

Elsa Schiaparelli e os Pincéis: Diálogo Entre os Sistemas da Moda e da Arte¹

Luísa Costa Campos de MOURA²
ESPM, São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo se propõe a pincelar a relação entre a Moda e a Arte, analisando as criações de Elsa Schiaparelli na primeira metade do século XX e refletindo a respeito da produção de sentidos nessas peças. Na pesquisa bibliográfica, percorro autores como Lipovetsky (2009, 2015), Serroy (2015), Calanca (2011), Barthes (2009, 2012) e Wölfflin (2015), que permitem acessar conceitos como a Moda, os sistemas de significação e o contraste entre os diferentes movimentos artísticos. Além disso, foi empregada uma pesquisa documental na análise das criações de Schiaparelli, a partir de imagens e registros digitais. Dentre as conclusões deste trabalho, temos que a parceria entre a Moda e a Arte renova os signos dessa primeira, mantendo-a em seu ciclo de mudanças.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; semiologia; moda; arte.

Introdução

Este artigo se desenvolve a partir do trabalho de conclusão de curso³ intitulado "O Labirinto Artístico de Gucci: Os signos da Arte na construção dos sentidos na Moda de luxo", apresentado em novembro de 2019 à ESPM-SP. Aqui, trago um recorte desse estudo, referente à caracterização da Moda e da Arte como sistemas de significação em interação e à análise de algumas criações da estilista Elsa Schiaparelli em parceria com artistas.

Para o desenvolvimento do estudo, foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica, que se entende por

um conjunto de procedimentos que visa identificar informações bibliográficas, selecionar os documentos pertinentes ao tema estudado e proceder à respectiva anotação ou fichamento das referências e dos dados dos documentos para que sejam posteriormente utilizados na redação de um trabalho acadêmico (STUMPF, 2006, p. 51),

¹ Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XVI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduada em Publicidade e Propaganda pela ESPM-SP. Autora do projeto de iniciação científica "O varejo *fast fashion* brasileiro: um estudo de caso da rede Riachuelo". E-mail: luisaccdemoura@hotmail.com.

³ Orientado por Rodrigo Costa Maceira, professor do curso de graduação de Publicidade e Propaganda da ESPM-SP. Doutorando em Estética e História da Arte pela PGEHA-USP. E-mail: rodrigo.maceira@gmail.com.

que nos permite explorar conceitos como sistemas de significação, Moda e a Arte com base em autores como Barthes (2009), Calanca (2011), Lipovetsky (2009) e Wöllflin (2015).

Além disso, foi desenvolvida uma pesquisa documental, referente ao “exame ou o reexame de materiais que ainda não receberam qualquer tratamento analítico, no objetivo de fundamentar interpretações novas ou complementares sobre o que está sendo investigado”, de acordo com Lima (2008, p. 56). Segundo esse método, aproximei-me dos registros das criações de Schiaparelli e de notícias relacionadas a isso.

Esses materiais foram analisados segundo o método de análise semiológica desenvolvido por Barthes na obra *Mitologias* (2012), na qual é proposto o reconhecimento de signos mitológicos em cenas do cotidiano a partir da observação das relações de sentido aí estabelecidas. Considero um paralelo entre as observações de Barthes (2012) a respeito dos mitos e a Arte, identificada aqui como um sistema de significação em diálogo com o sistema da Moda, reconhecido segundo Barthes (2009).

Signo e sistemas de significação

Uma vez que são conceitos centrais neste trabalho, é necessário explicitar o que são os signos e os sistemas de significação. A partir da visão do estruturalismo cunhada por Saussure (*apud* BARTHES, 2009), temos que o signo é a união do significante ao significado, numa perspectiva em que o significante é a porção expressiva de um signo, e o significado é o que se entende a partir dessa expressão. De acordo com Barthes (2009), os signos se impõem a partir de oposições entre aquilo que eles são e tudo o que não são, “o resto”, de maneira que entendemos o signo a partir do não-signo. A existência de um signo, por sua vez, é consumada segundo a interpretação de um interlocutor, responsável por reconhecer essa oposição.

Levando em consideração um contexto, o autor percorre a possibilidade de que os signos reconhecidos sejam substituídos por outros, compondo uma rede de sentidos. Essa rede se formaria a partir de alguns pressupostos específicos, e cada signo aí encadeado seria uma diferente expressão de uma mesma linha de oposição, de forma que eles não poderiam coexistir num dado contexto. Barthes (2009) nomeia essa rede um sistema de significação, composta por signos que respeitam uma mesma lógica e interagem gerando sentido, de modo que os papéis dos diferentes significantes e significados são identificáveis. Considerando o encadeamento das oposições de sentido, “o que é

sintagmaticamente incompatível [...] é sistematicamente associado” (BARTHES, 2009, p. 146), e vice-versa.

Voltando à observação de um contexto, há algumas situações em que mais de um signo é identificável sem que haja um sentido ambíguo. De acordo com Barthes (2009), tratam-se de sistemas simultâneos, identificados segundo a presença de oposições concomitantes nesse mesmo recorte. Isso revela um significado final mais complexo, mas ainda discernível e, segundo o autor, primariamente os sistemas devem ser entendidos de maneira isolada, para depois verificar o modo como interagem, e assim compreender as demais camadas de sentido. Se “o fato sistemático [...] é apenas escolher alguma coisa dentro de certos limites” (BARTHES, 2009, p. 154), as asserções de sentido partem do reconhecimento desses limites, mediante as leis que regem um sistema e os signos que o compõem, para em seguida serem observados os sistemas simultâneos.

Sistema da Moda

Seguindo essa lógica, volto os olhares à Moda, que é entendida como o "fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório" (VOLLI, 1988, *apud* CALANCA, 2011, p. 11). Lipovetsky (2009), por sua vez, considera que somente há Moda com a constante busca pelo novo provocada por desejos internos, o que se organiza num processo de substituição de frivolidades dominada pelo efêmero. Calanca (2011) reverbera esse discurso, trazendo que para a existência da Moda é necessária a capacidade humana de mudar as estruturas sociais a partir da “estética das aparências”, sendo preciso afastar-se do passado.

Calanca (2011) afirma ainda que a Moda compreende diversos elementos que se relacionam e que são privados de valor quando estão em isolamento, sendo organizados de acordo com normas e regras, tais como sinalizamos os sistemas de significação. A autora adiciona que a Moda “é um fenômeno completo porque, além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação” (CALANCA, 2011, p. 16).

Compreendemos, desse modo, que a Moda corresponde a um sistema de significação, conforme descrito por Barthes (2009). Na sua obra *Sistema da Moda*, ele caracteriza a existência de um sistema de Moda real, contemplando as peças de roupa propriamente ditas, de um sistema visual, que compreende as representações fotográficas

e os desenhos de Moda, e do sistema da Moda escrita, que corresponde aos escrito sobre as peças – no caso do livro, às legendas de fotografias em revistas de Moda francesas. O autor destaca que nem o vestuário visual nem o escrito são idênticos ao real, mas sim descendem dele, e cada um é formado segundo sua própria estrutura: a tecnológica no caso das peças de roupa, a icônica para as imagens da peça e a verbal para as descrições. Numa analogia proposta por Barthes (2009), essas estruturas podem ser comparadas a línguas, no sentido idiomático, de maneira que os trajes elaborados são suas falas.

O autor afirma que o vestuário real supõe um significado principal, que é o ser da Moda. Isso se materializa na oposição Moda e fora-de-moda, de forma que a mesma peça pode ter sentidos distintos de acordo com o contexto em que estiver inserida. Sem esse contraste, a Moda perde o seu caráter constitutivo, e o vestuário retrocede a um recurso meramente funcional. Calanca (2011) situa essa oposição ao comentar sobre a dicotomia temporal entre velho e novo inerente à Moda, também relacionada a uma situação dicotômica de mobilidade e imobilidade, num sentido em que Moda se estabiliza com a constante mudança.

Uma outra camada de sentido também é investigada por Barthes (2009), que descreve a existência de uma interação entre o vestuário escrito e as circunstâncias do mundo. Essa relação está presente, por exemplo, na frase “estes sapatos são bons para dançar” que aí se estabelece como uma relação de sentido explícita mas, considerando a Moda como um todo, costuma ser implícita: às roupas geralmente não recebem associações tão diretas, mas ela se formam de acordo com o contexto. De todo modo, aí se fundamenta uma oposição – alterando-se os sapatos, é mudada a propensão de serem bons ou não para a dança, de maneira que o significativo aqui não é o conteúdo dessa frase, mas sim a constância da relação entre os signos.

Lipovetsky (2009) acrescenta que o sistema da Moda é imprevisível, uma vez que é dependente da interpretação da população para a sua constituição. Quando os estilistas concebem as peças segundo suas preferências, após estudos e interferências externas, eles ainda se submetem aos filtros das publicações de Moda e da clientela mais influente, que determinarão o que virá a ser efetivamente percebido como Moda. Desde modelagens e cortes até as formas de vestir, tudo passa pelo crivo do público, de maneira que o sentido transmitido finalmente pode se distinguir por completo do que foi pensado de início.

Essa reunião de referências provenientes de variadas estéticas e origens modela o que Barthes (2009) considera uma interação entre sistemas simultâneos, que sobrepõem

seus signos e integram significados gerais mais densos, de forma que é necessário fragmentá-los, ao menos em teoria, para melhor compreensão. “Em teoria” pois, tendo em vista que essas interações são constantes, dificilmente os significados podem ser desassociados por inteiro em nosso entendimento.

Ecoando essa perspectiva da imprevisibilidade, Barthes (2009) alega que as associações da Moda nunca são universais ou eternas: a temporalidade é um fator primordial na composição do sentido, visto que pode validar ou propor combinações entre os signos que antes eram impensadas. Essas combinações “impossíveis”, pois, se reúnem numa reserva histórica, e são resgatadas a partir das mudanças culturais, para além dos esforços da Moda.

O autor descreve, nessa esteira de pensamento, três momentos que constituem esse sistema: Moda atual, Moda virtual e história. A Moda atual equivale ao ser da Moda, o “obrigatório”, o que é apresentado numa temporada; a virtual se refere ao fora-de-moda, o não-dito, que constitui essa reserva; a história, por sua vez, engloba o que foi excluído do sistema da Moda. Como trazido por Lipovetsky (2009, p. 35), “A radicalidade histórica da Moda sustenta-se no fato de que ela institui um sistema social de essência moderna, emancipado do domínio do passado; o antigo já não é considerado venerável e só o presente parece dever inspirar respeito”. As oposições sistemáticas se estabelecem, pois, num ciclo de curta duração, de forma que “a Moda pura, a Moda lógica [...] é sempre uma substituição amnésica do passado pelo presente” (BARTHES, 2009, p. 425).

Barthes (2009), todavia, considera que o sistema da Moda não deve ser reduzido a uma dinâmica de oposições binárias e que, nesse contexto, a existência de limites que imponham um espaço de variação possível, de maneira que ele possa ser saturado de termos, é mais importante que o binarismo. Ele afirma que “a excelência de uma oposição decorre menos do número de seus termos constitutivos [...] do que da perfeição de sua estrutura” (BARTHES, 2009, p. 252) e, da mesma forma, há perspectiva de que o que compõe mais fortemente a estrutura semântica são as regras, não as permissividades, num sentido em que “o regime de sentido é uma liberdade vigiada” (BARTHES, 2009, p. 244).

Aproximando-nos do que seriam essas permissividades, entendemos que se tratam de termos que podem ser influenciados por elementos advindos de outros sistemas, de modo que a Moda os toma para si ou contamina os seus signos desses elementos, sejam eles provenientes da música, da arquitetura, ou de qualquer outro sistema de significação.

Arte e Moda em diálogo

Buscando compreender, pois, como se dá a aproximação da Moda em relação ao sistema da Arte, e mais especificamente as Artes visuais, é perceptível que essa interação se dá desde a constituição da Moda em si, quando as representações artísticas faziam o papel de gravar a evolução das vestimentas e divulgá-la ao público. No decorrer dos anos, ela se desdobra de diferentes maneiras, ora gerando parcerias entre artistas e estilistas, ora inspirando o desenvolvimento de coleções, ora servindo de temática para as campanhas de comunicação dos lançamentos da Moda ou ensaios de editoriais de revistas.

Lipovetsky e Serroy (2015) comentam, ainda, a respeito da figura de Andy Warhol como uma pessoa chave para um estreitamento mais recente das fronteiras Moda-Arte, devido à sua intenção de tornar a última algo mais acessível e comercial. Além disso, comentam como museus, redutos da Arte, passaram a dedicar parte de seus acervos a criações desenvolvidas por estilistas, e também os grandes desfiles incorporaram em si arquitetura e performance, numa representação que traz “Não mais a moda pura encerrada em si mesma, mas a moda como arte total que mistura todas as artes, a moda como arte viva, e não mais a simples apresentação de roupas” (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 89).

No intuito de ilustrar essa relação entre Arte e Moda enquanto sistemas de significação, trago aqui um exemplo histórico, tendo em mente que é a Arte que registra e nos permite acessar a Moda de outrora. Essa visão aqui instituída sobre a Moda, ao seu turno, é segundo as representações visuais, logo estruturas icônicas, conforme descrito por Barthes (2009). Considerando os limites dessa estrutura, pois, entende-se que a interpretação acerca do histórico da Moda real sofre interferência do estilo artístico predominante à época analisada e de suas leis e regras, assim como das preferências do artista que ali se expressasse, e o sistema da Moda tem então seus sentidos perturbados conforme outros signos se entremeiam nessa interação.

Comparo o registro artístico à descrição das peças de roupa feitas por Köhler (2009) em *História do Vestuário*, assim como às imagens trazidas pelo autor, de forma que as leis do sistema da Moda são entendidas segundo ele, as leis do sistema da Arte segundo Wölfflin (2015), e ambas são relacionadas conforme a estrutura semiológica proposta por Barthes (2009).

Wölfflin (2015) salienta como artistas distintos interpretam e representam uma mesma situação de maneiras singulares, ainda que exista, por exemplo, o intuito de se

manterem o mais fiéis possível à cena real. Dessa maneira, mesmo num único movimento artístico existem diferenças entre as representações de acordo com quem as formata. Tendo em mente a estrutura delineada por Barthes (2009), compreende-se então que a expressão de um estilo artístico é uma fala em meio à Arte, e uma fala emitida segundo um sujeito específico, enquanto a Arte vem a ser uma língua.

O movimento artístico da obra que trago aqui é o Barroco, definido de acordo com Wölfflin (2015) em oposição ao movimento renascentista: o autor descreve o Clássico e o Barroco como dois grandes conjuntos de leis da história da Arte e, observando-os, é possível reconhecer como as representações propostas do sistema da Moda ecoam essas leis. No caso do período Barroco, a Moda entre os séculos XVI e XVIII.

Figura 1 - *Las Hilanderas*, de Diego Velázquez, 1655 - 1660. Óleo sobre tela, 220 x 289 cm



Fonte: Site do Museu do Prado⁴

A partir do quadro *Las Hilanderas*, de Diego Velázquez, uma expressão do Barroco espanhol, vemos o contraste entre a nobreza, ao fundo, e as tecelãs, no primeiro plano. Enquanto essas utilizam roupas de tecido pouco estruturados e amassados, sem muitos ornamentos, e pés descalços, submetendo também as roupas a alguma personalização ao dobrarem as mangas das blusas, as personagens mais nobres aparecem

⁴ Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d>. Acesso em out. de 2020.

em vestidos estruturados por anáguas e possivelmente também anquinhos, com tecidos que também aparentam maior densidade e complexidade. Ao passo que as dobras das vestimentas nobres, identificáveis a partir dos recursos de luz e sombra, devem-se ao tecido excessivo nas saias, nos trajés mais simples isso representa a leveza das peças, provavelmente confeccionadas em algodão ou linho.

Ao fundo também são identificáveis uma pessoa usando um capacete e outra que traça um quitão clássico, que fogem às vestimentas da época retratada, mas se assemelham aos da antiguidade, conforme trazido por Köhler (2009). Segundo apresentado no portal do Museu do Prado, essas pessoas representariam Palas e Aracne, do mito grego, numa cena teatral, o que justificaria a divergência perceptível entre elas e o restante da composição, que usa roupas mais próximas às que são apontadas como pertencentes ao momento histórico da pintura do quadro.

Figura 2 - Estátua de Safo vestida com um quitão com capa, traje típico da segunda metade do século V a. C. na Grécia



Fonte: Villa Albani, Roma (KÖHLER, 2009)

Assim vemos que os sentidos empregados ao sistema da Moda a partir do sistema da Arte são modificados segundo a intenção do artista e, a partir disso, contrastam com a documentação histórica dos sistemas da Moda escrita e da Moda visual. Sempre que esses sistemas interagem, pois, tem-se um signo final mais complexo, com mais camadas de sentido a serem desvendadas.

Schiaparelli, sua Moda e a Arte

Observando não apenas como a Arte registra a Moda e assim compõe sua narrativa, mas buscando a aproximação com as criações de Moda desenvolvidas em conjunto com a arte, mais especificamente, numa parceria entre artistas e estilista, aprofundo-me aqui na trajetória de Elsa Schiaparelli. No decorrer do século XX a estilista italiana desenvolveu numerosas peças com artistas, fosse de maneira ativamente colaborativa ou tomando suas obras como inspiração, e isso até hoje é um dos principais atributos da marca.

A primeira delas para o efetivo desenvolvimento de uma peça de roupa, de acordo com o trazido em seu site⁵, foi com Jean Dunand, com quem criou em 1931 um vestido com pregas em efeito *trompe l'œil*, pintadas à mão pelo artista para remeter às antigas vestimentas gregas. A estilista já havia desenvolvido, em 1927, um suéter em que também utilizava a ilusão de ótica, nesse caso simulando um lenço amarrado ao pescoço, que tinha feito enorme sucesso, como destaca o portal do museu Victoria and Albert⁶.

Figura 3 – Vestido e suéter *trompe l'œil*



Fonte: Man Ray Trust, ADAGP, Telimage - 2015 e V&A Collections⁷ – composição da autora

Quando a estilista se vale dessa maneira de recursos artísticos, como no caso do vestido pintado por Dunand, temos a interferência do sistema da Arte na estrutura do sistema da Moda, conforme descrito por Barthes (2009), ao notarmos que, neste exemplo, o vestido de caimento simples ganha uma nova interpretação. E as estruturas da Arte

⁵ Disponível em: <https://schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/jean-dunand/schiaparelli-dress-with-trompe-l-oeil-painted-pleats/>. Acesso em out. de 2020.

⁶ Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/>. Acesso em out. de 2020.

⁷ Disponível nos mesmos links do site de Schiaparelli e do museu Victoria and Albert, respectivamente.

também se fazem relevantes, ao entendermos que se o vestido fosse costurado de modo a ter essas pregas feitas com tecido, e não pintadas sobre sua superfície, o efeito provocado e a interpretação daí decorrente seriam distintos. Elaborando uma hipótese, poderia ser percebido como uma homenagem à Antiguidade, mas não como uma criação contemporânea, como o foi à época.

Uma outra criação a ser ressaltada é o par de luvas com unhas pintadas em vermelho, que na verdade se trata de uma aplicação de pele de *python*, da coleção de inverno de 1936/1937. As luvas foram desenvolvidas inspiradas na fotografia de Man Ray de mãos pintadas por Pablo Picasso, de 1935, como destaca o seu site⁸. Novamente aqui vemos o recurso do *trompe l'œil*, empregado tanto por Picasso quanto por Schiaparelli, e se a Arte propunha a existência de luvas, a Moda ecoa a presença das unhas, modificando o que se esperava de suas estruturas.

Figura 4 – Mãos pintadas por Picasso e luvas de Schiaparelli



Fonte: Hands painted by Picasso, 1935, Picasso & Man Ray, Man Ray Trust, Adagp, Paris 2016 e Philadelphia Museum of Art – composição da autora

Mas a mais célebre e frutífera de suas parcerias foi a com Salvador Dalí, com quem formou uma dupla ainda em 1935, dedicados a desenvolver peças que fugissem ao ordinário e ironizassem a situação, com as lentes do surrealismo. Ambos já tinham reconhecimento em suas respectivas áreas de atuação, mas com a parceria ganharam ainda mais evidência, como destaca a *Vogue*⁹, que acrescenta que Schiaparelli passou a se destacar da concorrência pelo valor percebido na sua ligação com a Arte, algo cobiçado

⁸ Disponível em: <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/32/>. Acesso em out. de 2020.

⁹ Disponível em: <https://www.vogue.com/article/dali-schiaparlli-in-daring-fashion-exhibit-dali-museum/>. Acesso em out. de 2020.

até por Coco Chanel, sua contemporânea. Eles desenvolveram juntos peças de roupa, acessórios, embalagens de perfume e mesmo as criações da designer inspiraram algumas peças de roupa ilustradas nas pinturas do artista. Dentre todas essas criações, destacam-se, contudo, o vestido Lagosta, da coleção de verão de 1937, e o chapéu Sapato, da coleção de inverno de 1937/1938.

O vestido em questão foi estampado com uma lagosta pintada à mão por Dalí, que à época vinha usando lagostas como uma temática de suas obras, como o Telefone Lagosta, de 1936. Como trazido pelo material didático do Philadelphia Museum of Art (2003)¹⁰, ele ganhou fama após ser veiculado na Vogue em fotos de Wallis Simpson, que atraía atenção por se relacionar com o Duque de Windsor, que havia abdicado de sua posição no trono britânico para casar-se com ela. Ao propor o contraste entre as cores suaves e a leveza da organza e a lagosta num vibrante tom de laranja, pintada ocupando parte significativa da saia como se de fato não pertencesse àquela composição, há uma oposição às leis estéticas primariamente instituídas ali, de maneira que a estrutura pertencente ao sistema da Moda de fato se contamina pela Arte, e assim sugere novos sentidos.

Figura 5 - Vestido Lagosta, foto da Vogue e Telefone Lagosta



Fonte: Philadelphia Museum of Art¹¹, Cecil Beaton/Getty Images¹² e National Gallery of Australia¹³ – composição da autora

¹⁰ Disponível em: <https://studylib.net/doc/8279768/the-art-and-fashion-of-elsa-schiaparelli>. Acesso em out. de 2020.

¹¹ Disponível em: <https://philamuseum.org/collections/permanent/65327.html#>. Acesso em out. de 2020.

¹² Disponível em: <https://www.vogue.com/article/schiaparelli-behind-the-scenes-details-lobster-embroidered-dress-inspiration>. Acesso em out. de 2020.

¹³ Disponível em: <https://nga.gov.au/aboutus/website/disclaimer.cfm>. Acesso em out. de 2020.

O chapéu Sapato, por sua vez, foi desenvolvido pela dupla a partir de uma foto de Dalí, clicada pela sua esposa, em que ele equilibrava um de seus sapatos na cabeça, como informa o portal de Schiaparelli¹⁴. Enquanto o vestido Lagosta é uma peça única, existem ao menos três modelos do chapéu, sendo um deles com o salto em veludo vermelho. Tal qual o vestido, todavia, essa peça faz jus ao intuito de fugir ao lugar comum e renovar os significados da Moda, numa ironia às leis que constituem esse sistema. Mesmo que o uso de acessórios dos pés na cabeça não tenha sido algo normalizado, nesse âmbito tal situação é reavaliada, e existe até mesmo a impossibilidade de que este sapato seja calçado, tendo em vista que sua estrutura não suporta o peso de uma pessoa em pé. Quando a Moda toma para si as leis da Arte surrealista, suas criações sequer necessitam cumprir esses deveres primários.

Figura 6 – Foto de Dalí com o sapato na cabeça e chapéu Sapato



Fonte: Gala Dalí e site do Palais Galliera¹⁵

Considerações finais

Nesse estudo, compreendemos como a Moda, que se institui a partir da mudança e da busca pelo novo e acrescenta uma camada de significado ao corpo, compõe um sistema de significação que obedece a leis próprias e do qual se depreendem diferentes significados, sejam eles relativos ao próprio ser da Moda ou às circunstâncias do mundo.

¹⁴ Disponível em: <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-shoe-hat/>. Acesso em out. de 2020.

¹⁵ Disponível em: <https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/shoe-hat-elsa-schiaparelli-collaboration-salvador-dali/>. Acesso em out. de 2020.

Esse sistema é imprevisível, e seus signos interagem, com outros sistemas, que os modificam e produzem sentidos mais complexos.

Um desses outros sistemas com os quais a Moda interage é o sistema da Arte, que ora registra a Moda e assim desenha sua própria versão das peças de roupa, ora age em conjunto no desenvolvimento de novos signos, contaminados pelas leis de ambos os sistemas, de modo que a divisão entre um e outro é borrada, sem que seja possível destacar as oposições que compõem um ou outro. Isso contribui para a renovação do sistema da Moda, e acontece desde a inspiração em obras de Arte como um recurso comunicativo até a colaboração entre artistas e estilistas para o desenvolvimento de peças, como fazia, entre tantos outros exemplos, Schiaparelli.

Para Schiaparelli, Moda e Arte se completavam de maneira mútua, e assim ela também exprimia sua visão de mundo. Nas criações aqui destacadas, vemos como de fato as fronteiras entre esses sistemas se confundiam e como isso reverbera também na recepção das criações da estilista, que ganhava ainda maior notoriedade por sua aproximação com a Arte, e especialmente junto a Salvador Dalí. Hoje em dia sua marca mantém os códigos do surrealismo incorporados no início do século XX, e perpetua e renova seus próprios signos, beneficiando-se desse diálogo.

O diálogo entre Arte e Moda é um assunto muito amplo, explorado com maior profundidade no trabalho de conclusão de curso do qual esse artigo se origina e, lá, com enfoque no uso de recursos artísticos na comunicação de Moda. Para além disso, pode ser observado segundo diferentes recortes, como a interação entre ambos os sistemas no contexto brasileiro, ou mesmo nas criações de outras marcas, como Yves Saint Laurent e Louis Vuitton, que também bebem de signos da Arte ou desenvolvem coleções em parcerias com artistas.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- BARTHES, R. **Mitologias**. 6. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.
- BARTHES, R. **Sistema da moda**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CALANCA, D. **História Social da Moda**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

LIMA, M. C. **Monografia**: a engenharia da produção acadêmica. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. 6a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STUMPF, I. R. C. Pesquisa Bibliográfica. In: BARROS, Antônio; DUARTE, Jorge (Org). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006, p. 51.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes - Selo Martins, 2015.

Sites

MUSEO DEL PRADO. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d>. Acesso em out. de 2020.

NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. Disponível em: <https://nga.gov.au/aboutus/web-site/disclaimer.cfm>. Acesso em out. de 2020.

PALAIS GALLIERA. Disponível em: <http://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/shoe-hat-elsa-schiaparelli-collaboration-salvador-dali>. Acesso em out. de 2020.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Disponível em: <https://philamuseum.org/collections/permanent/65327.html#>. Acesso em out. de 2020.

SCHIAPARELLI. Disponível em: <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/jean-dunand/schiaparelli-dress-with-trompe-l-oeil-painted-pleats/>. Acesso em out. de 2020.

SCHIAPARELLI. Disponível em: <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/pablo-picasso/hands-painted-in-trompe-l-oeil-imitating-gloves/>. Acesso em out. de 2020.

SCHIAPARELLI. Disponível em: <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-shoe-hat/>. Acesso em out. de 2020.

STUDYLIB. Disponível em: <https://studylib.net/doc/8279768/the-art-and-fashion-of-elsa-schiaparelli>. Acesso em out. de 2020.

V&A MUSEUM. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/>. Acesso em out. de 2020.

VOGUE. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/dali-schiaparelli-in-daring-fashion-exhibit-dali-museum/>. Acesso em out. de 2020.

VOGUE. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/schiaparelli-behind-the-scenes-details-lobster-embroidered-dress-inspiration>. Acesso em out. de 2020.