcionamento da produção de sentido, que tem sido testada nos mais diversos tipos de textos dos distintos sistemas. Como teoria geral, a noção de texto é a unidade fundamental de análise que o semiótico edifica a sua constituição em cada estudo. De um croqui de vestido, à legenda verbal que o descreve por palavras, ao molde para a sua realização, à fotografia de uma modelo o portando em dada ocasião, a sua exibição num manequim da vitrina, são todos esses tipos de textos que diferem na organização dos seus planos da expressão. Se apresentam o mesmo vestido são os meios próprios de processamento de cada sistema que fazem distintos cada um dos textos sobre esse específico referente, o que resulta numa formulação teórica da máxima importância para a semiótica: o referente não é o vestido externo à estruturação textual, pois esse é um outro texto como os demais. O referente está confeccionado na imanência de cada um dos textos, sendo portanto um dado interno, e não externo.

Para empreender a sua análise, o primeiro passo do semiótico é recortar o que constitui o texto a ser examinado. Tanto pode ser um vestido, como esse em relação a vários

⁶ R. Barthes, *Sistema da moda*. Trad. L.L. Salvador Mosca. São Paulo, Ed. Nacional e Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

da coleção de um estilista, ou um corpo vestido com ele, ou dele despindo-se em uma dada cena de filme. Cada um dos textos traz em si o universo de sua montagem e o objetivo da semiótica é apresentar os mecanismos de seu funcionamento que se mostram pelos efeitos de sentido que atingem o destinatário-analista. Seguindo as marcas do conjunto de efeitos e determinando as relações sintáticas e semânticas que elas entretecem umas com as outras, o modelo do percurso gerativo do sentido legado por Greimas é um modelo geral e econômico com os seus três níveis, o axiológico, o narrativo e o discursivo. Esses operam revertendo os resultados das articulações estabelecidas em cada nível sobre um outro, de modo a reconstituir da concretização do discursivo, com as suas figuras, temas e os arranjos interativos dos sujeitos textualizados, os valores investidos que circulam nos níveis mais abstratos da estrutura axiológica e narrativa. Operando sobre o arranjo pressuposto da expressão e do conteúdo, o analista depreende os mecanismos de funcionamento da significação.

Como teoria e metodologia a semiótica oferece os meios para se estudar não só como a moda propõe as vestimentas e a modelação do corpo no hoje, no ontem, nas suas tendências para o amanhã, mas também o que ela produz enquanto efeitos de sentido nas transformações narrativas, patêmicas e figurativas do sujeito; que axiologias corpo e roupa veiculam e transferem ao usuário; que modos de vida as modas criam; que estilo de presença do corpo vestido marca as atuações sociais do sujeito. Assinalando tanto a manutenção quanto a mudança dos valores assumidos pelo social, pelo sujeito, o corpo vestido permite ao analista estabelecer os modos do sujeito estar no mundo e por esses se dar a ver e ser apreendido pelo outro. As recorrências de traços permitem ao semioticista determinar o próprio da aparência edificado pela singularização do vestir-se e do se portar. Por sua vez, os traços reiterados delineiam a configuração do parecer de um grupo, as formas de apreciação e de gosto de uma época.

A série de atributos da roupa e do corpo atua, pois, conferindo ao sujeito, à coletividade, modalidades cognitivas, pragmáticas e sensíveis que são fontes de aquisição de competências para poder e saber exercer um papel social. No incessante jogo entre continuidade e descontinuidade, variantes e invariantes, é que o simulacro da aparência confere traços qualificantes que definem o sujeito no mundo. Por esses caminhos teóricos e metodológicos, esse artigo tem ainda o propósito de refinar o entendimento da vestimenta como um dos mecanismos mais artificiosos da sociedade de consumo. Ao voltar-se para a

compreensão da relação entre corpo e moda vestimentar como dois sistemas que, em seu processar articulado, têm mecanismos próprios de produzir sentido, o seu alvo é o entendimento de como o corpo vestido participa da construção do sujeito.

Visualidade e cinetismo, a dupla articulação do corpo vestido

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

Em um outro contexto que esse vestimentar e o seu estabelecer relações com o corpo, Paul Valéry afirma que o pintor “*emprega seu corpo*” no seu fazer. Justamente que emprego do corpo o sujeito processa para vestir-se de modo a construir o seu estar no mundo? Merleau-Ponty retoma esse uso que o pintor faz do corpo e atribui-lhe o papel de operador da significação do mundo, das coisas e dos seres. O fenomenólogo completa que, “*emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções. Mas um entrelaçado de visão e movimento*”⁷. Como é esse empréstimo do corpo à roupa? Não haveria uma reversibilidade e a roupa também faria empréstimos ao corpo? O que move as trocas senão valores? De fato, são valores que operam as transubstancializações ou intersemiotizações entre o corpo e a roupa. A mudança da substância é mudança no plano da expressão da construção textual. Mas a toda e qualquer mudança na expressão corresponde uma mudança no plano do conteúdo, no caso, em termos da figuratividade erigida segundo o ponto de vista do destinador – o sujeito mesmo, ou a moda. O entrelaçado de visão e movimento permite-nos abordar a dimensão plástica e

⁷ M. Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*. Trad. M. Chauí. São Paulo, Abril Cultural, Col. Os Pensadores, 1984, p.89.

rítmica da dimensão figurativa do corpo vestido. Dimensões em relação de pressuposição, elas fundamentam nossa abordagem dos procedimentos do grande mistério da transubstancialização do corpo nas vestes que é o construir do sujeito vestido e de sua significação.

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

O ato de compor essa totalidade partitiva pode ser descrito como o desenrolar lúdico, sensível e inteligível de uma criança que brinca de vestir e despir o corpo de sua boneca (ela mesma?), para fazer isso ou aquilo e também aquilo outro, sozinha ou acompanhada de uma ou mais pessoas, do significado que essa companhia tem para ela, se a ocorrência vai ter lugar de manhã, à tarde, noitinha, noite, sob que condições climáticas, geográficas, enfim, um conjunto de variantes que determina a escolha do que o sujeito deve portar para concretizar os sentidos visados de sua aparência em tal circunstância. O universo de fantasias abre-se e solta-se das amarras que o contêm quanto mais o sujeito avança na experimentação das possibilidades paradigmáticas que seleciona para compor a sintagmática de sua aparência. Inversamente, o universo se restringe com a diminuição da ação exploratória, do ensaio e erro, dos atos de coragem do sujeito se pôr à prova mudando a sua aparência e, com ela, a si mesmo.

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

Além da própria cor da pele, há as cores da roupa que montam jogos de similaridades que estendem a roupa no corpo, ou de contrastes pela separação dos dois por um choque cromático que vivifica ou apaga a cor de um sobre a do outro. Com a materialidade do tecido e o traçado formal do corte, a roupa ganha a sua corporeidade. O corpo que a habita se move por essa espacialidade, podendo tanto nela se prolongar expansivamente, quanto pelo fato dela fazê-lo contrair-se nos seus limites, ele ficar nesses retesado. As formas do corpo podem ou não ser traçadas por régua e compasso com toda a precisão das formas geométricas que conhecemos desde a Antiguidade. A representação renascentista da figura humana de Leonardo da Vinci talvez seja a mostra gráfica que mais nos faz lembrar desse figural geometrizar do corpo humano. Uma quadratura de quadrados em retângulos contém as triangularizações cujos ângulos movem o grande círculo, ou seria esse a sequência de etapas da rotação da vida, com o início no seu nascer, a duração no existir experimental, e o fim na morte, que não se coloca sem a interrogação se é um ponto final ou mais um da transubstancialização de uma vida em outras vidas.

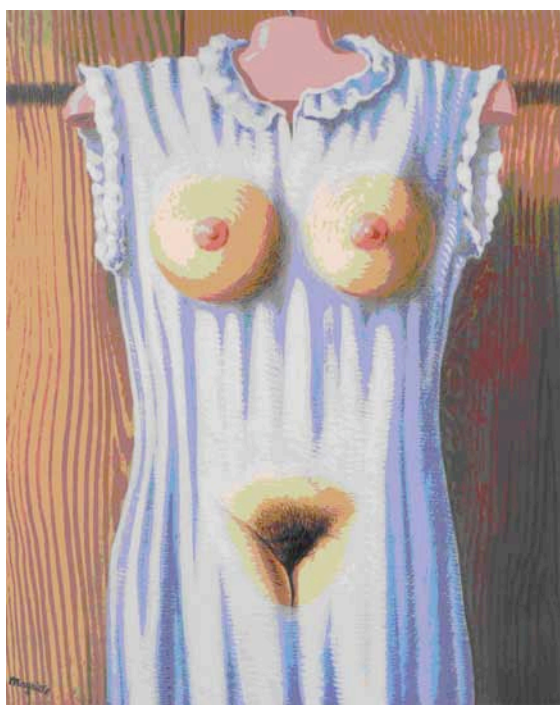
Com seu cromatismo, materialidade, corporeidade e forma, a roupa no corpo tem amplitude (solta *vs* presa; folgada *vs* apertada); tem espessura (grossa *vs* fina; rígida *vs* moldável; dura *vs* macia; estática *vs* dinâmica); consistência (firme *vs* frouxa, áspera *vs* aveludada). Distribuídas no eixo vertical, essas propriedades atuam no eixo horizontal, pois o próprio do corpo vestido é o seu dinamismo.

Ao vestir o corpo com essas variáveis o com o que se opera para fazer ser o sujeito a partir de suas aparências que podem assumir uma multiplicidade de estados ou enfatizar um deles. Esse traçado do conjunto de transformações da aparência do sujeito, ou de sua manutenção caracteriza-se por um duplo mover entre transformação e manutenção, os dois mecanismos de construção identitária.

Ainda ressalta-se que o corpo, mostrado como um cabide para as roupas que nele são penduradas, jamais ele se deixa cobrir por inteiro, pois certas de suas partes sobressaem-se das vestes, insistindo em fazer-se visíveis através delas ou por elas. Acompanhemos no corpo vestido, o seu mostra certas de suas partes pelas vestimentas ou a despeito delas, na reflexão pictórica exemplar que René Magritte nos legou em *A filosofia no quarto de se vestir*, 1934 (Figura 1).

A figura humana, a feminina pintada pelo surrealista, é recoberta por um primaveril vestido. Sem mangas e gola, é um estreito babadinho que enfatiza essas partes em sua circularidade

vazada dos braços e do pescoço, geometricamente, três formatos de figuras retangulares. Frontalmente a quem olha a figura, a sua configuração triangular é percebida erigida num quadrado. Seu traçado isóceles tem os dois ângulos iguais situados no alto do tronco em cada ponto aureolar de sua primeira circunferência. Essa é distinta da segunda que a contorna por suas características cromáticas e pela extensão do seu raio. Ainda, o centro dos dois mamilos coordena o impulso que os projeta do alto do plano torácico bidimensional para uma terceira dimensão, aquela em que nós também nos situamos. Como dois vetores, eles avançam o volume dos círculos adiante do corpo, como que vindo ostensivamente em nossa direção num encontro inevitável. Ao mesmo tempo, linear-mente, deles são traçadas duas linhas que se encontram em um terceiro ponto, no centro da região



pélvica, em si mesma, uma outra triangulação, a do sexo feminino. Contida uma na outra, essas triangularizações demarcam o que define o próprio do feminino. Esses dois triângulos envoltos por círculos estão contidos num quadrado, parte do grande retângulo que delineia a plástica topológica da vertical do corpo. No seu alto, o retângulo torácico apresentado e, no seu baixo, o retângulo dos membros inferiores, que podem ser subdividido ainda em dois outros retângulos equivalentes.

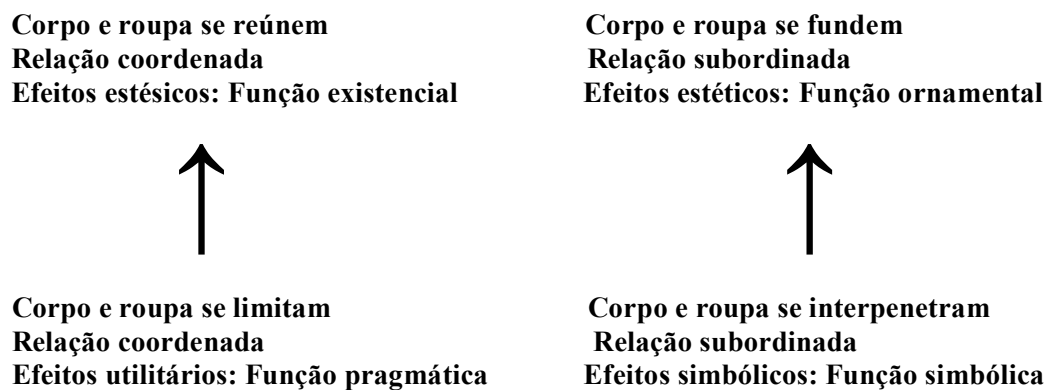
Figura 1: René Magritte, *A filosofia no quarto de se vestir*, 1934.

O que não vemos na pintura por situar-se nas costas do corpo são as outras geometrizações que são montadas articuladas e, em correspondência, a essas da frente do corpo. O retângulo do alto termina em duas rotundidades, as nádegas, na sua parte inferior, na exata inversão da parte superior frontal com as rotundidades dos seios. Essas duas também se expandem da bidimensionalidade, avançando pelo mundo tridimensional em nossa direção. Em cima do retangular pescoço, centraliza-se a rotundidade da cabeça, como a parte para a qual todas as demais convergem. Na extremidade reversa, estão os pés que plantam os seus dois retângulos no solo dando sustentação a esse conjunto de formas

geométricas móveis, pelas quais definimos o corpo. A sua verticalidade avança sobre a horizontalidade e, entre estaticidade e dinamicidade, a vertical movente torna-se visível e apreensível o que vai criar a sua rede articulada de sentido no seu atuar no mundo.

Pelas passarelas do horizonte, o corpo vestido tem uma postura e um jeito de se mover no seu lançar-se pela diagonal e seu sentido se faz no entrelaçar das duas plásticas, duas materialidades, duas corporeidades, duas temporalidades, articuladas pelo mesmo ritmo, no seu limitar-se, reunir-se, fundir-se, interpenetrar-se. Essas possibilidades de dinamismo interacional produzem as diferenças que marcam os tipos de relação entre roupa e corpo. A quadratura das relações fundamentais pode ser diagramada no seu assumir a seguinte configuração:

Corpo e roupa: relações fundamentais



Repensando que os estudiosos das artes e dos costumes, assim como os antropólogos, postularam que as formas primitivas de arte e os primórdios da roupa são resultantes das finalidades utilitárias e mágicas, mais do que as estéticas e o que foi construído para servir a alguma finalidade utilitária ou mágica com o tempo passou a ser decorativo, ornamental, e a função estética reduziu ou mesmo apagou as suas primeiras funções. Essas funções exercem também um caráter definitório de três tipos de interação entre corpo e roupa. Para cada uma dessas interações não tem qualquer validade o fato de as funções utilitárias e mágicas terem sido consideradas anteriores às ornamentais. Para os nossos fins, importa que essas três funções mantêm entre si uma articulação lógica. Uma quarta função, a função existencial, tem ainda lugar e põe-se em articulação com essas três outras. Apresenta esse modo interativo como o próprio meio do sujeito se auto-descobrir sensorialmente: o seu corpo vestido sente o ajeitar do corpo às vestes, no processamento do seu si mesmo. Não uma

totalidade estética, nem utilitária, nem simbólica, mas tão somente estésica, fruto do ato de sentir o corpo vestido em coordenação no seu funcionamento, num regime de união, que os mantêm lado a lado no ato do sujeito sensivelmente sentir como as duas partes o processam.

Esses quatro tipos diferentes de articulações estão na fundação mesma das interações minimais entre corpo e roupa que objetivávamos estabelecer o seu funcionamento no processamento identitário do sujeito. As quatro posições da quadratura são operacionais na descrição do papel da roupa no seu vestir o corpo e sobre essas interações de base, vamos ainda interpor os tipos de vestir-se e seus papéis na construção identitária.

Tipologia das relações do vestir-se

Vestir-se para si

Roupa e corpo: Relação dialógica
Atuação intersomática, estésica:
descoberta de si
MODA VESTIMENTAR PARA SER
Regime de união
Querer mostrar-se pela integração corpo e roupa



Vestir-se com fins práticos

Roupa e corpo em relação funcional
Roupa e corpo se encontram nos seus fins:
Atuação pragmática
MODA VESTIMENTAR PELO SEU FIM
Regime de reunião

Vestir-se com fins simbólicos

Roupa e corpo em relação funcional
Roupa e corpo se encontram nos seus fins:
Atuação pragmática
MODA VESTIMENTAR PELO SEU FIM
Regime de reunião
Não querer mostrar corpo e roupa

Vestir-se pela roupa

Roupa e corpo: Relação subordinação
Atuação admirativa da roupa em
detrimento do corpo
MODA VESTIMENTAR PELA MODA
Regime de junção
Querer não mostrar o corpo, a roupa o mostra



Vestir-se com fins simbólicos

Roupa e corpo como status social:
Relação subordinação do corpo à roupa
Atuação simbólica
MODA VESTIMENTAR PELO PAPEL SOCIAL
Regime de junção

Vestir-se com fins simbólicos

Roupa e corpo como status social:
Relação subordinação do corpo à roupa
Atuação simbólica
MODA VESTIMENTAR PELO PAPEL SOCIAL
Regime de junção
Não querer não mostrar corpo e roupa

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

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

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

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

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

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

Referências

- BARTHES, R. **Sistema da moda**. Trad. L.L. Salvador Mosca. São Paulo, Ed. Nacional e Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.
- GREIMAS, A.J. **La mode em 1830**. Paris, PUF, 2000.
- _____, e Courtès, J., **Dicionário de semiótica**. Trad. de Alceu Dias e all. São Paulo: Cultrix, 1984.
- LANDOWSKI, E. **Les interactions risquées**, Limoges, Pulim, Nouveaux Actes Sémiotiques, 101-103, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Trad. M. Chauí. São Paulo: Abril Cultural, Col. Os Pensadores, 1984.