

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

SAMARA KALIL

COMUNICAÇÃO E MODA: UMA ANÁLISE SEMIOLÓGICA NA REVISTA *CLAUDIA*

Porto Alegre
2009

Samara Kalil

COMUNICAÇÃO E MODA: UMA ANÁLISE SEMIOLÓGICA NA REVISTA *CLAUDIA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Roberto José Ramos

Porto Alegre

2009

K144

Kalil, Samara

Comunicação e moda: uma análise semiológica na revista

Claudia / Samara Kalil. - 2009.

152f.

Dissertação – Programa de Pós-Graduação - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Comunicação Social, Porto Alegre, 2009.

Orientação: Prof. Dr. Roberto José Ramos

1. Comunicação 2. Jornalismo 3. Moda 4. Semiologia

I. Título

CDU 070.15:391

SAMARA KALIL

COMUNICAÇÃO E MODA: UMA ANÁLISE SEMIOLÓGICA NA REVISTA *CLAUDIA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roberto José Ramos – PUCRS

Prof. Dr. Paula Regina Puhl – FEEVALE

Prof. Dr. Ana Maria Steffen – PUCRS

RESUMO

As revistas femininas existem no Brasil desde o século XIX, e surgiram em paralelo ao aparecimento da Imprensa no país. No entanto, foi somente nos últimos dez anos, com a implantação de cursos de graduação com enfoque na Moda, que as publicações científicas sobre o assunto, como livros e trabalhos acadêmicos, tomaram força. Apesar de já existirem registros sobre o segmento da Moda, dentro dos estudos sociais de Comunicação, ainda é bastante difícil compreender o fenômeno sob essa perspectiva. Assim, a fim de colocar em prática análises sobre a Comunicação e a Moda, tendo em vista a capacidade de diálogo que ambas podem estabelecer, propusemo-nos a lançar um olhar sobre imagens e textos de Moda, veiculados em seis reportagens da Revista *Claudia*, nos anos 1988, 1998 e 2008. Nossas reflexões serão ancoradas na Dialética Histórico-Estrutural (DHE), tendo, como técnica metodológica, a Semiologia. As categorias de análise *a priori*, constituídas através dos pressupostos de Roland Barthes, são : Fotografia, Cultura, Poder, Mito e Socioleto, com o surgimento *a posteriori* das categorias Cor e Repetição. Portanto, na primeira etapa do trabalho, traremos um breve resgate sobre a história das revistas na imprensa brasileira. A seguir, lembraremos dos formatos e conteúdos que eram abordados. Por conseguinte, falaremos da continuidade e permanência de uma imprensa voltada para as mulheres ou feita por elas. Citaremos exemplos de momentos políticos marcantes para a imprensa do país e, sua relação com as revistas ilustradas. Traremos à tona a segmentação das revistas, bem como as principais publicações voltadas ao nicho da mulher e, em especial, a Moda. Depois, focaremos na Revista *Claudia* e contaremos sua trajetória. Após, apresentaremos a teoria-base de nossa pesquisa. Na segunda etapa realizamos a leitura semiológica das reportagens e observamos as evidências. Salientamos que, os sentidos produzidos por nós, relacionam-se com o momento histórico e social atual, sem fugir da nossa interpretação como pesquisadores. Trata-se assim, de somente uma das verdades possíveis de serem ditas.

Palavras-chave: Revista Claudia, Semiologia, Roland Barthes, Comunicação, Moda

ABSTRACT

Women's magazines exist in Brazil since the nineteenth century, and have appeared in parallel with the emergence of the Press in the country. However, only in the last ten years, with the introduction of graduation courses with a focus on Fashion, the scientific publications about the subject, such as books and papers, took power. Although there are records about the Fashion segment, within the social studies of Communication, is still very difficult to understand the phenomenon from this perspective. Thus, in order to put into practice analysis about Communication and Fashion, in view of the dialogue capacity that both may establish, we have proposed to take a look at images and texts of Fashion, printed in six reports of *Claudia Magazine*, in years 1988, 1998 and 2008. Our reflections will be anchored in the Historical-Structural Dialectic (DHE), having, as a methodological technique, the Semiology. The categories of analysis *a priori*, composed through presupposed of Roland Bathes are: Photography, Culture, Power, Myth and Sociolect, with the emergence *a posteriori* of the categories and Color and Repetition. Therefore, in the first phase of work, we will bring a brief review about the history of magazines in the Brazilian press. Next, we will remember the formats and contents that were approached. Therefore, we will talk about continuity and permanence of a press focused on women or made by them. We will cite examples of remarkable political moments for the country's press and its relationship with the illustrated magazines. We will bring to light the segmentation of magazines as well as main publications focused on the niche of the women and, in special, the fashion. Following we will focus on *Claudia Magazine* and will tell its trajectory. After, we will present the theory base of our research. In the second phase we have accomplished the semiological reading of reports and have observed the evidences. We note that, the senses produced by us, relate to the actual historical and social moment, without escaping from our interpretation as researchers. Thus it is, only one of the possible truths to be told.

Keywords: *Claudia Magazine*, Semiology, Roland Barthes, Communication, Fashion

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. COMBINANDO ELEMENTOS	12
1.1 CADA BOTÃO NA SUA CASA	12
1.2. O RECORTE DOS MOLDES	26
1.2.1 FOTOGRAFIA	27
1.2.2 MITO	30
1.2.3 CULTURA	35
1.2.4 PODER	37
1.3.5 SOCIOLETO	38
1.3. COSTURANDO COM DEDAL	40
1.3.1 A DIALÉTICA HISTÓRICO-ESTRUTUTRAL	40
1.3.2 A SEMIOLOGIA BARTHESIANA	47
1.3.3 A PESQUISA SEMIOLÓGICA	51
2. DA PASSARELA À VITRINE	57
2.1 REPORTAGEM JANEIRO DE 1988	58
2.2.1 ANÁLISE	61
2.2 REPORTAGEM MAIO DE 1988	72
2.1.1 ANÁLISE	75
2.3 REPORTAGEM MARÇO 1998	81
2.3.1 ANÁLISE	84
2.4 REPORTAGEM SETEMBRO DE 1998	91
2.4.1 ANÁLISE	95
2.5 REPORTAGEM ABRIL DE 2008	103
2.5.1 ANÁLISE	108
2.6 REPORTAGEM JUNHO DE 2008	114
2.6.1 ANÁLISE	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	130
ANEXO A	133

INTRODUÇÃO

Os sentidos produzidos pela Moda, além de terem um papel primordial para ambos os sexos, atingindo não só as roupas, mas todas as áreas de convivência, expandiram-se para os Meios de Comunicação, de maneira ampla, desde o final do século XX. A roupa adquiriu na sociedade contemporânea o papel de uma das mais espetaculares e significativas formas de expressão da Cultura humana, proporcionando discussões acadêmicas e cotidianas recentes.

A pesquisa em Comunicação, especialmente aquela que é mediada por imagens, instiga os estudos na contemporaneidade em busca de significados plurais, que dialoguem com as concepções clássicas de mundo. As Revistas Femininas existem no Brasil desde o século XIX, tendo surgido concomitantemente ao aparecimento da Imprensa no país. No entanto, foi somente nos últimos dez anos, com a implantação de cursos de graduação com enfoque na Moda, que as publicações científicas sobre o assunto, como livros, periódicos e trabalhos acadêmicos, tomaram força. Apesar de já existirem registros sobre o segmento da Moda, nos estudos sociais de Comunicação ainda é bastante difícil compreender o fenômeno.

O produto de Moda, além de gerar uma sinergia entre os elementos sociais, econômicos e industriais, tornou-se um espetáculo no mundo publicitário, midiático e do *marketing*. As pessoas são envolvidas pelos ícones expostos na passarelas palcos e telas, confundindo progressivamente o real com os simulacros, gerando apropriações criativas de estilo de vida pelo meio do consumo.

Ressaltamos ainda a importância da Moda como engrenagem da Indústria Têxtil e, desse modo, tendo relação constante com todos os setores econômicos da sociedade. Apesar disso, os estudos econômicos e sociológicos têm marginalizado esse segmento, estereotipando-o como supérfluo.

Assim, sabendo do déficit de registros aprofundados sobre o assunto e aguçados para refletir sobre as possibilidades comunicacionais das vestimentas, encontramos na Revista Feminina um formato que atende aos critérios de representação adotados para esta pesquisa.

Entendemos que estão entre os principais suportes das imagens de Moda os desfiles de alta costura e *prêt-à-porter*, os programas televisivos e as coberturas virtuais pela internet. Contudo, a Revista de Moda é a Mídia mais permanente e antiga a realizar coberturas abrangentes de desfiles, selecionando e intermediando a utopia da passarela para o público consumidor.

Há mais de meio século, pelo menos, a Revista tem possibilitado o acesso privilegiado de um grande número de pessoas ao universo da Moda corrente e de décadas passadas. Assim é o caso das Revistas Femininas de Moda, que contêm um registro histórico e identitário das transformações sociais reveladas pelo sistema da moda.

O interesse pessoal pela abordagem do estudo em Comunicação, com foco em Revistas, parte da formação acadêmica em Jornalismo, com trabalho de monografia sobre imagens de Moda na revista *O Cruzeiro*, na década de 1950. Nesse trabalho analisamos fotografias de Moda a partir do referencial da Semiologia, visando uma compreensão sintética dos comportamentos femininos da década em questão. Outros fatores pessoais relevantes para a escolha do assunto foram a passagem pelo curso de Tecnologia em Produção do Vestuário e a presença da família no comércio de vestuário do Rio Grande do Sul.

Por isso, com interesse de continuidade da pesquisa em nível de pós-graduação, submetemos um projeto para a linha de pesquisa de *Práticas Profissionais e Processos Sociopolíticos nas Mídias e na Comunicação das Organizações*, do curso de Mestrado em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Para isso, ampliamos o objetivo, especificamos o objeto de análise para a revista feminina *Claudia* e selecionamos o recorte temporal da contemporaneidade, dos anos de 1988, 1998 e 2008. A par

disso, adotamos os fundamentos histórico-metodológicos da Dialética Histórico-Estrutural (DHE) para análise das imagens e textos de reportagens de Moda.

As questões de pesquisa que nos instigam neste trabalho são: a) Como são produzidos os sentidos presentes em reportagens de Moda da revista *Claudia*?; b) De que maneira as reportagens de Moda da Revista *Claudia* podem ser relacionadas ao contexto sociocultural?; c) De que forma *Claudia*, por meio de reportagens de Moda, estabelece um diálogo com o meio real e subjetivo?; d) De que modo as reportagens de Moda da *Claudia* comunicam a realidade temporal para/das mulheres brasileiras?; e) Podemos pensar um conceito de Moda com a análise estabelecida na revista *Claudia*?

Nosso objetivo é estudar reportagens de Moda da Revista Feminina *Claudia*, interpretando as suas nuances imagéticas e textuais por meio da trajetória metodológica da DHE, em conjunto com a Pesquisa Semiológica, para uma compreensão da relação do fenômeno Moda nos Meios de Comunicação. Os objetivos específicos são analisar as reportagens selecionadas tendo como base as categorias *a priori*: Fotografia, Mito, Cultura, Poder e Socioleto.

A sustentação teórica do estudo será construída com base nos pressupostos de Roland Barthes, por intermédio de cinco categorias: Fotografia (Studium e Punctum), Mito, Cultura, Poder e Socioleto¹. Essas foram selecionadas em razão da pertinência em relação ao nosso objeto. Essas categorias estão organizadas numa disposição que contempla a discursividade, transitando dos seus aspectos mais concretos para os mais abstratos, com a finalidade de facilitar a leitura do nosso objeto. Tal aplicação será ancorada no Método Dialético Histórico-Estrutural (DHE) e na técnica metodológica da Semiologia, os quais serão detalhados na sequência do trabalho.

O presente trabalho foi organizado em dois capítulos, além da presente introdução, considerações e anexos. O primeiro capítulo, intitulado “Combinando elementos”, apresenta a fundamentação teórica e metodológica norteadora do

¹ Optamos por apresentar estas categorias com iniciais maiúsculas e em negrito ao longo da dissertação, pois nosso objetivo é destacá-las no corpo do texto.

estudo. Nesse capítulo ressaltamos condições históricas do objeto e da revista feminina *Claudia*. A seguir, fundamentamos as categorias de análise adotadas. Por último, referenciamos a DHE e a Semiologia.

O segundo capítulo, intitulado “Da passarela à vitrine”, apresenta a análise das reportagens selecionadas à luz das categorias de análise assumidas. Estabelecemos uma periodização por décadas, analisando duas reportagens de moda para cada uma das décadas, 1988, 1998, 2008. Os títulos dos capítulos estabelecem uma analogia com o processo de produção das roupas.

Para finalizar, trazemos considerações finais sobre as reflexões dos capítulos anteriores, com ênfase no segundo capítulo, articulando os referenciais teóricos, as questões de pesquisa, os objetivos e as evidências.

A utilização da primeira pessoa do plural na redação da dissertação deve-se a uma característica do método da DHE, método que preconiza que vivemos em permanente relação com outro; assim, não é possível separar a objetividade da ciência da subjetividade do pesquisador.

1. COMBINANDO ELEMENTOS

Neste capítulo evidenciaremos elementos fundadores da condição histórica de nosso objeto, que serão utilizados na análise posterior. Com isso tentaremos, sem pretensões de esgotamento, observar aspectos que proporcionem um diálogo conciso entre o objeto, história e teoria.

Na primeira parte traremos a história das revistas na imprensa brasileira, com ênfase no surgimento, conteúdo, evolução e segmentação. Na mesma linha, faremos um breve apanhado sobre as publicações voltadas às mulheres e sobre o jornalismo feminino, evidenciando se havia e como funcionava a editoria de Moda nessas publicações. Por fim, contaremos a história da Revista Claudia e suas particularidades.

Na segunda parte deste capítulo abordaremos as categorias de análise escolhidas *a priori* para nortear esta pesquisa. Na terceira, nos dedicaremos a expor a maneira como estaremos visualizando e aplicando as categorias, ou seja, por meio da Dialética Histórico-Estrutural e da Semiologia barthesiana.

Em relação à Dialética, traçaremos um breve histórico do percurso conceitual desde seu nascimento, até o conceito de Dialética Histórico-Estrutural. Sobre semiologia descreveremos as principais características que combinam com nosso objeto de pesquisa e, também, suas limitações históricas.

1.1 Cada botão na sua casa

O surgimento da Imprensa brasileira confunde-se com a própria história do país. Dias (2005) descreve que, com a chegada da corte portuguesa, em 1808, a

família real trouxe consigo a Imprensa Régia, inaugurando, em 10 de setembro de 1808, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal do Brasil. A autora relata:

Outros estados foram incentivados e surgiu na Bahia o *A Idade de Ouro no Brasil*. Esses outros jornais traziam em suas páginas notícias sobre casamentos de princesas e de pessoas da alta sociedade, aniversários, nascimentos, as pessoas noticiadas eram sempre as destacadas da sociedade. (DIAS, 2005, p. 31).

Existem, entretanto, controvérsias em relação ao pioneirismo das publicações, pois o exilado gaúcho Hipólito da Costa, no mesmo período – 1808 –, editou, em Londres, o *Correio Braziliense*, que, apesar de ter sido registrado como jornal, lembrava mais o formato de revista ou até mesmo de um livro.

Em 1812, o português Manoel Antonio da Silva Serva, apresentou em Salvador o folheto *As Variedades ou Ensaios de Literatura*. Dados históricos registram que esta é considerada a primeira revista, genuinamente, brasileira, mesmo que ainda não possuísse rótulo de “revista”, termo que somente tomaria força em 1828, com o surgimento da *Revista Semanária dos Trabalhos Legislativos da Câmara dos Senhores Deputados*, no Rio de Janeiro.

As primeiras revistas brasileiras pouca importância tiveram para a sociedade. Não se preocupavam em refleti-la: eram publicações eruditas, não noticiosas. A preocupação com a notícia, aliás, não era a tônica da Imprensa brasileira da época: o grito de D. Pedro às margens do Ipiranga demorou treze dias para ecoar nas páginas do jornal *O Espelho*, do Rio de Janeiro. ([S.A.], 2000, p. 18).

Scalzo (2003) relata que, em 1813, no Rio de Janeiro, surgiu *O Patriota*, a segunda revista publicada no Brasil, com a colaboração da elite intelectual do período. Em meados de 1820, publicações relacionadas às áreas de direito, medicina e engenharia também ganharam espaço. Segundo a autora, foi em 1827 que aconteceu a primeira segmentação por tema, com um impresso chamado

Propagador das Ciências Médicas, no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano apareceu também a pioneira no segmento feminino: *Espelho Diamantino*.

Todas essas publicações têm vida curta. Sofrem com a falta de assinantes e recursos. Algumas saem apenas uma vez, com baixíssimas tiragens, outras, duas ou três. No máximo duram um ano ou dois. A vida das revistas começa a mudar quando é lançada em 1837, *Museu Universal*. Refletindo a experiência das Exposições Universais européias que dominam o século XIX, com textos leves e acessíveis, a publicação foi feita para uma parcela da população recém alfabetizada, a quem se queria oferecer cultura e entretenimento Além dessas inovações, a revista trazia ilustrações (SCALZO, 2003, p. 28).

Sodré (1999) lembra que em 1860 foi lançada na Corte a *Semana Ilustrada*, pioneira no nicho das revistas ilustradas. Os primeiros números da *Semana Ilustrada* saíram sem data; seu formato era pequeno, com apenas oito páginas, quatro de textos e quatro de ilustrações; publicava poesias, contos, crônicas. Por esta publicação passaram os mais conhecidos jornalistas e escritores da época, como Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Esta revista circulou até 1876, portanto por 16 anos. Segundo o autor, a partir de 1860 as revistas ilustradas depois desse ano começaram a se multiplicar, entre outras razões, por fatores históricos e relacionados ao contexto brasileiro. “O desenvolvimento do país, marcado, exteriormente, pelo avanço da vida urbana, o crescimento da classe média e o esboço de burguesia que começava a se fazer sentir, permite a ampliação das atividades culturais ligadas a Imprensa [...]”. (SODRÉ, 1999, p. 206).

Até 1874, as notícias do exterior chegavam por carta. Neste ano, a agência telegráfica Reuter-Havas instalou no Rio, sua primeira sucursal, dirigida pelo francês Ruffier. [...] A agência Reuter-Havas serviu 71 anos à Imprensa brasileira; ao fim da segunda Guerra Mundial passou a chamar-se France-Press. Por esse tempo, a crítica política encontrava campo extraordinariamente fecundo nas revistas ilustradas [...].(SODRÉ, 1999, p. 215).

Algumas dessas revistas ilustradas foram *O Arlequim* (1867), *Vida Fluminense* (1868), *O Mosquito* (1869) e *O Mequetrefe* (1875). A posição crítica

dessas revistas refletiu-se também na Imprensa estrangeira, que até então, era desinteressada em relação ao contexto brasileiro. Em 1876 surgiu a *Revista Ilustrada*, um dos grandes acontecimentos da Imprensa brasileira, com uma tiragem que chegou a atingir quatro mil exemplares e tratando de assuntos como a campanha abolicionista.

A partir de 1900, as transformações científicas e tecnológicas ocorridas iriam refletir na vida cotidiana e, por consequência, nas publicações. Tratava-se de uma fase de “infância” das relações capitalistas.

A passagem do século, assim assinala, no Brasil, a transição da pequena à grande Imprensa. Os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas, cedem lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício da função. [...] Está naturalmente ligada às transformações do país, em seu conjunto, e, nele, à ascensão burguesa, ao avanço das relações capitalistas: o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou menor porte. (SODRÉ, 1999, p. 275).

Nesses primórdios se registram algumas das alterações institucionais mais importantes do país, como o fim do escravismo e o advento da República, principalmente. Aconteceu, assim, uma progressiva ascensão da burguesia, com um consequente desenvolvimento da Imprensa.

Por volta de 1910, os jornais começaram a tratar da notícia mais objetiva e a separar as colaborações, assinadas pelos intelectuais da época. Além disso, implementaram uma proposta diferenciada de diagramação, descrita por Sodré (1999) como um reflexo da divisão do trabalho tardia no país. Segundo o autor, foi um pouco dessa transformação que decorreu a proliferação das revistas ilustradas, pois nelas iriam se refugiar os homens das letras, acentuando a tendência do jornal de se caracterizar, definitivamente, como Imprensa. Assim, as revistas passariam, pelo menos nessa fase, a se pontuar, sobretudo, como literárias, embora um pouco mundanas, e algumas como críticas. O desenvolvimento das artes gráficas permitia, agora, essa repartição.

As imagens entram como elemento essencial das reportagens. As ilustrações e fotografias tomam conta das páginas das revistas do momento e posteriores. Quem melhor soube usar o recurso da imagem, em seus primórdios, foi a *Revista da Semana*, de 1900, cujos editores mandavam fotografar, em estúdio, simulações de crimes para suas páginas policiais e, saíam para as ruas para realizar reportagens fotográficas. ([S. A.],2000).

Neste início de século XX, as revistas já apresentavam mais vigor e popularidade. Um exemplo foi a revista semanal *Kósmos*, de 1904, que apresentava crônicas assinadas por Olavo Bilac e reportagens aprofundadas de Paulo Barreto. Este último, mais conhecido pelo pseudônimo de *João do Rio*, foi um dos primeiros jornalistas brasileiros a buscar a notícia em loco, tornando-se, assim, o grande desbravador das reportagens de revista que viriam a surgir posteriormente.

A revista *Fon-Fon!*, igualmente, surgida na primeira década do século XX, foi marcante, por fazer uma mistura de histórias extraordinárias e pessoas/gente. Nesse momento inicial, o Jornalismo de revista não tinha preocupação com a objetividade da notícia, contudo a narrativa já trazia o realismo como ingrediente.

Em 1915, a Segunda Guerra Mundial começou, com manifestações e crises a respeito passando a acontecer também no Brasil. Fábricas pararam de funcionar, operários ficaram sem trabalho e a miséria se alastrou, tendo a fome como seu maior aliado. A Imprensa, então, agitou-se. Alguns jornais foram fechados pela polícia e reprimidos por não apoiarem a guerra. Assim, em 1920 começou a se desenvolver a Imprensa capitalista junto à grande Imprensa, passando, assim, a existir uma “Imprensa de classe: ou da classe dominante, ou da classe dominada, com todos os reflexos que essa divisão proporciona à atividade dos periódicos e do periodismo”. (SODRÉ, 1999, p. 323). A partir de 1930,

a Imprensa brasileira vai viver [...], uma nova fase, difícil, conturbada, pontilhada de movimentos militares de rebeldia, agitada por campanhas políticas de extrema violência – tudo aquilo que, no fim de contas, prepara a Revolução de 1930, divisor do desenvolvimento histórico brasileiro, marco em nossa existência. (SODRÉ, 1999, p. 355).

Nesse período, considerado de rompimento com o passado, em razão das características progressistas, já se moldava outra maneira de descrever os acontecimentos mundanos na Imprensa, mesmo que cerceados pelo governo – o movimento de 1930 praticamente acabou com a Imprensa que apoiava a situação anterior. Os jornalistas da época eram, em sua maioria, favoráveis ao antigo governo, havendo, assim, constantes conflitos entre o Estado e as redações.

Em 1934, a revista *O Cruzeiro* foi pioneira no quesito “cobertura jornalística”, inaugurando um Jornalismo diferenciado, nacionalista e ancorado na grande reportagem. Dois fatos foram definitivos para isso: Getúlio Vargas foi eleito presidente e uma gaúcha, Yolanda Pereira, eleita *Miss Universo*. O primeiro fato, a eleição de Getúlio Vargas como presidente do Brasil, possui ligações estreitas com a implementação da indústria de base e com a instituição do voto secreto e do direito das mulheres de votarem e serem votadas; também porque foram estabelecidas jornadas de trabalho de oito horas e licença-maternidade de 12 semanas.

Entretanto, mesmo com tantas medidas, de aparente caráter revolucionário, em 1939 Vargas acabou criando o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com o fim de divulgar as ações do governo e vigiar, ideologicamente, os meios de Comunicação. Em 1945, ele renunciou, mas voltou ao cargo, por meio de eleições diretas, em 1950.

Em relação ao segundo fato, o concurso de Miss Universo de 1930, ocorrido no Rio de Janeiro, o que marcou foi a beleza da mulher brasileira, com curvas e misturas étnicas incomparáveis, a qual começou a ter destaque no cenário internacional, propiciando mais visibilidade ao país e abertura para discussões relacionadas ao universo feminino. Então, o mundo curvou-se à beleza dos pampas gaúchos, tendo Yolanda como a primeira Miss Universo brasileira.

Serpa (2003) registra que *O Cruzeiro* foi um periódico semanário que dedicava parte de suas páginas a assuntos ao Imaginário² feminino, família, grandes reportagens, literatura e outros, propiciando mudanças na forma de “fazer jornalismo” com relação a assuntos gerais, mas, em específico, direcionado ao público feminino. A revista foi incorporando elementos, como fotografia, publicidade, desfiles de Moda, colunas de Moda e artigos.

O fundador de *O Cruzeiro*, Assis Chateaubriand, dono de uma das organizações mais importantes da história dos Meios de Comunicação brasileiros, desenvolveu junto com Getúlio Vargas, o conceito de um “Brasil-único”, a serviço da construção da “nova mulher”. Assim, *O Cruzeiro* mostrava uma imagem relacionada “às mudanças de um país que despia suas mulheres das saias longas e as urbanizava com biquínis, *blush* e pó-de-arroz, ou seja, que buscava moldar o comportamento feminino, com novas formas de vestir e se mostrar para a sociedade”. (SERPA, 2003, p. 20).

A partir de então, houve um progressivo enraizamento das revistas na vida nacional, criando a necessidade de atender a públicos cada vez mais diversificados. Assim, com a chegada da década de 1950, *O Cruzeiro*, hegemônica nas vendas até então, teve de encarar um concorrente, a revista *Manchete*, de Adolf Bloch, fundada em 1952. Esta revista possuía uma boa qualidade de impressão em cores e dava mais importância à cobertura fotográfica, o que não a impedia de produzir matérias de impacto. ([S.A.], 2000).

Para melhor contextualizar, o período de 1950 encontra-se diretamente relacionado ao fim da Segunda Guerra Mundial e à consolidação da industrialização, de modo que, seja no tocante às artes decorativas, seja no tocante às artes da Moda, houve durante toda a década uma linha de demarcação que colocou, de um lado, aqueles que gostariam que tudo permanecesse igual e, do outro, aqueles que esperavam que tudo mudasse.

² Utilizaremos o conceito “Imaginário” por meio de Barthes (2004, p. 296): “registro do sujeito onde ele cola uma imagem, num movimento de identificação e onde ele se apóia

Segundo Baudot (2002), para além das fronteiras da Europa esmagada, todos esperavam um futuro melhor, tanto nos Estados Unidos como na União Soviética, fato que se refletiria no Brasil. Para a autora, foi no decorrer desses anos divididos que, progressivamente, estabeleceram-se as regras de um novo jogo e a Moda não escaparia dele. Os Estados Unidos ganharam o rótulo de “berço da democracia” e disseminaram o seu modelo ao mundo, levando a que houvesse uma aceleração da padronização das tendências.

A Comunicação, na década de 1950, não distante da esfera de mudanças ocorridas no período, modernizou-se e trouxe consigo a consolidação de uma sociedade de consumo que, incentivada pelas potências mundiais, teve no setor publicitário a sua grande “explosão”. A Publicidade, portanto, passou a dominar as páginas dos veículos impressos. O interessante, na época, era vender imagens, produtos e conceitos, em especial, aos países em desenvolvimento, como o Brasil.

A Moda do vestuário, na década de 1950, apareceu em estreita ligação com os Meios de Comunicação impressos. As revistas femininas, publicação que ganhou evidência e se consolidou no período, passaram a ter grande representatividade, trazendo místicas sobre a feminilidade e o prazer, juntamente com novos conceitos de estilo de vida.

A segmentação das revistas, além de constituir um grupo de revistas femininas, propiciou a formação de uma Imprensa feminina diferenciada, que somente viria a ter um espaço de mais relevância no início do século XX. Assim, Buitoni (1986) descreve que foi traçada uma longa caminhada até chegarmos ao que chamaríamos de “Imprensa feminina”. De acordo com a pesquisadora, o primeiro periódico feminino brasileiro foi o carioca *O Espelho Diamantino*, de 1827, com assuntos relacionados a política, belas-artes e modas, dedicados às senhoras brasileiras. O segundo periódico de que a autora encontrou registros foi *O Espelho das Brasileiras*, de 1831, ao qual outros se seguiram: *Jornal de Variedades* (1835), *Relator de Novellas* (1838) e *Espelho das Bellas* (1841).

No Rio, aparece um jornal semanal, *Correio das Modas* (1839-1841), da casa Laemmert, com bastante literatura crônica de bailes e teatros e figurinos pintados à mão, vindos da Europa. De 1849 a 1864, *A Marmota*, jornal literário de modas e variedades [...] também fez muito sucesso. Em *A Marmota*, tivemos as primeiras litografias impressas no Brasil: foram figurinos, até então processados em Paris e encartados na revista. (BUITONI, 1986, p. 38).

Na metade do século XIX, os Folhetins com romances seriados tornaram-se “febre” entre as leitoras. No entanto, ao final do século, *A Estação* era a mais importante revista feminina, pois possuía boa impressão, excelentes figurinos e romances seriados. Outros títulos, como *A Colmeia*, *A Violeta*, *O Lírio*, *A Crisálida* e *O Leque* caracterizavam-se pelo mesmo perfil: Moda misturada com literatura. Mesmo assim, os números de leitoras da década de 1870, segundo dados da obra *A Revista no Brasil*, ([S.A.], 2000), totalizavam apenas 550 mil, pois menos de 14% das brasileiras da época eram alfabetizadas.

Melo (1985) assinala que, por mais que tivéssemos nos séculos passados uma “Imprensa feminina”, nem sempre tivemos um “Jornalismo feminino”, visto que as publicações periódicas destinadas à mulher eram redigidas por homens e quase nunca contemplavam a atualidade (característica básica do Jornalismo); portanto, configuravam-se como produtos editoriais não jornalísticos. De acordo com Melo (1985), tal se dava em razão do objetivo de levar a leitora a acreditar que o mundo se reduz ao lar, às compras e à vida social. A preocupação dessa Imprensa feminina era “fazer a cabeça” de suas leitoras, introjetando-lhes os novos valores que estavam em voga com a modernização e manipulando-as.

Algumas mulheres mais avançadas – destacadas ao longo deste texto – tentaram lutar contra o modelo conformista imposto e pela formulação de um Jornalismo que refletisse a realidade, a vida e as aspirações femininas.

Pioneiro dessa Imprensa foi o periódico *Momento Feminino*, uma revista feita exclusivamente por mulheres, que adotou como padrão de ética colocar-se a serviço dos problemas femininos. Todavia, não completou um decênio de atividade, [...] a primeira Imprensa feminina avançada no Brasil. (MELO, 1985, p. 134).

O primeiro impresso voltado ao público feminino do século XX chamou-se *Revista Feminina*, fundada em 1914 por Virgilina de Souza Salles e que circulou durante 22 anos, até 1936. A grande inovação desta publicação foi seu esquema publicitário e comercial de produtos femininos, podendo ser considerada a precursora moderna no segmento. No decorrer do século XX muitas revistas se “feminizaram”, passando a ter uma abrangência mais ampla e sutil. Na época, as mulheres, que já trabalhavam no domínio do privado – a intimidade da casa, da família, da vida sensível e espiritual –, incorporavam novas abordagens para os temas da esfera pública, como a economia e a política. ([S. A.], 2000).

Buitoni (1986) descreve que a Imprensa feminina brasileira, efetivamente, iniciou-se com *Capricho*, da Editora Abril, em 1952 em São Paulo. Segundo a autora, um dos principais atrativos foi a Fotonovela completa numa edição, ao passo que as concorrentes publicavam-na em capítulos. Contudo, a revista possuía poucas matérias além das fotonovelas, trazendo algumas páginas com culinária, Moda e notas sentimentais. “Nessa época, era a maior publicação feminina brasileira, não havia ainda a mística da juventude – jovem era a moça de 18 anos e não a garota de 14, como hoje – e na própria capa estava anunciada como *a revista da mulher moderna*”. (BUITONI, 1986, p. 48).

Em 1966, a mesma editora de *Capricho* lançou outra revista, intitulada *Realidade*. Tratava-se de uma publicação mensal para ambos os sexos e que trazia em suas páginas investigações aprofundadas, texto elaborado e ensaios fotográficos antológicos. Esta revista ofereceu ao leitor um padrão de reportagem até então desconhecido do Brasil, inaugurando, assim, mais um marco na Comunicação. A Editora Abril passou, então, a produzir, por intermédio de seu dono e fundador, Victor Civita, revistas para segmentos diferenciados, como automóveis, esportes, economia, atualidades, homens e mulheres.

No entanto, Buitoni (1986) descreve que, após tantas publicações femininas ao longo do século, com títulos genéricos, foi somente em 1961, pela Editora Abril, que uma revista para as mulheres conseguiu sucesso, que é sustentado até os dias atuais: *Claudia*. Para a autora, esta revista com nome de mulher parecia ter

personalidade própria e foi se firmando como o veículo mais representativo da Imprensa feminina.

A Editora Abril, após angariar aceitação na sociedade brasileira, inovou com a publicação de *Claudia*, em 1961, que representou um espaço importante para as “mulheres de expressão”, às quais começavam a fomentar discussões públicas sobre assuntos relacionados à política, direito das mulheres, machismo, sexo, dentre outros. Por suas páginas, a publicação representou um veículo ímpar na luta pela liberação sexual e igualdade.

Entretanto, Scalzo (2003) explica que, de início, a revista não fugiu ao modelo tradicional, contendo novelas, artigos sobre Moda, receitas, ideias para decoração e conselhos de beleza. Aos poucos, porém, começou a oferecer seções que tratavam das mudanças na vida da mulher, como consultas jurídicas, saúde, orçamento doméstico e sexo.

Com *Claudia* nasce também a produção fotográfica de moda, beleza, culinária e decoração no Brasil. Fotos desse tipo, até então, (e no começo da vida de *Claudia* também) eram todas importadas. (SCALZO, 2003, p. 34).

Tais mudanças e inovações no estilo de fazer Jornalismo feminino somente aconteceram a partir do momento em que os diretores da publicação decidiram sair a campo para melhor conhecer a mulher brasileira. Dentre essas, uma coluna assinada, em especial, representou a maior evolução da revista: “A Arte de Ser Mulher”, escrita por Carmen da Silva, a partir de 1963. A articulista lutava contra o machismo e o preconceito, o que fez durante 21 anos. Na coluna, levantou e discutiu ideias que mobilizaram e estimularam as leitoras, causando polêmica no meio social tradicional ([S. A.], 2000).

Na década de 1970, observamos um crescimento no mercado de revistas femininas, como, por exemplo, o surgimento das publicações *Nova e Mais*, cujos modelos eram muito parecidos, apesar de cada uma dedicar um olhar específico à

mulher. Mesmo assim, *Claudia*, a revista feminina que mais se popularizou, continuou no páreo.

Nos anos de 1990, *Claudia* passou a tratar de temas mais pungentes, publicando, por exemplo, reportagens sobre exploração do trabalho infantil – o que lhe valeu vários prêmios concedidos por organizações internacionais de direitos humanos ([S. A.]. 2000, p. 170).

A Abril ainda teve outros títulos destinados ao segmento, como *Carícia*, *Querida*, *Atrevida* e *Todateen*. As revistas continuaram cumprindo papéis genéricos dentro da sociedade, e *Claudia* acabou originando outras publicações como: *Claudia Moda*, *Claudia Cozinha*, *Casa Claudia*. Estas revistas posteriores foram responsáveis por uma metamorfose, seja no formato, seja no conteúdo, seja, até mesmo, no fazer jornalístico das últimas cinco décadas. Tal metamorfose, relacionada ao desenvolvimento de um modo próprio de realizar fotos na rua, produções nos estúdios e integração texto-arte, permitiu uma maior riqueza visual na apresentação das matérias. “Além disso, elas ajudaram a formar uma consumidora atenta e exigente ao tornar rotineira a realização de testes de avaliação de produtos e receitas”. ([S. A.], 2000, p. 174).

Assim, a linha editorial da revista *Claudia* pode ser descrita como uma integração de mensagens, ou seja, uma preocupação de facilitar a vida dos leitores. Tanto é assim que circula até os dias atuais e representa um recorte da história da mulher no Brasil e do próprio país.

Por isso, tendo em vista que produzimos sentido quando estamos diante de um texto, seja imagético, seja oral ou escrito, levamos em consideração que a Moda, nosso objeto principal, é texto, um tipo de texto diferenciado, que também pode ser lido, interpretado e representado. Para chegar a esse objeto encontramos na revista *Claudia* um caminho possível. No entanto, os sentidos produzidos por nós sobre a Moda, apesar de terem caráter subjetivo, não estão descontextualizados, e, sim, relacionam-se com o momento histórico e social, com a bagagem cultural individual

de cada um, com o sexo e com a psicologia. Por isso optamos pela realização de uma análise semiológica de reportagens de moda, por meio da DHE.

Levamos em consideração na escolha do suporte analítico *Claudia* que, nas revistas, são inegáveis a valoração, a insistência e a permanência da linguagem visual como fonte imprescindível de Comunicação no mundo contemporâneo e, em especial, na Moda. Adicionamos, ainda, que a linguagem visual, aliada ao texto escrito, também é bastante representativa.

Nessa perspectiva, a moda deve ser reconhecida como estruturada por todo um sistema visual de significados e, portanto, é importante que tenhamos subsídios para entendê-la como meio de comunicação, como linguagem e, assim, a partir disso, construí-la como expressão de significados provenientes da co-presença de linguagens significantes. (CASTILHO; MARTINS, 2005, p. 44).

Observamos que os “discursos da Moda” possuem recortes específicos, que possibilitam estabelecer acordos ou polêmicas em relação a um discurso, instigando a evidência das manifestações textuais individualizadas, constituintes de épocas, de estilos, assim como de quem as adota. Esses aspectos contribuem para a possível identificação das relações entre os sujeitos e para a compreensão das organizações sociais, propiciando um melhor entendimento sobre o mundo.

Castilho (2004), em suas pesquisas, parte do pressuposto de que a Moda, como um texto, é sempre múltipla. Para a autora, todas as sociedades utilizam adornos e diferentes técnicas de elaboração de caráter discursivo, o que permite afirmar que Moda, entendida como um conjunto de trajes e acessórios ornamentais, pode ser compreendida como uma ocorrência universal, fundada em todas as sociedades humanas.

Ao assumir esse posicionamento, entendo que a moda, passa a receber de fato, o estatuto de linguagem, caracterizando-se, pelas particularidades que ela assume em determinados contextos nos quais são presentificados ritos e técnicas, costumes e significados que se diferenciam de uma civilização à outra, de grupos sociais a outros, ou ainda de indivíduo a indivíduo, independentemente da

temporalidade pela qual ela se configura. (CASTILHO, 2004, p. 37).

A Moda e a Indumentária³ podem ser as formas mais significativas pelas quais são construídas, experimentadas e compreendidas as relações sociais entre as pessoas. Nesse sentido, Barnard (2003) argumenta que Moda é Comunicação e destaca como são gerados e comunicados os significados e como, com base nestes, estabelecem relações de Poder, Ideologia e Identidades.

Além disso, o autor afirma que Moda e Indumentária classificam-se como formas de Comunicação não verbal, uma vez que não se valem de palavras faladas ou escritas. E indo ao encontro de Barnard, Castilho (2004, p. 34) observa que “a Moda pode ser compreendida como a expansão de um conteúdo e, pode ser lida como um texto, que, por sua vez, veicula um discurso”. Lembramos aqui que, em nossa análise, estudaremos imagens aliadas ao texto escrito.

Engajada nessa linha de que os discursos da Moda mostram contextos, Lurie (1997) defende a roupa como um sistema de signos por meio quais por milhares de anos os seres humanos têm se comunicado. A autora lembra ainda que a afirmação acerca das relações entre o modo de vestir e a linguagem não é nova; além disso, se a maneira de vestir é um idioma, deve ter um vocabulário e uma gramática como qualquer outro. A autora insiste que, assim como no discurso humano, não existe uma única língua das roupas, mas várias, e em cada uma destas há vários dialetos, sotaques diferentes e variações de tom e significados.

Assim, em seu papel de Comunicação simbólica, as roupas tiveram fundamental importância no século XIX, como meio de transmitir informações tanto sobre o papel e a posição social daqueles que as vestiam quanto sobre personalidade do usuário. “As mulheres das classes média e alta, por exemplo, na falta de outras formas de poder, usavam destes símbolos não-verbais como meio de se expressar. As roupas da Moda, apoiadas por outras instituições sociais,

³ “Moda e Indumentária” é utilizada em conjunto por Barnard (2003), em razão de que antes da Idade Média, não existia o termo “Moda”, somente “Indumentária”.

ilustravam a doutrina das esferas separadas e favoreciam os papéis submissos e passivos que as mulheres deveriam desempenhar”. (CRANE, 2006, p. 199).

A linguagem visual expressa por meio dos usos e costumes em vestuário contém discursos que revelam normas e valores culturais dominantes. Segundo Crane (2006), a influência desses discursos depende, frequentemente, de fatores sobre os quais seus proponentes têm pouco controle.

Barnard (2003) relata que a função unificadora da Moda e da Indumentária serve para comunicar também a aflição de um grupo social, tanto para aqueles que são seus membros quanto para os que não o são. Para o autor, proteção, camuflagem, pudor e impudícia são formas de comunicar uma posição numa ordem cultural ou social, o que pode acontecer por meio da vestimenta.

Assim, para tal análise nos debruçaremos sobre reportagens de Moda da Revista *Claudia*, por ser uma publicação com, aproximadamente, quatro décadas de existência, podendo representar, num lapso maneira temporal, os acontecimentos relacionados à mulher e à sua vida cotidiana. Escolhemos as revistas de forma aleatória, porém com intervalos de dez anos na publicação – 1988, 1998, 2008 –, a fim de observar as mudanças ocorridas em relação ao contexto, à forma de produção do conteúdo e à possibilidade de a Moda produzir significação.

1.2. O recorte dos moldes

Para compreender o sentido produzido pela Moda em reportagens jornalísticas do gênero encontramos na utilização de elementos conceituais a possibilidade de atravessar esses discursos, o que nos possibilita entender a pluralidade de significados produzidos. Assim, elegemos algumas categorias de análise que, *a priori*, mostraram-se pertinentes ao estudo das reportagens propostas, cada uma contendo os pressupostos de Barthes como base. São elas: Fotografia, tendo como subcategorias *Studium* e *Punctum*; Mito; Cultura; Poder e

Socioleto. Justificamos a escolha desse conjunto de categorias pelas possibilidades translinguísticas do nosso objeto, ou seja, o perceptível leque de possibilidades envolvidas.

1.2.1 Fotografia

A relação da Fotografia com a realidade, pesquisada por Barthes em vários de seus trabalhos, como, por exemplo *A câmara clara*, ocorre por meio da Tautologia. Para ele, os signos, que são compostos por significantes e significados, também contam com um referente ou objeto no espaço do real. Nas palavras de Barthes (1984), “a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento”. (BARTHES, 1984, p. 15).

O referente é descrito pelo autor numa Fotografia como aquele ou aquela que é fotografado, o alvo, espécie de pequeno simulacro, ou seja, o “espetáculo” da Fotografia. Existem dois tipos de interesse que são despertados, segundo Barthes (1984), por meio da Fotografia. São eles as subcategorias *Studium e Punctum*. *Studium* refere-se ao interesse sensato das pessoas por uma determinada Fotografia, sobre o que o autor esclarece:

[...] é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função do meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica [...], é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato “estudo”, mas a aplicação de uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, que as recebo como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984, p. 45-46).

O *Studium* é, para Barthes (1984), um campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente; trata-se do interesse vago, uniforme, irresponsável que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros, que consideramos “distintos”. Para o autor, o reconhecimento deste elemento está em encontrar as intenções do fotógrafo.

Em relação ao *Punctum*, percebemos que pode ser o detalhe, aquilo que chama a atenção individualmente de cada um que olha ou analisa. Contudo, o *Punctum* é descrito por Barthes (1984), como sendo um segundo elemento da Fotografia, que vem contrariar o *Studium*. O autor explica que “o *Punctum* de uma foto é o acaso, que punge”.

A Fotografia jornalística, amparo para a análise nesta pesquisa, é considerada um dos Meios de Comunicação mais significativos em termos de poder ideológico, uma vez que pode estar diretamente ligada com a informação e a Comunicação. A Fotografia de Moda, uma categoria dentro da Fotografia jornalística, é utilizada na Imprensa da mesma maneira e também é objeto de nossas análises acerca de vestuário e Moda, escolhida não só pela sua representação atribuída à Moda – como observamos em publicidades, anúncios etc. –, mas pela presença (proposital) em reportagens/editoriais de Moda na revista *Claudia*.

Portanto, é necessário refletir sobre a questão da Fotografia na Comunicação e, em especial, sobre o que significa para Barthes.

Quando se diz que foto é uma linguagem, é falso e é verdadeiro. É falso, no sentido literal, porque sendo linguagem fotográfica a reprodução analógica da realidade, não comporta nenhuma partícula descontínua que se pudesse chamar de signo: literalmente, numa foto, não há nenhum equivalente da palavra ou da letra. Mas é verdade na medida em que a composição, o estilo de uma foto funcionam como mensagem segunda que informa sobre a realidade e sobre o fotógrafo: é a isso que chamados conotação, que é a linguagem; ora as fotografias conotam sempre alguma coisa diferente daquilo que mostram no plano da denotação: é paradoxalmente pelo estilo, e pelo estilo somente, que a foto é linguagem. (BARTHES, 2004, p. 494).

Barthes (1982), no texto “Mensagem fotográfica”, escreve sobre a importância da Fotografia jornalística como mensagem, constituída de fonte emissora, técnicos, receptores e canal de transmissão. Para o autor, a Fotografia não é somente um produto ou um caminho, mas um objeto autônomo a ser analisado. Ainda, a estrutura da Fotografia não é isolada e identifica-se, pelo menos, com outra estrutura, por exemplo, com o título que a acompanha.

Embora Barthes (1982) acredite ser rara a Fotografia jornalística sem comentário escrito, assinala que a análise desta deve focalizar, em primeiro lugar, as estruturas isoladas; somente após ter se esgotado o estudo de cada estrutura, poderemos compreender a maneira como as estruturas se completam. Para isso, o autor sugere uma descrição minuciosa do referente fotografado, pois assim visualizaremos também as categorias. Apesar disso, o semiólogo alerta ser difícil obter uma análise estrutural da mensagem fotográfica.

Para Barthes, a Fotografia jornalística, diferentemente das outras formas de reprodução, não é “artística”. A sua primeira mensagem transmite tal preenchimento do real, que não deixa lugar ao desenvolvimento de uma mensagem segunda. Em suma, de todas as estruturas de informação, a Fotografia seria a única a ser construída por uma mensagem “denotada” que esgotaria totalmente seu ser. Assim, para Barthes (1982), descrever uma Fotografia ao pé da letra é impossível, pois descrever consiste em acrescentar a mensagem denotada, extraída de um segundo código, que é a língua. Há, assim, uma mudança de estrutura, algo diferente daquilo que é mostrado.

No mesmo trabalho – o texto “Mensagem fotográfica” – Barthes trata, também do código de conotação como histórico e cultural. Para ele, neste código os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade: é a ligação entre significado e significante, isto é, a significação propriamente dita. Por isso, a análise dos códigos talvez permita mostrar, historicamente, uma sociedade de forma mais fácil e com maior segurança do que a análise de seus significados, pois estes podem muitas

vezes aparecer como trans-históricos, fazendo parte mais de um fundo antropológico do que de uma história verdadeira.

Assim, concordamos com o autor ao dizer que com o código de Conotação a leitura fotográfica é histórica; depende sempre do saber do leitor, tal como se fosse uma verdadeira língua legível apenas para aqueles que aprenderam seus signos. Existem, ainda, modos de conotação fotográfica mais particulares: perceptiva, cognitiva e ideológica ou ética. Toda conotação fotográfica é uma atividade institucional na escala social, cuja função é integrar o homem.

[...] a situação não poderia ser diferente em Semiologia, em que objetos, imagens, gestos etc., tanto quanto sejam significantes, remetem a algo que só é dizível por meio deles, salvo esta circunstância segundo a qual os signos da língua podem encarregar-se do significado semiológico, diremos, por exemplo, que tal suéter significa os longos passeios de outono nos bosques; neste caso, o significado não é somente mediatizado por seu significante indumentário (o suéter), mas também por um fragmento de palavra (o que é uma grande vantagem para manejá-lo) [...]. (BARTHES, 1964, p. 46-47).

O interessante dessa passagem de Barthes (1964) é que, para a análise proposta no presente trabalho, podemos utilizar a característica subjetiva de classificação e partir do princípio de que cada pessoa tem uma interpretação da imagem, ou seja, uma conotação, independentemente do que a legenda traz. Entretanto, serão as percepções barthesianas de Fotografia, com as suas subcategorias *Studium* e *Punctum*, que estarão à frente de nossa análise.

1.2.2 Mito

A categoria Mito é descrita por Barthes (1980) como uma fala despolidizada que não nega a realidade, mas torna-a ingênua. Segundo o autor, trata-se de um sistema de Comunicação, uma mensagem; é um modo de significação e, inicialmente, uma forma.

Seria, portanto totalmente ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais (BARTHES, 1980, p. 131).

O semiólogo ainda assinala em seus escritos que todas as formas do universo podem ser Mito, embora não exista uma manifestação simultânea de todos os Mitos existentes. Este, então, pode estar em formas escritas ou representadas, como, por exemplo, no discurso escrito, na Fotografia, no Cinema e na Publicidade.

Barthes (1980) percebe a fala mítica como sendo uma matéria já trabalhada em busca de uma Comunicação apropriada, por meio de uma consciência significante, formando uma representação social distorcida pela linguagem. “Isso não quer dizer que se deva tratar a fala mítica, como a língua: na verdade, o Mito depende de uma ciência geral extensiva à lingüística, que é a semiologia”. (BARTHES, 1980, p. 133).

Percebemos, assim, que a técnica semiológica ainda preserva relações com a lingüística, demonstrando a utilização da língua com ênfase e preocupação ao longo do estudo do discurso. A linguagem representa uma forma de organizar e compreender o mundo que nos rodeia, na qual são refletidas ideias e discursos sobre os vários aspectos da realidade. E a língua escrita acaba sendo a maneira que encontramos para organizar e representar as ideias, as quais surgem das leituras que fazemos das formas. Barthes (2004, p. 43) argumenta:

Por exemplo, aos estudar sistemas de objetos como os da roupa, ou dos alimentos, nota-se bem depressa que eles só são significantes por que há pessoas ou jornais que falam das roupas ou dos alimentos [...]. Assim se encontra uma condição essencial de nossa civilização, que é uma civilização da palavra, e isso em que pese a invasão das imagens. Assim, ainda, pode-se perguntar se o projeto semiológico não será em breve ameaçado por paralinguistas, que lidarão com todos os discursos dos homens

falando sobre objetos, fazendo-os significar através de uma palavra articulada. (BARTHES, 2004, p. 43).

Com base nessa afirmação, concordamos com Barthes que a língua e o discurso são indivisos, subjetivos e particulares de cada sujeito. Contudo, como se dá este processo de produção? Para uma compreensão mais apurada do que ainda refletiremos sobre a categoria em questão, definiremos brevemente a seguir alguns termos semiológicos constantemente utilizados, como “signo”, “significante”, “significado” e “código”.

A Comunicação humana, de maneira geral, envolve o uso de substitutos para representar outras coisas. Por exemplo, num texto é preciso escrever para representar o que queremos dizer, uma vez que a literatura permite inúmeras formas de pensamentos, que não poderão ser traduzidos materialmente. Assim, usamos o “signo” para representá-los, os quais se compõem de dois elementos: o “significante” e o “significado”.

Para Barthes (1980), o “significante” remete à parte física dos signos, à sua forma, ou a qualquer coisa que substitui ou representa uma outra coisa plástica. Um conteúdo pode ter vários significados, mas, essencialmente, sempre haverá um que é contextualizado e outro que é literal. Assim, o “significado” refere-se a uma imagem acústica, a um conceito mental, ou seja, o sentido do significante. Em Barthes (2004) o “significante” é descrito como uma palavra que não cabe definir, mas, sim, empregar; metaforizar; opor, principalmente, ao significado que se acreditou no início da semiologia ser o simples correlato. Para o semiólogo, todo discurso/texto é formado por um significante e um significado, mesmo que muitos sistemas semiológicos possuam uma substância da expressão, cujo ser não está na significação.

Para que compreendamos o que os signos representam, é necessário conhecer o “código” implícito nesses. Como “código”, é um conjunto de regras compartilhadas que conectam “significantes” com “significados”; logo, se não houver o conhecimento antecipado do “código”, é provável que haja incerteza sobre o que um “significante” específico está significando.

Segundo Barthes (2004), quando se está diante de uma sociedade complexa como a nossa, uma sociedade de massa, as noções de “objeto” e “significante” tornam-se bastante resistentes. Isso acontece porque esses objetos somente podem apresentar certa riqueza comunicacional se forem substituídos pela linguagem, uma vez que os objetos devem ser assumidos por certo discurso. Com tais reflexões, o autor indaga sobre a significância da imagem. Para ele, a grande resistência da imagem em se dar como um sistema de significação é o que se chama de seu “caráter analógico”, diferente da linguagem articulada. Por essa razão, Barthes argumenta que os linguistas recusaram-se, até agora, a consagrar como linguagem os conjuntos simbólicos.

Considerando as noções anteriores, o “código” acaba tendo, para o autor, o mesmo sentido que o “símbolo”: “O símbolo – entendo por esse termo uma relação analógica entre o significante e o significado – escaparia assim à lingüística, e por essa mesma razão a uma semiologia rigorosa”. (BARTHES, 2004, p. 44).

O conhecimento dos Mitos, nesse processo de análise semiológica, é extremamente necessário, tendo em vista que o significante do Mito apresenta-se de maneira ambígua: é, de forma simultânea, sentido e forma, pleno de um lado, vazio de outro. Contudo, o que surpreende é que a forma não suprime o sentido. Segundo Barthes (1980, p. 140), “o sentido até perde seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito. [...] E esse interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito”. Seria, então, um conceito que vai proferir o Mito e fazê-lo restabelecer uma cadeia de causas e efeitos. Barthes (1980) afirma que esse pode ter vários significantes, pois tem a sua disposição uma massa ilimitada de significantes, que pode ser vista, por exemplo, como sendo a repetição, revelando uma intenção.

O conceito é um elemento constituinte do mito: se pretendo decifrar mitos, é preciso que possa nomear conceitos. O dicionário fornece-me alguns: a Bondade, a Caridade, a Saúde, a Humanidade, etc. Mas por definição, visto que é o dicionário que nos fornece, estes conceitos não são históricos. (BARTHES, 1980, p. 142).

No Mito, o conceito e o sentido consistem uma relação de deformação, uma vez que o conceito deforma o sentido, ou seja, a face plena do significante. Contudo, mesmo que o conceito deforme, não elimina o sentido. Barthes (1980, p. 163) reflete que “o mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas, simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as, em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação [...]”.

Conforme o semiólogo, o Mito pode ter esboçadas as suas formas retóricas por meio de figuras fixas, que vão se encaixar como diferentes Mitos e que não necessariamente acontecem de maneira simultânea numa análise. As figuras postuladas por Barthes (1980) são a Vacina, a Omissão da História, a Identificação, a Tautologia, o Ninismo, a Quantificação da Qualidade e a Constatação. Na sequência, explicaremos brevemente cada um desses Mitos.

A Vacina consiste em confessar o mal accidental de uma realidade, para melhor camuflar o seu mal essencial. A fixação do Mito acontece por meio de um mal reconhecido, que defende a sociedade contra um risco maior daquele do qual ela já tem conhecimento, ou seja, representa a denúncia de algo secundário para esconder algo essencial. Na Omissão da História, por sua vez, ocorre uma retirada das concepções históricas de um Mito, não possibilitando o conhecimento de suas origens. É como se este sempre tivesse existido, fosse eternizado. Portanto, o que acontece é uma apropriação de um aspecto, seguido de seu esvaziamento.

A Identificação faz referência a uma semelhança que se coloca a nossa frente, mas que, como num gesto de defesa, podemos ignorar, negar, nos transformar ou, nos identificar, para formular mentalmente uma projeção de nós mesmos a qual não ousamos julgar, nem sequer aplaudir. Barthes (1980, p. 171) diz que “todos os fatos de confrontação são fatos de reverbação, o outro, seja qual for, é reduzido ao mesmo”.

A Tautologia representa “o mesmo pelo mesmo”, fundamentando um mundo imóvel, que morre na própria linguagem. Há uma argumentação autoritária que acaba se colocando de forma escondida na Tautologia e que transmite uma certa

redundância, uma vez que a palavra “tautologia” possui origem grega e refere-se a um termo ou texto redundante, que repete a mesma idéia mais de uma vez, como um vício de linguagem. A origem do termo vem do grego *tautó*, que significa "o mesmo", mais *logos*, significando "assunto". Portanto, Tautologia é dizer sempre a mesma coisa em termos diferentes.

Em contrapartida, o Ninismo é tido por Barthes (1980, p. 173) como a figura mitológica que consiste em colocar dois contrários e equilibrar com o outro, de modo a poder rejeitar os dois. Trata-se de um comodismo mítico que reduz a realidade a uma igualdade rejeitada e esvaziada. Na Quantificação da Qualidade temos os números como protagonistas, sem referências contextuais. Para Barthes (1980), esta figura se resume a compreender o real por um preço reduzido. No entanto, ela nem sempre revela o que realmente significa, pois pode acontecer de forma distorcida ao ser divulgada.

A figura da Constatação conduz a que o Mito tenda para o provérbio, ou seja, para uma visão instrumental do mundo. Para Barthes (1980, p. 174), trata-se de uma não-necessidade de explicar ou questionar algo, como uma metalinguagem sobre objetos já preparados. “A sua forma clássica é a máxima. Aí, a Constatação já não é dirigida para um mundo já feito, enterrar o rastro dessa produção sob uma evidência eterna: é uma contra-explicação, [...] uma verdade que a decisão arbitrária daquele que a profere pode bloquear”.

1.2.3 Cultura

Encontramos nos estudos de Barthes (s.d.) que a Cultura é uma categoria que pode ser percebida no cotidiano, como em conversas, leituras e músicas. Traduzida pelo autor como intertexto, traz como base a linguagem em sinergia com o evento social, ou seja, a ideia de que todo texto traz influências de outros textos.

A noção de intertexto tem primeiramente um conteúdo polêmico: ela serve para combater a Lei do contexto. Explicitando: todos nós sabemos que o contexto de uma mensagem (o seu invólucro material) reduz-lhe a polissemia [...] Por outras palavras, o contexto conduz a significação, ou para ser mais amplo e mais preciso simultaneamente, a significância à comunicação; [...] o contexto é, em suma, um objecto assimbólico; pense em quem quer que seja que invoque o contexto: se explorar um pouco, você encontrará sempre nele uma resistência ao símbolo, uma assimbologia. O intertexto, que não o é, há que repeti-lo ([s.d.], p. 93-94).

Tendo como base os pressupostos citados anteriormente, Barthes (s.d) ainda explica que Cultura (intertexto) é o conjunto infinito das leituras, das conversas, ou seja, das ideias baseadas em outras ideias que são expressas num discurso, seja este no formato que for. Para o autor, a Cultura é uma “fatalidade” a que estamos condenados, tendo em vista que, em certo sentido, tudo é cultural, sendo impossível praticar uma não-cultura.

Em relação à prática diária, estamos sempre utilizando fragmentos de linguagem que já existem nos diferentes textos e expressões que produzimos. Barthes faz o mesmo em relação às suas concepções categóricas e assumiu tal prática, refletindo sobre esta. Alguns dos teóricos presentes nas entrelinhas dos textos barthesianos para a formação de uma única concepção dialética e epistemológica são Saussure, Marx, Bakhtin, Althusser, Freud e Lacan.

Vale a pena ressaltar que, ao analisar um símbolo e reabilitar seu significado e valor, estamos tentando uma reaproximação do objeto que o originou, buscando, assim, reconhecê-lo. O símbolo permanece na história e não anula a realidade, pois a enriquece por meio da imaginação e da subjetividade pessoal de cada pessoa. Assim, consideramos que as linguagens existentes no mundo são construções estruturadas com base em acordos culturais que os seres humanos estabelecem como parâmetros para as suas construções identitárias e sociais, as quais em cada parte do mundo podem ser vistas/interpretadas de uma maneira diferente.

1.2.4 Poder

Barthes, desde cedo, teve a sua pesquisa, ligada ao desenvolvimento e ao nascimento da Semiologia, sobre a qual ele refletiu para chegar a uma Semiologia própria. Suas primeiras pesquisas analíticas trouxeram a categoria Poder como protagonista e revelaram uma nova percepção da Semiologia, com rompimentos e apropriações conceituais.

Para o pesquisador, o Poder está atrelado à Psicanálise (*Libido dominante*) e a uma linguagem que é inconsciente e dependente da condição humana, reproduzida pela língua. Assim, ele vai a fundo ao descrever o Poder:

[...] o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou para ser mais preciso sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 1978, p. 12).

Barthes (1978) também deixa entender que o Poder é invariante, tendo em vista a sua capacidade imutável de acompanhar os passos da trajetória humana. Assim, de acordo com o semiólogo, o Poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas, ainda, nas Modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas e, até mesmo, nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo. Podemos supor, pelas percepções barthesianas, que a figura do pesquisador, do intelectual na sociedade, é quem trava uma guerra contra os “poderes” do espaço social ao analisar os discursos, línguas e mensagens.

Para Barthes (2004), quando se está diante de uma sociedade complexa como a nossa, uma sociedade de massa, algumas noções, como de “objeto” e “significante”, tornam-se bastante resistentes. Isso acontece porque esses objetos somente podem apresentar certa riqueza comunicacional se forem substituídos pela

linguagem, e isso pode ser entendido pela Pesquisa Semiológica como a possibilidade de produção de categorias de análise relativizadoras.

Entretanto, para um melhor entendimento da língua/poder é preciso decifrá-la, a fim de que se compreendam os códigos que estão sendo empregados, tendo em vista que “[...] a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar e, com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar [...]” (BARTHES, 1978, p.13). Portanto, para o autor, a língua não se esgota na mensagem que engendra, pois sobrevive a essa mensagem e nela faz ouvir outra coisa para além do que é dito. Por outro lado, Barthes (1978) esclarece:

[...] os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida e que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em casa signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar senão recolhendo aquilo que se arrasta na língua. (BARTHES, 1978, p. 15).

Uma vez descrita a categoria Poder por Barthes (1978) como sendo uma característica imutável, ou seja, que sempre acompanha a humanidade, apropriamo-nos dessa percepção em nossas pesquisas relacionadas a Moda e Mídia.

1.3.5 Socioleto

Unindo a língua e o discurso no campo social da humanidade, deparamo-nos com uma linguagem social que acontece de maneira recortada na sociedade: o Socioleto. Considerado por nós uma categoria de análise, o Socioleto representa uma linguagem que está constantemente presente. Barthes (1984) explica-o “pela sua divisão, sua secessão inexorável, e é nessa divisão que a análise tem de se situar”, ou seja, trata a divisão das linguagens sociais, porém alerta que

[...] não podemos meter todos os socioletos (todos os falares sociais), sejam eles quais forem, seja qual for seu contexto político, num vago corpus indiferenciado, cuja indiferenciação, cuja igualdade seria uma garantia de objetividade, de cientificidade; temos de recusar aqui a adiaforia da ciência tradicional, temos de aceitar – ordem paradoxal aos olhos de muitos – que sejam os tipos de socioletos a comandar a análise, e não o inverso [...]. (BARTHES, 1984, p. 96).

De acordo com Barthes (1984), a análise/avaliação de um Socioleto acontece de maneira conflituosa junto aos grupos sociais e às linguagens. É preciso abarcar, ao mesmo tempo, a contradição social e a “fractura do sujeito sapiente”.

O Poder, mesmo que indireto, acaba por permear as linguagens e discursos e se faz presente com estruturas de mediação, condução, inversão e transformação. Por isso, Barthes (1984) sugere que se distingam dois grupos de Socioletos: os discursos *no Poder*, ou seja, Encráticos, e os discursos *fora do Poder*, ou Acráticos.

O Discurso Encrático é descrito por Barthes (1984, p. 96) como uma oposição ao sistema e, assim, “[...] submetido a códigos que são eles próprios as linhas estruturantes da sua ideologia [...]”. Portanto,

[...] o discurso encrático – como plenamente ideológico – apresenta o real como inversão da ideologia. É, em suma, uma linguagem não marcada, produtora de uma intimidação amortecida, de sorte que é difícil atribuir-lhe traços *morfológicos* – a menos que consigamos reconstituir com rigor e precisão (o que é um pouco uma contradição nos termos) *as figuras do amortecimento*. É a própria natureza da *doxa* (difusa, plena “natural”) que torna difícil uma tipologia interna dos sociolectos encráticos, há uma *atipia* dos discursos do poder, este gênero não conhece espécies. (BARTHES, 1984, p. 98 – grifo do autor).

De acordo com o autor, os Socioletos Acráticos são mais fáceis e interessantes de analisar, uma vez que representam as linguagens que se elaboram fora da *doxa* e que são recusadas por ela (geralmente sob o nome de gíria). Refletem, assim, a linguagem dos grupos de intelectuais, escritores, investigadores e pesquisadores, numa análise que não se exterioriza ao objeto.

A divisão dos Socioletos postulada por Barthes, e aqui abordada por nós, trata de uma oposição entre tipos de intimidação, ou modos de pressão. Barthes (1984) explica que o Socioleto Encrático age por opressão e o Socioleto Acrático, por sujeição. Então,

[...] o que opõe essas duas intimidações é o papel reconhecido ao sistema: o recuso declarado a um sistema pensado define a violência acrática, a desfocagem do sistema, a inversão do pensado em “vivido” (e não-pensado) define a repressão encrática: uma relação invertida entre os dois sistemas de discursividade: *patente/escondido*. (BARTHES, 1984, p. 99 – grifo do autor).

Um Socioleto não tem caráter intimidante apenas para os que dele são excluídos; constrange também os que o partilham, caracterizando-se, assim, como uma língua que *obriga* a dizer por meio de estereótipos.

A representação das categorias escolhidas *a priori* neste trabalho em relação ao nosso objeto de pesquisa – a revista *Claudia* – dá-se, sobretudo, pela capacidade de este segmento de periódico revelar contextos, comportamentos e linguagens. Também nos chama a atenção a sinergia que a Semiologia permite ao discurso, à imagem e à Cultura, indo de um patamar concreto até algo mais abstrato.

1.3. Costurando com dedal

1.3.1 A Dialética Histórico-Estrutural

Para entender a Dialética dentre as suas várias possibilidades de significados no processo histórico mundial, traçaremos um breve percurso desta, envolvendo os legados intelectuais de importantes pensadores, como Marx, Hegel e Kant, para chegar às postulações de Demo sobre a DHE.

Segundo Konder (1990), a Dialética nasceu na Grécia Antiga e, etimologicamente, pode ser descrita como a arte de discutir, tendo relação direta com o *diálogo* – o prefixo *dia* indica reciprocidade e *lêgein* ou *lôgos*, indicam, simultaneamente, o verbo e o substantivo do discurso da razão. O termo nasce como sendo a incorporação, por meio do diálogo – perguntas e respostas –, das razões do *outro*, postuladas como sendo uma busca pela verdade a fim de identificar concepções falsas.

Refletir sobre o conceito de dialética pode, é bem verdade, não trazer nenhum esclarecimento definitivo sobre sua natureza. [...] Mas a centralidade da dialética na história do pensamento moderno desde Kant até Hegel é de tal importância, que ela envolve um posicionamento sobre todas as grandes questões do pensamento filosófico e sociológico, o que pode explicar porque todos se dividem sobre ela. De que ela trata, com efeito, é de uma compreensão do homem na natureza e na história e de sua constituição como ser social pensante, ético e agente, bem como de suas condições de existência como ser social, político e cultural [...]. A reflexão sobre a dialética é, portanto, inevitável e constantemente retomada porque diz respeito aos fundamentos do homem enquanto ser histórico com os outros e com a natureza. (HAGUETTE, 1990, p. 12).

Haguette (1990, p. 13) desenvolve a problemática moderna da Dialética ao expor que, para Kant, é “a ciência das ilusões”, tendo em vista que o pensamento acontece na contradição e busca uma totalidade inalcançável. Nessa perspectiva, a razão, ou pensamento, é utópica, ou seja, sem lugar nem forma, e pode ser rotulada como uma corrente “negativa”. Mesmo assim, é disso que surgem os primeiros termos da Dialética: *movimento transcendente, totalidade, contradição e mediação*. “A razão dialética supera, constantemente, seus objetos dados e datados, históricos, porque procura a totalidade geradora do sentido último”.

Seguindo a linha de formação da Dialética moderna, Haguette explica que, para Hegel, pensador alemão do século XIX, a Dialética tomou outra forma, passando a remeter à ideia de que o mundo é um processo contínuo, no qual agem contradições (tese e antítese); destas resultam sínteses, que, por sua vez – como teses – geram antíteses em novas contradições. O caminho das mediações históricas é a grande vertente nessa Dialética. “O processo passa a ser objetivo no

sentido de real embora se realize, subjetivamente, a nível da consciência individual, e conte com um aliado, o tempo”. (HAGUETTE, 1990, p. 14).

Marx e Engels, baseados nas ideias anteriores, estabeleceram, em meados de 1848, o *Manifesto Comunista*, tendo como base o Materialismo Dialético, ou seja, a ideia exposta por Hegel como explicação para a evolução do mundo, porém com um aprofundamento da historicidade humana. Contudo, Marx rejeita o Idealismo e substitui a tese e a antítese pela *ação* e *reação*, por entender que a ação é a base da realidade, não o pensamento. Entretanto, conserva os termos fundamentais da Dialética propostos por Hegel.

A dialética se expressa e se realiza doravante, ajudada pelas categorias da lógica, na análise das relações entre os homens e entre estes e a natureza para descobrir as mediações essenciais em cada momento histórico, que, para além da aparência, propulsionam as classes sociais no sentido da construção da História. A dialética deixou de ser uma ilusão bem como de ser um processo de conceptualização. Ela é a verdade sobre a luta das classes: uma arma metódica e política (revolucionária). (HAGUETTE, 1990, p. 15).

Na concepção de Marx, o homem adapta-se à natureza e, ao mesmo tempo, adapta esta às suas necessidades ou práxis. A *práxis* – ou prática – tem carácter dialético, encerrando o conflito das forças de produção com os meios de produção, o que resulta na revolução social. Essa ideia de Dialética, desenvolvida pelo Marxismo é a que acabou sendo a mais comum entre as pessoas.

Todavia, após a morte de Marx, duas vertentes diferentes de Dialética foram reveladas, tornando o seu entendimento mais confuso. Uma é a postulada pelo *Marxismo Soviético*, ou seja, uma Dialética científica, “que deixa de ser ciência das ilusões para se tornar captação da realidade tal qual ela é”, natural. (HAGUETTE, 1990, p. 17). A outra é a postulada pelo *Marxismo Ocidental* e trata da Dialética como consciência de classe, ou seja, uma atividade humana e histórica.

Ao optarmos pela DHE como a base metodológica de nossa pesquisa, automaticamente, colocamos em evidência questões relacionadas à realidade

histórico-social e à subjetividade. Destacamos aqui que esse método não procura explicações esgotadas para tudo, mas possibilita que se possa “cuidar de explicar melhor aquela realidade que admite incursão subjetiva de atores históricos com marca política” (DEMO, 1990, p. 116), ou seja, permite uma compreensão do real como algo histórico e socialmente constituído.

Demo (1990) entende a DHE como um caminho complexo de pesquisa, por permitir ao pesquisador um olhar científico de contestação, discussão e, sobretudo, novas vistas ao enquadramento fechado e tradicional da realidade histórica. Para o autor, a DHE traz a ideia de que a ciência não é somente uma análise estrutural, rígida e formal, mas, também, um projeto político e subjetivo no qual o cientista/pesquisador é ator engajado, mesmo que seja no desengajamento. Segundo o autor, o principal desafio consiste em equilibrar os fatores fundamentais da relação teoria-prática.

De um lado não pode perder de vista seu horizonte histórico, considerado geralmente sua alma, sua razão de ser. História não é apenas acontecimento, vicissitude, mas gênese, que além de contextualizar, explica. De outro não pode introduzir o voluntarismo, que já seria o abandono de qualquer possibilidade de tratamento científico. Precisa de um horizonte de ordenação da história que a torne manejável cientificamente, pelo menos em termos de regularidades, tendências típicas. (DEMO, 2007, p. 120).

Assim, conceitos como *forma* e *estrutura* podem ficar evidentes quando estamos diante do objeto de análise, em especial, pelo possível caráter invariante que lhe pode ser atribuído. Contudo, a combinação de elementos variantes e invariantes é que acaba sendo o grande desafio. Para tanto, Demo (2007) desenvolve o importante raciocínio de que a DHE considera a história movida por formas – necessárias e independentes da vontade humana –, mas formas que fundam as transformações, o que nos permite dizer que o histórico é estrutural.

O histórico não como veleidade. O histórico como produção imorredoura de conteúdos novos, dentro de formas invariantes. A dialética reconhece formas frias, como as da lógica, mas, sobretudo reconhece formas quentes, que são as históricas, que

fazem da revolução processo histórico intrínseco. Toda formação social, movida por conflitos estruturais, produz necessariamente (forma) uma nova (história). (DEMO, 2007, p. 121).

Portanto, a Dialética possui como objeto a realidade social, que é permeada por contradições em sua própria dinâmica interna. Para isso, Demo (2007) assinala que a alma desse método é o conceito de Antítese, que busca forças na estrutura do conflito social para se sustentar. Para melhor entendermos, o autor esclarece que o esquema básico que consagra a totalidade da Dialética é: *Tese, Antítese e Síntese*.

A Tese representa toda a formação social, ou seja, a realidade social, historicamente contextualizada, e os conflitos sociais, desenvolvendo dentro de si uma dinâmica contrária (Antítese), que leva a formar condições necessárias e suficientes para a sua superação. Após tal superação, tem-se a Síntese, ou seja, uma possibilidade de totalidade histórica. A Antítese acaba sendo o movimento de superação que leva a uma nova Tese, a qual pode ser composta de novas antíteses.

Na lógica da Antítese é pertinente trazer para esta reflexão, o reconhecimento de Condições Objetivas e Condições Subjetivas, presentes também na realidade social e igualmente relacionadas ao processo de superação para chegarmos à síntese. Demo (2007) considera que as Condições Objetivas são aquelas dadas externamente ao homem, ou dadas sem sua opção própria. Alguns exemplos são a desigualdade social, as necessidades materiais, a divisão em dois sexos.

Por sua vez, as Condições Subjetivas são analisadas pelo autor como dependentes da opção humana, ou a capacidade de construir a história no contexto das condições objetivas. “A condição subjetiva está aí contextualizada, no sentido preciso de que não inventa a possibilidade de consciência histórica, mas realiza nos seus conteúdos possíveis”. (DEMO, 2007, p. 94).

Assim, podemos observar que a DHE vai contra uma postura metodológica que toma uma pré-decisão sobre o objeto, declarando como real apenas o que cabe no composto das condições objetivas e, conseqüentemente, no método. Na visão da Dialética proposta por Demo (1990), sempre haverá algo para ir além, e uma dessas

certezas é a existência de condições subjetivas, ou seja, do espaço da criação humana histórica. Logo, não estamos excluindo as Condições Objetivas, mas aliando-as à subjetividade para, então, elaborar uma interpretação.

A dialética histórico-estrutural parte de que a história é estrutura, não acidente. Entretanto, não estrutura da estática, mas da dinâmica. Porquanto, não somente a estática faz parte da realidade, mas igualmente a dinâmica. É decisiva essa compreensão, porque evita tanto o superdimensionamento idealista do lado subjetivo (como *deus ex machina*), como seu descarte, a nível de mero acidente. O ser social, como ator político na história, não é o que perturba a estática, mas precisamente parte integrante da estrutura histórica. (DEMO, 1990, p. 123).

Segundo o autor, o homem, quando está diante da realidade e até mesmo interagindo com esta, pode ler, interpretar e analisar o real como sendo uma estrutura dinâmica e cheia de mobilidade histórica. Neste caso, destacamos que a DHE acaba tomando a *mobilidade* como um elemento invariante e constante, seja ao longo dos tempos, seja dos lugares ou grupos. Buscamos, portanto, com base na DHE, compreender o cotidiano da sociedade, composto pelas contradições diárias.

Demo (2007) demonstra que o dinamismo dialético não pode coincidir com velocidade, com excitação política, nem com discurso acalorado de estilo pedagógico. Como fenômeno objetivo que também é, tem formas de acontecer que possuem propriedade lógica e até invariante. Assim, voltados para a reflexão dialética, duas categorizações nos são de extrema pertinência: a Unidade de Contrários e a Relação.

O pesquisador atribui como propulsora da dinâmica móvel da DHE a “Unidade de Contrários”, categorização que ressalta a vocação sintética da Dialética, capaz de compreender totalidades complexas conflituosas: “O ser social tem dentro de si a contradição, entre suas esperanças e a realidade concreta, entre a conquista da emancipação e as circunstâncias limitantes e impeditivas, entre a felicidade que se busca eternamente e sua realização tão provisória”. (DEMO, 1990, p. 127).

Em termos formais, unidade de contrários é expressão pelo menos esdrúxula, porquanto unidade seria de iguais. Mas as totalidades históricas se mantêm processo e por isso se transformam, porque contêm dinâmica interna essencial, baseada na polarização. As realidades sociais não são apenas complexas; são sobretudo complexidades polarizadas. [...] São como medalha, que sempre tem duas faces que se necessitam e se afastam. [...] Para haver diálogo é mister a polarização de interesses contrários (DEMO, 2007, p. 97).

Assim, de acordo com Demo (1990), a Unidade de Contrários é o gancho fecundo da Dialética, porque retrata, de certa maneira, as dobras da alma humana, na qual a indistinção é marcante. Para o autor, a realidade social é muito maior que nossos métodos de captação, seja na extensão, seja, sobretudo, na intensidade.

Observamos que a DHE pretende compreender o “outro lado”, descrito por seu idealizador como um casamento entre teoria e prática, atingindo, assim, um outro patamar importante: a cotidianidade. Para isso, tratamos de compreender a categorização de Relação na perspectiva sociológica de Guareschi.

Para um entendimento prévio, Guareschi (2004) categoriza Relação como aquilo em razão do qual algo (alguma coisa) não pode ser (existir) sem que haja outro, em outras palavras, alguma coisa que seja Relação, para tornar-se tal, necessita de outra. O “outro” é intrínseco a ela, faz parte de sua própria explicação. Porém, a relação não acontece somente quando existem duas partes presentes:

Conclui-se daqui, conseqüentemente, que para haver “relação” não é necessário que haja duas coisas: basta apenas uma que contenha em si, em sua definição, a necessidade, a orientação em direção a outro(s). Outro equívoco que deve ser evitado é pensar que relação, seja ou deva ser, sempre algo que “uma”, que “ligue” duas coisas. (GUARESCHI, 2004, p. 61 – grifo do autor).

O sociólogo aprofunda tais indagações, revelando que a Relação existe sempre que uma coisa não pode, sozinha, dar conta de sua existência, de seu ser. A percepção de relação é, pois, uma percepção dialética, percepção de que algumas coisas “necessitam” de outras para serem elas mesmas. Daí nosso interesse em

trazer essa categoria, uma vez que imaginamos que possa estar sempre presente em nossas análises, tendo em vista que trabalhamos com uma bagagem sócio-histórica.

1.3.2 A Semiologia barthesiana

Quando iniciamos esta pesquisa, principalmente no que se refere à escolha do objeto e de uma técnica que permitisse chegar até ele de modo significativo, deparamos-nos com duas possibilidades: a Semiologia e a Semiótica, que, apesar de seguidamente confundidas em razão da natureza multimídia dos textos sociais, propõem articulações distintas em torno dos signos.

Para um melhor entendimento teórico-conceitual dessas expressões, Barthes (2001) traz à tona a origem da palavra “Semiologia”, cujo uso está ligado à medicina e à ação militar. Os primeiros registros datam do século XVI, e até recentemente, por volta de 1900, o termo ainda era utilizado com esse mesmo sentido:

O dicionário Littré atesta “semiologie” [“semiologia”] [...] como termo de medicina; é, diz ele, a parte da medicina que trata dos sinais das doenças, mas atesta também sémiotique [“semiótica”] nos textos de Ambroise de Paré e, muito mais tarde, em livros de medicina do início do século XIX. Saliento que a palavra semiótica, na época de Littré, tinha também outro sentido além do médico; podia designar a arte de manobrar tropas indicando-lhes os movimentos com sinais e não com a voz; tratava-se, neste caso, já de uma ciência dos signos que não é da linguagem articulada. (BARTHES, 2001, p. 234).

Nesse mesmo sentido, percebemos, pelos estudos do autor, que antes mesmo de a Semiologia ser identificada pelas Ciências Humanas como estudo das significações, a Semiótica já carregava uma noção de signo e de processos significativos na cultura, porém é possível que não o fizesse de modo sistematizado. Para Barthes (2001), a principal diferença está na instituição do termo “Semiologia” e sua ligação com a linguística. Foi somente no século XX, com Ferdinand Saussure,

que houve, pela primeira vez, a utilização do termo “Semiologia” como ciência geral dos signos.

Historicamente, os pressupostos da Semiologia barthesiana nascem ligados à Linguística de Saussure⁴. Contudo, Barthes observou a insuficiência dessa técnica para abarcar elementos mais complexos, como a imagem ou tantos outros tipos de textos e discursos, constituídos de substâncias diversas e que circulam no cenário social. O autor, então, rompeu, definitivamente, com a Linguística saussuriana, constatando ser atraída por um polo muito formal e rígido: “Isso se deve à fragilidade das Ciências Humanas, como ciências da imprevisão”. Assim, “por seus conceitos operatórios, a Semiologia, que se pode definir canonicamente como a ciência dos signos, saiu da lingüística” (BARTHES, 1978, p. 30). E complementa:

A semiologia seria, desde então, aquele trabalho que recolhe o impuro da língua, o refugo da lingüística, a corrupção imediata da mensagem: nada menos que os desejos, os temores, as caras, as intimidações, as aproximações, as ternuras, os protestos, as desculpas, as agressões, as músicas de que é feita a língua ativa. (BARTHES, 1978, p. 32).

Chegamos, assim, à convicção de que muitos objetos culturais com os quais os homens lidam, não apenas, e necessariamente, o verbo, constituem sistemas de Comunicação; portanto, de significação.

Pode-se dizer que toda a cultura, no sentido mais amplo, cai no âmbito de uma ciência das significações; Os objetos aparentemente mais utilitária – culinária, vestuário, moradia – e, com mais razão, os que têm a linguagem como suporte, como literatura – boa ou ruim – as narrativas da Imprensa, da publicidade etc., convidam a uma análise semiológica. (BARTHES, 2005, p. 374).

No entanto, mesmo com tais postulados estabelecidos, entendemos que é importante resgatar, mesmo que brevemente, as fases da Semiologia barthesiana

⁴ Foi um linguista suíço (1857-1913) cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística como ciência e desencadearam o surgimento do estruturalismo. Além disso, o pensamento de Saussure estimulou muitos dos questionamentos presentes na linguística do século XX.

para que saibamos como foi desenvolvida. O próprio Barthes (2001) descreve sua Semiologia em três momentos.

No primeiro, relacionado à linguagem e ao discurso, o autor aprofundou-se nos ensinamentos de Saussure e estudou a Ideologia pequeno-burguesa. O segundo momento acontece quando ele quer dar mais cientificidade ao seu trabalho, rompendo com a estrutura rígida da Linguística e passando a analisar a roupa de Moda. Paralelamente, também tentava conceber um ensino semiológico (com os *Elementos de Semiologia*), por mais que tentasse fundar uma Semiologia prazerosa ao exercer sistemáticas de análise. Num terceiro momento, ele passa a buscar nos textos da cotidianidade seus objetos.

Portanto, Barthes (1978) descreve o semiólogo como alguém que faz um jogo com os signos, como se fosse um artista. Este signo é considerado imediato, mas com predileção a textos do Imaginário (imagens, narrativas, retratos, paixões). Para Barthes (2004), o procedimento semiológico consiste em recortar um objeto em elementos e reparti-los em classes gerais formais.

Assim, rompendo com a Linguística, mas não negando os procedimentos em segmentar as suas análises, a Semiologia apropriou-se dessa técnica de selecionar categorias e tentar ler os códigos presentes no mundo. A possibilidade do uso da contextualização histórica passou, assim, a ser o elemento básico para explicar o que se está pesquisando na semiologia, diferentemente da linguística, que seguia um modelo rígido de análise – é nesse ponto que a DHE se funde com a Semiologia para a presente pesquisa.

Outro aspecto da técnica semiológica que preserva relações com a linguística, demonstrando, ainda, a sua utilização, é a ênfase e a preocupação ao longo do estudo do discurso com a língua. Observamos a linguagem como “a forma de organizar e compreender o mundo que nos rodeia”, pela qual são refletidas ideias e discursos sobre os vários aspectos da realidade.

Por exemplo, ao estudar sistemas de objetos como os da roupa, ou dos alimentos, nota-se bem depressa que eles só são significantes por que há pessoas ou jornais que falam das roupas ou dos alimentos [...]. Assim encontra-se uma condição essencial de nossa civilização, que é uma civilização da palavra, e isso em que pese a invasão das imagens. Assim, ainda, pode-se perguntar se o projeto semiológico não será em breve ameaçado por paralingüistas, que lidarão com todos os discursos dos homens falando sobre objetos, fazendo-os significar através de uma palavra articulada. (BARTHES, 2004, p. 43).

Barthes (1978) defende as duas formas de Semiologia que utiliza em suas análises: a Negativa e a Ativa. Na Negativa acontece a sustentação do caráter apofático: “[...] não porque ela negue o signo, mas porque nega que seja possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos” (p. 35-36). Esse apofatismo, segundo o autor, acarreta, pelo menos, duas consequências em favor do ensino semiológico: uma é que a semiologia não pode ser ela própria uma metalinguagem, chamada por ele de “retenção do espetáculo”; outra é que na Semiologia Ativa acontece uma tentativa de compreensão do signo por meio de objetos relacionados a textos do Imaginário, como significantes que, com diferentes gêneros, percorrem a territorialidade do cotidiano.

Dessa forma, podemos relacionar a Semiologia Negativa e Ativa e o papel do semiólogo, inicialmente descrito, como representação do esquema básico que consagra a Dialética: Tese, Antítese e Síntese. A tese (Estruturalismo) é saussureana; a antítese (Semiologia Ativa e Negativa) e a síntese (papel do semiólogo), barthesianas.

Semiologia tem uma relação com a ciência, mas não é uma disciplina. [...] ela pode ajudar certas ciências, ser, por algum tempo, sua companheira de viagem, propor-lhes um protocolo operatório a partir do qual cada ciência deve especificar a diferença de seu corpus. Assim, a parte da semiologia que melhor se desenvolveu, isto é, a análise das narrativas, pode prestar serviços a História, a etnologia, à crítica dos textos, à exegese, a iconologia (toda imagem é, de certo modo, uma narrativa). (BARTHES, 1978, p. 38).

De encontro à análise semiológica, observamos como pertinente a esta pesquisa, e constantemente presente nas reflexões barthesianas, o Princípio de Pertinência. Este conceito se refere a uma percepção dos signos em relação a alguma coisa, como se fossem parte de um jogo com outros signos, ou do diálogo entre os signos. Para Barthes, no Princípio da Pertinência

[...] decide-se o pesquisador a descrever os fatos reunidos a partir de um só ponto de vista e, por conseguinte, a reter a massa heterogênea desses fatos, só os traços que interessam a esse ponto de vista, com a exclusão de todos os outros (esses traços são chamados pertinentes). (BARTHES, 2007, p. 103).

Para tanto, o uso do Princípio de Pertinência não ignora as outras áreas de conhecimento, nem os contextos em que o objeto selecionado pode estar imerso. Este supõe uma análise de uma parte do objeto, examinando os detalhes anteriormente existentes às supostas conclusões para que haja uma visão interessante e flexível desse objeto. Trata-se, assim, de um caminho pelo qual se dá o *corpus* da Pesquisa Semiológica, do que trataremos a seguir.

1.3.3 A Pesquisa Semiológica

De acordo com Barthes (2007), o objetivo da investigação semiológica é reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação diferentes dos da língua. Assim, tendo em vista a complexidade e amplitude possível dos textos presentes no social, o autor recorreu a um princípio limitador: o Princípio da Pertinência.

Mesmo proveniente da Linguística – a qual o autor não ignora, mas aprimora e dela se apropria –, tal princípio permite que possamos fazer da descrição uma peça-chave, na medida em que os elementos a serem retidos/analizados sejam apenas os que interessam ao pesquisador, com possível exclusão de qualquer outro. Barthes descreve:

[...] a pertinência escolhida pela investigação semiológica diz respeito por definição à significação dos objetos analisados: interrogam-se os objetos unicamente sob o aspecto do sentido que possuem, sem fazer intervir, pelo menos prematuramente, isto é, antes de o sistema estar o mais reconstituído possível, os outros determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) desses objetos; é certo que não devemos negar esses outros determinantes, caso um dos quais revela de uma outra pertinência; mas devemos tratá-los em termos semiológicos, isto é situar seu lugar e sua função no sistema do sentido. (BARTHES, 2007, p. 94).

O autor ainda observa que o Princípio de Pertinência arrasta, evidentemente, o analista para uma observação de um determinado sistema, através de seu interior. Para isso, devemos conhecer os fatos que podem estar ligados a esse sistema, a fim de compreender a sua estrutura. Esses fatos são caracterizados como um conjunto de conhecimentos prévios, que Barthes (2004) denomina *Corpus*, ou seja, “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, segundo um certo arbitrário (inevitável) e sobre a qual ele vai trabalhar”. (BARTHES, 2007, p. 94).

Todavia, o *Corpus* pode ser utilizado de duas formas: heterogêneo e homogêneo. “[...] podemos aceitar corpus heterogêneos, mas tendo então o cuidado de estudar atentamente a articulação sistemática das substâncias em causa (particularmente de separar cuidadosamente o real da linguagem que o toma a seu cargo [...]). A homogeneidade, no caso, é tida pelo autor como ligada à temporalidade. Assim, sugere que “[...] devemos preferir um corpus variado, mas limitado no tempo, a um corpus restrito, mas de longa duração [...].” (BARTHES, 2007, p. 95-96). Porém, alerta:

Estas escolhas iniciais são puramente operatórias e são forçosamente arbitrárias em parte: não podemos avaliar com antecedência o ritmo de mudança dos sistemas, visto que o objetivo talvez essencial da investigação semiológica (isto é, o que será descoberto em último lugar) é precisamente descobrir o tempo próprio dos sistemas, a história das formas. (BARTHES, 2007, p. 96).

Portanto, ao estudarmos as relações entre as formas presentes no espaço social seguindo o Princípio da Pertinência, faremos questionamentos sobre as relações de sentido e as significações dos signos presentes no objeto. Para tal, apontamos uma distinção que vem ao encontro da nossa pesquisa. Trata-se da distinção prática entre Semiologia e Sociologia feita por Barthes (1999) ao analisar legendas de Fotografias de Moda. Segundo o autor, por mais que a Semiologia possa buscar reforços na Sociologia, seus objetos são diferenciados.

A sociologia da Moda parte de um modelo originalmente imaginado (é o vestuário concebido pelo *fashion-group*) e segue (ou deveria seguir) a sua realização através de uma série de peças de vestuário reais (é o problema da difusão dos modelos); portanto, procura sistematizar comportamentos, que pode por em relação com condições sociais, níveis de vida e funções. (BARTHES, 1999, p. 27).

A Semiologia reconhece e analisa imagens do real – a peça de vestuário é imaginária de uma ponta a outra do processo -, não conhece práticas, mas, sim imagens; assim, não lida com o real, mas com um conjunto de representações coletivas. Barthes complementa argumentando que “a descrição de Moda não tem por única função propor um modelo à cópia do real, mas também e, sobretudo, difundir largamente a Moda como um *sentido*”. (1999, p. 22).

Entretanto, diante de uma possível reconstituição em sistemas de significação por meio da Semiologia e da DHE, podemos classificar nossa pesquisa como Qualitativa. Mesmo assim, Demo (1988) refere que ambas as dimensões de pesquisa, Quantitativas e Qualitativas, podem ser componentes de um mesmo todo e se aproximar das condições objetivas e subjetivas de análise. As quantidades trazem consigo traços das Condições Objetivas; logo são mais acessíveis ao cientista. Por sua vez, a Qualitativa é classificada pelo autor como algo subjetivo e, por ser um dado histórico, traz o reino mais próprio da conquista humana, o processo participativo.

Apesar das dificuldades óbvias de tratamento desse tema, parece cabível concluir que o centro da questão qualitativa é o fenômeno participativo. *Qualidade é em substância participação*. É melhor obra de arte do homem em sua história, porque a história que vale a pena é a participativa, ou seja, com teor menor possível de desigualdade, exploração, de mercantilização. (DEMO, 1988, p. 56).

De acordo com Bauer e Gaskell (2002), superficialmente, podemos pensar que a Pesquisa Quantitativa lida com números, usa modelos estatísticos, para explicar os dados, sendo considerada Pesquisa *hard* (difícil). Em contraste, a Pesquisa Qualitativa evita números, lidando com interpretações das realidades sociais, considerada Pesquisa *soft* (leve). No entanto,

é correto afirmar que a maior parte da pesquisa quantitativa está centrada ao redor do levantamento de dados (*survey*) e de questionários, apoiada pelo SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*) e pelo SAS (*Statistics for Social Sciences*) como programas padrões de análise estatística. Tal prática estabeleceu padrões de treinamento metodológico nas universidades, a tal ponto que o termo metodologia passou a significar estatística em muitos campos da ciência social. (BAUER E GASKELL, 2002, p. 23).

Em contrapartida ao desenvolvimento de centros metodológicos quantitativos, a Pesquisa Qualitativa cresceu no meio comercial e foi sendo direcionada para infinitos propósitos, abrindo uma nova janela de discussão metodológica acerca do cotidiano e das práticas sociais; foi utilizada, até mesmo, de forma conjunta com a Pesquisa Quantitativa. Por isso, releva-se que não são os métodos de análise que decidem o grau de elaboração teórica da pesquisa, pelo contrário,

[...] na teorização da problemática feita desde o início da pesquisa já se delimita o grau de abstração e de generalização que se pretende alcançar. [...] A pesquisa que se define como interpretativa desde a etapa de definição do objeto já fixa em seus objetivos ir além da descrição, antecipando as operações que deverá desenvolver de acordo com o modelo teórico. (LOPES, 1999, p. 134).

Assim, apesar de sabermos da possibilidade cruzada das duas formas de pesquisa, continuamos classificando nossa Pesquisa como Qualitativa, uma vez que temos como prioridade, desde o início, compreender as interpretações que os atores sociais fazem do mundo por meio da história e da interpretação de imagens de realidade, não tendo nenhuma relação direta com a quantidade.

Teixeira (2005, p. 137) descreve com maior profundidade, alguns aspectos da Pesquisa Qualitativa, relatando que, a partir da década de 1970 houve um considerável crescimento de interesse na chamada “Pesquisa Qualitativa” ou “interpretativa”, baseada em métodos, associados às ciências sociais. De acordo com a autora,

na pesquisa qualitativa o pesquisador procura reduzir a distância entre a teoria e os dados, entre o contexto e a ação, usando a lógica da análise fenomenológica, isto é, da compreensão dos fenômenos pela sua descrição e interpretação. As experiências pessoais do pesquisador são elementos importantes na análise e compreensão dos fenômenos estudados. (TEIXEIRA, 2005, p. 137).

A mesma pesquisadora enumera algumas características deste tipo de pesquisa, como: 1) o pesquisador observa os fatos na ótica de alguém interno à organização; 2) a pesquisa busca uma profunda compreensão do contexto da situação; 3) a pesquisa enfatiza o processo dos acontecimentos, isto é, a sequência dos fatos ao longo do tempo; 4) o enfoque da pesquisa é mais desestruturado, não há hipóteses fortes no início da pesquisa, o que confere à pesquisa bastante flexibilidade; 5) a pesquisa, geralmente, emprega mais de uma fonte de dados.

No entanto, o que mais nos chama atenção nessa possibilidade de pesquisa é que “o social é visto como um mundo de significados passíveis de investigação e a linguagem dos atores sociais e, suas práticas, as matérias-primas dessa abordagem”. E, ainda, “é o nível dos significados, motivos, aspirações, atitudes, crenças e valores, que se expressa, pela linguagem comum e na vida cotidiana, o objeto da abordagem qualitativa”. (TEIXEIRA, 2005, p. 140).

Temos como objetivo geral na presente pesquisa estudar reportagens de Moda da revista feminina *Claudia*, interpretando as suas nuances fotográficas, mitológicas e culturais, aliadas aos aspectos de Poder e Socioleto, condensados, por meio da trajetória metodológica da DHE, em conjunto com a Pesquisa Semiológica. Quanto aos objetivos específicos, são refletir sobre a produção de sentido presente em reportagens de Moda, com base nas categorias Fotografia, Mito, Cultura, Poder e Socioleto.

As questões de pesquisa que nos instigam neste trabalho, são: a) Como são produzidos os sentidos presentes em reportagens de Moda da revista *Claudia*?; b) De que maneira as reportagens de Moda da Revista *Claudia* podem ser relacionadas ao contexto sociocultural?; c) De que forma *Claudia*, por meio de reportagens de Moda, estabelece um diálogo com o meio real e subjetivo?; d) De que modo as reportagens de Moda da *Claudia* comunicam a realidade temporal para/das mulheres brasileiras?; e) Podemos pensar um conceito de Moda com a análise estabelecida?

De qualquer maneira, pensamos que o método da DHE, aliado à Semiologia, não pretende explicações pontuais e acabadas. Assim, as reflexões e considerações a serem feitas são apenas uma das possibilidades de verdade e de sentido. Ressaltamos que as significações produzidas pelos textos imagéticos e verbais revelam “coisas” diferentes se postas a “outros olhos” e que, como pesquisadores, também nossa interpretação pode mudar conforme a bagagem cultural e o período de vida de cada indivíduo.

2. DA PASSARELA À VITRINE

Neste capítulo estudaremos as possibilidades de produção de sentidos verbal e não verbal em reportagens de moda da Revista Claudia de 1988 (janeiro e maio), 1998 (março e setembro) e 2008 (abril e junho). O critério de escolha desses anos se justifica em razão do ano de início desta pesquisa – 2008 – e, também, pela possibilidade de discussão na virada de século. Os meses estão colocados de acordo com o calendário de moda⁵, que prioriza as estações do ano. Utilizaremos e aplicaremos as categorias *a priori* por nós selecionadas no capítulo anterior, em conjunto com os pressupostos do Método Dialético Histórico-Estrutural (DHE) e da Semiologia.

Para isso, descreveremos as reportagens escolhidas, que após, serão relacionadas com as categorias, partindo das que consideramos mais concretas até as mais abstratas. Devido à diversidade das reportagens de moda selecionadas, produzidas em períodos diversos e por equipes jornalística diferenciadas, pode ocorrer que nem todas as categorias de análise sejam utilizadas em cada análise. Lembramos que a presença do consumo, associada à publicidade e à possível mudança de comportamento das pessoas, pode nos remeter a uma leitura não verdadeira dos fatos. Por isso, observamos que até mesmo o discurso construído por nós pode estar aberto e não corresponder a uma única verdade, pois, para nós, a realidade é permeada por algo histórico e socialmente constituído.

Assim, ao nos debruçarmos sobre fotografias e textos de moda, ressaltamos a importância da análise cultural das sociedades contemporâneas, principalmente, na perspectiva imagética. Os complexos códigos e conjuntos de itens de vestuário aos quais os grupos sociais atribuem significados inter-relacionados podem demonstrar as relações das pessoas com o universo das significações, legitimando formatos de apresentação da Moda, por meio de seus discursos.

⁵ Calendário de Moda

A interpretação de códigos, uma tarefa bastante difícil, tendo em vista que não pertencemos àquele determinado grupo social ou tempo, revela a afirmação de que, por intermédio de veículos de comunicação, como as revistas, potencializam a Moda e os discursos hegemônicos, possibilitando uma inserção junto à população a partir de um único lugar de Poder.

2.1 Reportagem Janeiro de 1988

Na revista *Claudia*, n. 316, de janeiro de 1988⁶, selecionamos a reportagem intitulada **Stretch para revelar intenções...**, posicionada na editoria de moda (páginas 52 a 79), ocupando as páginas 56 a 61 deste. A autoria da reportagem é de Iza Smith e as fotos são de Aragão.

A primeira página⁷ contém uma fotografia que ocupa 90% do espaço, deixando uma borda para pequeno texto e legenda. O título está posicionado sobre a foto, na parte superior da página, em letras brancas e centralizado. Ao lado esquerdo do título há um carimbo redondo em amarelo com o texto *Verão com sedução*.

Sobre esta primeira fotografia, podemos descrevê-la da seguinte forma: mulher-modelo branca, cabelos ondulados e compridos, com um terço do corpo fotografado em perfil, juntamente com o rosto. Ela veste um maiô preto, óculos escuros e tem um lenço com estampa poá preta em fundo branco sobre a cabeça. Ela está segurando o lenço com as duas mãos e os braços estão dispostos junto do corpo. O cenário é de praia, do que são evidências a coloração do chão e a sombra que aparece no canto esquerdo da fotografia.

⁶ Anexo A; Figura 1.

⁷ Anexo A; Figura 2.

O texto que descreve a fotografia vem logo abaixo e diz: *Menos cavado, cobre levemente os quadris, alças largas e decote coração: o maiô de helanca volta à cena em nova performance: agora é também roupa para você usar depois da praia.* A legenda da marca está abaixo do texto, em fonte menor: *Maiô Carmim, lenço de seda da Maricy e óculos T. Macchione.*

Na segunda fotografia⁸, posicionada na página 57, a mesma modelo aparece centralizada e está com o corpo virado para a esquerda, como se estivesse caminhando, com as mãos entrelaçadas nas costas. Ela veste um conjunto de blusa e bermuda, de cor rosa-claro. Usa óculos marrons de armação “pesada” e tem uma faixa vermelha e larga prendendo o cabelo. O cenário continua sendo a praia, porém, agora, é mais evidente a presença de areia.

Um texto está posto sobre a fotografia, ao alto da página, centralizado, em cor branca: *Molda, alonga, estica, acompanha os movimentos do corpo e as aventuras do verão: é a moda stretch conquistando espaço nas ruas. Ela fez escola nas academias de ginástica, seduziu os grandes estilistas com suas novas possibilidades e captou todo o clima sensual desta estação.*

Abaixo da fotografia há uma descrição: *O tubo de lycra cotton, desprezenciosamente sensual, modela as linhas do corpo e reaviva na memória o sucesso look ballerine. O comprimento é discreto: pouco acima dos joelhos.* Depois disso, em letras menores, a marca: *Vestido da Fatto e óculos da Naphtalina.*

Na terceira página da reportagem⁹ o carimbo redondo com os escritos *Verão com sedução* aparece novamente no canto esquerdo superior da fotografia. Um subtítulo está colocado do lado oposto ao carimbo, alinhado à direita, em letras brancas: *Dois peças: a ingênua sensualidade dos anos 50.*

A fotografia traz a modelo centralizada, com os cabelos semipresos com um tope-tiara de cor branca sobre a cabeça. Ela está de óculos, um modelo redondo, pretos e com detalhes dos lados, como olhos puxados. Posiciona-se com o corpo

⁸ Anexo A; Figura 3.

⁹ Anexo A; Figura 4.

levemente inclinado para a direita e uma das pernas afastada, como se estivesse se apoiando. A mão oposta a essa perna está posicionada próximo ao óculos.

A modelo está vestindo uma blusa de cor branca, que marca os seios, com decote quadrado e alças largas. Na parte inferior, sobre a blusa veste um *shorts* preto de cintura alta, com friso branco na barra. Suas pernas estão à mostra.

No texto logo abaixo da foto temos: *O short aderente com cintura alta e perninhas alongadas e o top de alças largas que formam manguinhas curtas delineam formas bem esculpidas no mais puro estilo dos anos 50. Abaixo, temos a marca: Short da Lódice, top da Authentic e laço da Chica Boom.*

A quarta fotografia¹⁰, colocada na página 59, está em formato preto e branco. Nela se evidencia a modelo com um modelo de *top* e *shorts*, com a barriga à mostra. Ela está vestindo os mesmos óculos anteriores. Os cabelos estão soltos, porém com uma trança do lado direito, com flores brancas prendendo-os. Ela está com o rosto posicionado para a frente, como se estivesse olhando para fora da fotografia, suas mãos estão posicionadas na cintura e suas pernas afastadas como se fosse dar um passo. Atrás da moça há a sombra do seu corpo na areia.

O texto diz: *No mesmo espírito, top e short se casam deixando à mostra uma sutil faixa de barriga e pernas bem torneadas. Repare que as cavas e os decotes são sempre muito discretos.* Minilegenda: *Top e short da Zizi Tricot e óculos da Naphtalina.*

Na página 60, a fotografia também é em preto e branco¹¹. A modelo está com o corpo virado para a direita e tem uma das pernas apoiada e dobrada contra uma duna de areia, como se estivesse alongando o seu corpo. Ela veste calça justa de cor branca, sapatilha listrada e uma blusa de alças finas, com estampa poá. Seu rosto está posicionado para fora da fotografia e ela está usando óculos de sol.

¹⁰ Anexo A; Figura 5.

¹¹ Anexo A; Figura 6.

Seu cabelo está preso e colocado para o lado esquerdo do pescoço. O texto colocado abaixo da fotografia diz: *Legging de cintura rebaixada e top de gola alta e manguinhas curtas: a falsa ingenuidade que evidencia formas privilegiadas, dando destaque à barriga bronzeada e enxuta*. Logo abaixo, em fonte menor: *Legging da Authentic, top da Pakololo e laço do Eldorado Piazza*.

A sexta, e última, foto da reportagem está situada na página 61¹². Nesta, o selo redondo com o dizer *Verão com sedução* aparece novamente no canto superior esquerdo da fotografia. No lado direito, um subtítulo: *Legging: esportividade que insinua formas perfeitas*.

A modelo está destacada com um terço do corpo, da cabeça até os joelhos, virado para o lado direito. Uma das pernas está em frente à outra. Ela tem os cabelos presos e o olhar direcionado para fora da fotografia. Seus braços estão como que abraçando a barriga.

Ela veste uma camiseta *baby look*, de cor rosa- clara lisa. Também está com uma calça preta, com cintura alta e ajustada ao corpo. O texto descreve: *No estilo pin-up, o legging acentua formas sem colar ao corpo. A camiseta regata, justinha o bastante para não perder o pique esportivo, empresta um toque sensual ao conjunto*. Logo depois: *Legging da Aquarela, camiseta da Fatto e sapatilhas Ciro*. Percebemos que as legendas das duas últimas fotografias foram trocadas.

2.2.1 Análise

Ao nos debruçarmos sobre a reportagem de moda proposta, deparamo-nos com seis fotografias, todas com a mesma modelo branca, de cabelos ondulados e corpo esbelto.

¹² Anexo A; Figura 7.

A primeira categoria eleita é **Fotografia**. Na primeira página da reportagem temos uma fotografia colorida, na qual o referente é o corpo da modelo, de perfil, como uma escultura. O maiô preto contrasta com a pele e o fundo da fotografia. A cor preta, um clássico no mundo da moda, revela discrição, tradicionalismo e respeito. O lenço na cabeça confere um charme “retrô” à composição. Apesar de a modelo ser jovem, a intenção é mostrar cautela na exposição do corpo, evidenciando, assim, o **Studium**. O **Punctum**, nesse caso, relacionamos com a sutileza e delicadeza com que a modelo amarra o lenço sobre a cabeça, num gesto bastante feminino e cuidadoso.

O **Mito** está posto como uma fala, a qual pode ser a simples descrição da fotografia e suas nuances simbólicas. No entanto, temos também as representações escritas para completar ou informar. Por meio do mito da **Vacina**, vemos no título **Stretch para revelar intenções...** uma tentativa de denúncia, tendo em vista que o *stretch* é um tipo de tecido, bastante flexível, que pode ser relacionado ao quadro da época. Na legenda, ao colocar *Menos cavado, cobre levemente os quadris [...] volta à cena [...]* pressupõe-se um conhecimento prévio do leitor em relação à moda, tendo, assim, uma **Omissão da história**. Esta parte da legenda pode ser considerada também uma visão instrumental de **Constatação**.

A **Cultura** pode ser percebida pela legenda, na qual está demonstrada uma utilização dúbia da peça-chave da fotografia: o maiô. Isso demonstra que, a sociedade está em clima de tensão econômica. Na imagem, a mulher é tida como uma engrenagem importante, porque pode seduzir. Assim, por mais que seja uma roupa de banho, a cultura do culto ao corpo e da perfeição física fica evidente.

O **Poder** está colocado na legenda com as marcas colaboradoras da edição da revista *Maiô Carmim, lenço de seda da Maricy e óculos T. Macchione*. Esta categoria busca na língua seu mote, levando-nos a pensar em toda a relação da revista com o jornalista-autor da reportagem, com a capa, com as legendas e, em especial, com o que a fotografia está revelando. Neste momento acontece uma ligação entre **Poder** e **Socioleto**, uma vez que o socioleto é reconhecido como um discurso.

O **Socioleto Encrático** é relacinado ao discurso no Poder. Assim, todas as situações que vivenciamos, sejam escritas, sejam imagéticas, postas na reportagem são o **Socioleto Encrático**. O **Acrático**, considerado um discurso fora do poder, pode ser relacionado às palavras de moda utilizadas, sejam em português, sejam inglês, tendo em vista o público leitor,unicamente.

Em relação à segunda imagem fotográfica, situada na página 57, conota uma moda delicada, em razão da cor e dos babados, porém demonstra certo recatamento. A **Fotografia** entra aqui como uma ferramenta de ligação para um espetáculo, uma vez que um dos signos presentes faz alusão a uma bailarina, em razão do corpete justo, do corpo esguio, da cor rosa-clara e da pose com os braços. No entanto, chama-nos atenção o contraste do uso desta vestimenta na praia, um tanto puritana para o local, com muito tecido, mas também extremamente ajustada ao corpo. Talvez seja essa a informação clássica para a época, ou seja, o **Studium** desta imagem.

O **Punctum**, para nós, está na composição da fotografia, ao expor uma mulher séria, sozinha, aparentemente abatida, num “mar” de areia. Ela se esconde atrás das lentes dos óculos escuros e se apaga junto à areia em função das cores claras.

A categoria **Mito** está proferida na imagem e nas legendas. Da imagem, podemos relacionar a **Identificação**, ao repararmos que há uma alusão à bailarina, sem grandes contrastes, que é uma bonequinha nos palcos. Contudo, leva-nos a pensar no **Ninismo** ao expor essa figura da bailarina em meio a uma praia, fazendo, assim, uma redução da realidade formal e clássica.

Ao focarmos os escritos na parte superior da página, observamos uma **Omissão da história**, ao declarar “aventuras de verão” femininas, e também uma possibilidade de **Vacina**, se pensarmos no movimento e luta feminista dos anos anteriores. Uma visão instrumental também pode ser percebida pela **Constatação**, na forma como está posta a descrição textual como um todo deste mesmo recorte.

Baseados nos pressupostos de Barthes (s.d), podemos pensar o intertexto como um símbolo que busca familiaridade junto a seu leitor. Assim, a **Cultura** está posta nesta segunda fotografia por meio da vestimenta, que faz alusão ao Balê Clássico. Dessa forma, podemos considerar que estão implícitos os princípios desta dança: postura ereta, verticalidade corporal e simetria, uma imposição social da época. O texto verbal presente na página 57 também referencia tal posicionamento do Balê, ao retratar que “Molda, alonga, estica, acompanha os movimentos...”. Ainda podemos citar sobre a Cultura que a fotografia tem como pano de fundo a areia, a qual lembra o verão carioca/brasileiro.

O **Poder** está atrelado à linguagem e à língua. A possibilidade de o veículo de comunicação estampar as páginas da revista *Claudia* é uma forma de poder. Desse modo, as escolhas dos textos, diagramação, capa e produção de fotografias acabam sendo as representações desse poder. A fotografia, a vestimenta e as legendas não teriam o mesmo valor, nem significado, se postas aleatoriamente ou em outro tempo. Consideramos também uma forma de poder a relação da marca com o veículo de comunicação, ou seja, uma tentativa de persuasão.

O **Socioleto**, diretamente relacionado com o Poder, pode ser percebido na insistência da imagem e do texto em propor uma mulher esticada, alongada, esguia, magra e em movimento.

Na terceira página da reportagem, p. 58, o carimbo redondo, com os escritos *Verão com sedução* aparece novamente, como uma forma de repetição, persuasão. A **Fotografia** traz a modelo centralizada, numa posição teatral, ao passo que percebemos a existência de uma direção de arte. Isso pode significar que a mulher está para essa publicação como uma marionete, uma mera representação de um ideal.

O conjunto de vestimentas - *top* branco com bermuda de cintura alta, demonstram a “ingênua sensualidade”. O branco, nesta situação, representa a transparência. Os seios marcados com o modelo de costura, são uma evidência disso. A bermuda de cintura alta significa uma contradição, uma vez que esconde a barriga e, ao mesmo tempo, deixa supercavado o recorte entre as pernas. Os

óculos aparentam representar uma felina, com os olhinhos puxados e ares de animal que deseja chamar atenção.

A relação com a década de 1950 – subtítulo, legendas e rouparia -, traz a essa conversa uma familiaridade, uma informação clássica que está reformulada em seu tempo, ou seja, o **Studium**. No entanto, o **Punctum** é percebido por nós, pelo laço no cabelo, em conjunto com os óculos, representando, assim, uma mulher feminina, sensual e teatral.

Sobre o **Mito**, observamos que tal categoria está exposta por meio da imagem da modelo e pelas legendas. A **Vacina** está evidente quando o corpo e a aparência da mulher são postos como prioridade, ao invés de ser retratada a verdadeira imagem da década de 1980. A **Tautologia** está expressa pela repetição do ano “1950” nos escritos, a posição centralizada da modelo, como nas fotografias anteriores e, pelo carimbo na parte superior da página.

A redução da realidade, ou seja, o **Ninismo**, nos é apresentado por meio dos contrários observados. Primeiro, no subtítulo “Duas peças: a ingênua sensualidade dos anos 50”, acontece uma ironia, pois ingenuidade e sensualidade, neste caso, não são um acontecimento do destino. A modelo está provocante. A legenda também traz a palavra “puro”, a qual remete a pureza. As décadas de 1950 e os anos 1980 são, definitivamente, contrários que, neste momento do mercado de moda, se cruzam para vender uma ideia distorcida.

A **Quantificação da realidade**, na foto, ocorre na medida que o subtítulo e as legendas fazem alusão a duas peças: *top* e *short*. No entanto, a modelo está vestindo também outros itens que a diferenciam bastante: óculos e laço no cabelo.

Os símbolos que representam a **Cultura** são as vestimentas e a forma do corpo. A cintura alta do *short* é uma característica marcante da década de 1980, e o uso de roupas justas, similares àquelas usadas nas academias, igualmente. O corpo esbelto e as pernas torneadas remetem a uma Cultura do culto ao corpo e da perfeição. Contudo, o uso de cores discretas mostra uma mulher que ainda está na retaguarda dos acontecimentos urbanos e sociais.

Assim, a figura da mulher, nessa imagem, demonstra o **Poder**. A linguagem corporal escolhida para a cena traz às nossas vistas o feminino como um observador mascarado, que seduz e vale-se de artimanhas. A partir desse Poder, podemos pensar o **Socioleto**. A estrutura de mediação, ou seja, a publicação *Claudia*, representa o Discurso **Encrático**, uma vez que a dos não-ditos é a própria ideologia deste veículo, seja pela forma como a modelo está posta, seja pela possibilidade de tendência demonstrada por esse. O Discurso **Acrático** é considerado pela leitura que estamos fazendo dessa página como um todo: a relação de mulher para o tempo, a vestimenta como transparência, a posição fotográfica e as cores.

A quarta página da reportagem de moda, traz uma **Fotografia** em preto e branco. A utilização desta técnica proporciona um contraste de tons de cinza entre o corpo da modelo, a roupa, o fundo fotográfico e a sombra do corpo. Há uma tentativa em retomar o subtítulo da página anterior, alusivo à década de anos 1950.

Em relação ao **Studium**, reparamos que a intenção do fotógrafo é de trazer aos olhos do observador uma mulher urbana, que adquire características praianas quando está em férias. A trança com flores e o maiô discreto na cor preta são uma evidência disso. Sobre o **Punctum** podemos pensar em uma cena de filme hollywoodiano antigo, em que belas atrizes protagonizavam e transmitiam um modelo de mulher pré-fabricado, que ditava tendências e comportamentos.

Observamos nesse momento a falta de cor e podemos trazer à tona uma nova categoria: **Cor**. De acordo com Chataignier (2006, p.71), “a cor cai como uma luva quando o objeto em estudo é a moda: torna-se signo, condecoração, status, mas também escárnio, indignação ou repulsa”. A autora afirma que a cor e suas diferenciações estão presentes em tudo que existe no mundo visível, mas, curiosamente, não se pode provar a sua existência.

No que se refere ao vestuário e em particular à moda, a cor funciona como um aceno, é aquela que causa maior impacto quando se depara, por exemplo, com um passante a rua, uma

modelo na passarela ou na percepção do traje do jornalista-âncora na televisão. Sem dúvida a cor e sua imensa família fazem parte da linguagem da moda e de todo o seu sistema particular. (CHATAIGNIER, 2006, p. 72).

Para Chataignier (2006) as cores são percebidas pelos olhos, quando estes são atingidos por luz, o que não acontece com a maioria dos animais. A identificação e diferenciação dessas luzes é que são as cores. No entanto, existem duas maneiras de examinar a cor: uma, pelas características das cores, tal como surgem nas tintas; outra, pela forma como vemos a Cor, que pode assinalar não só padrões estéticos como emocionais e pessoais.

No nosso caso, ao pensarmos textos visuais, especialmente os do jornalismo, trazemos à tona a percepção de cor de Guimarães (2003), pensada de maneira direcionada às mídias. De acordo com o autor, as cores desempenham funções específicas que podem ser separadas em dois grupos:

um que compreende as sintaxes e as relações taxinômicas, como organizar, chamar atenção, destacar, criar planos de percepção, hierarquizar informações, direcionar a leitura etc., e outro que compreende as relações semânticas, como ambientar, simbolizar, conotar ou denotar (p. 29).

Para Guimarães (2003), a Cor é considerada um instrumento de informação quando sua aplicação for de organizar ou hierarquizar informações ou atribuir significado, seja individual, seja integrada ao restante do texto. Assim, denomina o termo cor-informação para seus escritos como uma forma de compartilhar o conhecimento.

Portanto, nesta fotografia observamos a ausência de luz, uma vez que a imagem é visualizada em preto e branco. O preto, neste caso, é considerado erotismo, sensualidade e elegância. Trata-se de um *preto-fashion*, ligado ao básico da moda e, também, a um *status* social relacionado ao passado.

Sobre o **Mito**, pensamos que está ligado à maneira pela qual estamos lendo a fotografia. A **Omissão da História** acontece a partir do momento em que não há

contextualização sobre o porquê da utilização dessa maneira de representação fotográfica, num tempo em que há fotografia em cores. Contudo, a **Identificação**, acontece para nós por meio da semelhança com os filmes antigos. A **Tautologia** pode ser percebida pelo uso dos óculos, os mesmos da fotografia anterior, e pela posição da modelo num enquadramento central. Já o **Ninismo** se revela pela colocação dos contrários tempos, por meio da fotografia em preto e branco.

A **Cultura** é evidenciada pela recriação da atmosfera da década de 1950 e pelas gravações fílmicas antigas em película. A volta ao tempo passado representa uma identificação ou forma de atração do público ao consumo. Também podemos pensar aqui, numa esfera de escuridão, ligada à profundezas e angústias das mulheres daquele tempo.

Sobre o **Poder** lembramos que se trata de uma mulher-modelo saudável, que está afirmando sua presença ao colocar as mãos na cintura e expor seu corpo. A cor preta estaria representando, nesse momento, uma forma de luto. De qualquer maneira, vemos o poder de significação da mídia ao adaptar às intenções dos meios e contextos.

Sobre o **Socioleto**, por remeter às linguagens presentes no campo social, podemos apreender que permite um discurso individual de cada um que observa o texto. No caso do discurso da fotografia em evidência, encontramos o **Discurso Ecrático**. A relação com o Poder mostra sensações tristes, mas, ao mesmo tempo, seguras.

Na página 60, a **Fotografia**, que, como a anterior, está posta em preto e branco, traz uma composição posada, em que as formas do corpo da modelo, principalmente das pernas, são evidenciadas. Ela está apoiada em uma duna de areia e os contrastes não são marcantes, tendo em vista o uso de tonalidades semelhantes. O espetáculo desta imagem parece ser a possibilidade de escalar um obstáculo. No entanto, tal ação parece ser forçada. As expressões desta imagem conotam um clima pesado e obscuro, que quer mascarar um tempo.

Assim, lembramos o **Mito da Vacina**, uma vez que se tenta mostrar uma mulher “modelo”, que pode ser manipulada, seja para a capturação de uma fotografia posada, seja para seu comportamento na sociedade. O **Ninismo** aparece quando há uma comparação da imagem com a legenda aplicada - “falsa ingenuidade que evidencia formas privilegiadas” –, tentando explicar uma evidência, equilibrando com outra, mas saindo pela tangente da estética corporal.

A **Cultura** nos está posta por meio da leitura dos significados dos símbolos presentes, como o uso de óculos redondos e que cobrem boa parte do rosto, escondendo a mulher. O uso de roupas de algodão justas no corpo, sem contrastes com a pele nem com o cenário, mostra uma conformação diante da situação. A linguagem aqui utilizada, do formato em preto e branco e da conotação retrô, possibilita um significado amargo de **Poder**, de um tempo de ditaduras e repressões, sem flexibilidade, sem contar o que já relatamos sobre o meio de comunicação e a marca.

O **Socioleto** está posto por meio da repetição na estampa, bolinhas pretas pequeninas, e pelo uso de cores claras, como o branco e o pastel. A elasticidade da modelo e o uso de vestimentas justas também demonstram uma linguagem corporal de equilíbrio e postura social impostos. As **Cores** conseguem nos lembrar a pureza da mulher e os movimentos sutis do sexo feminino, aliados a uma mulher sem efeitos escandalosos. O silêncio talvez seja a melhor representação, junto com a ideia de higiene e saúde.

Podemos pensar em uma outra nova categoria, *a posteriori*, a **Repetição**. Calabrese (1987) descreve esse movimento como “estética da repetição”, ou seja, um novo conceito, que injustamente sofre preconceitos pelas possibilidades ultrapassadas de originalidade. O autor sugere três ideias de repetição:

1) a repetitividade como modo de produção de uma série a a partir de uma matriz única, segundo a filosofia da industrialização; 2) a repetitividade como mecanismo estrutural de generalizações de textos; 3) a repetitividade como condição de consumo por parte do público dos produtos comunicativos. (CALABRESE, 1987, p. 43).

De acordo com Calabrese (1987), o primeiro tipo de repetitividade também significa standardização, ou seja, a reprodução em série por meio de um protótipo. Escreve que “o juízo ideológico de falta de qualidade dos produtos em série deriva claramente daqui: de recusa de uma baixa inventividade por razões econômicas e da rejeição da criação de um conseqüente consenso social” (p.44).

O segundo conceito diz respeito à estrutura do produto, com vistas a uma série de fenômenos diferenciados. “Chamam-se repetições, de fato, não só as continuações das aventuras de uma personagem, mas também os recursos semelhantes da história, como os temas ou os cenários-tipos”. (CALABRESE, p. 44). Assim, podemos pensar nas relações entre um texto e vários textos, entre o idêntico e o diferente, oposições que nos levam ao conceito de Repetição e que também estão relacionadas aos discursos e ícones.

Chegamos ao terceiro grupo de repetitividade, aquele relacionado ao consumo, em que se quer produzir no consumidor/leitor um comportamento ancorado em situações habituais e familiares. Segundo o autor,

o problema torna-se agora o de correlacionar as três áreas da repetição (produção, texto, consumo) para ver se existem (e quais são eventualmente) as figuras dominantes na repetição simultânea, e se elas configurarão, se investidas de um valor estético, a mentalidade neobarroca. (CALABRESE. 1987, p. 49).

Calabrese (1987) desenvolve, no entanto, uma motivação para a análise da Repetição: a variação organizada, o policentrismo e a irregularidade regulada, o ritmo insensato, todos permeados de história, filosofia e formalidade.

Uma vez descrita essa nova categoria, gostaríamos de aplicá-la a esta última reportagem. Para isso, reparamos que há **Repetição** de cenário, que é a praia. Percebemos que há Repetição no uso de roupas de banho, justas e de óculos de sol pretos. A constante exibição de partes estratégicas do corpo, como os braços e as

pernas, e o, uso do cabelo com caídas para os lados também nos remetem a essa categoria.

Partimos, então, para a última página da reportagem. A **Fotografia** presente é colorida trazendo para essa parte final da reportagem, um pouco mais de vida. O verão, portanto, é um signo presente nesse momento. O referente é a própria modelo, com sombras de um suposto pôr-do-sol em seu corpo bronzeado. A informação que podemos retirar é de que as expressões remetem a uma perfeição estética, por meio de ginástica. O **Studium** é marcado pela própria modelo e pelo cabelo amarrado e caído para o lado. Já o **Punctum**, relacionamos com o fundo da fotografia: areia de praia, com a modelo em pé, parecendo uma montagem.

O **Mito** está representado pela legenda e pelo subtítulo. Fala-se em “estilo *pin-up*”, pressupondo um conhecimento anterior do leitor, ou seja, uma **Omissão da história**. A **Identificação** aparece pela vontade das mulheres em aderir a esse suposto estilo de vida saudável, feliz, sensual e esportivo. A **Tautologia** está no constante uso de roupas justas e na presença da praia. A afirmação discursiva escrita, de uma possível supermulher, remete-nos à **Tautologia**.

Na categoria **Cultura** relacionamos a identidade de uma mulher que está buscando a esportividade. Talvez ela queira sair do estresse do dia a dia, ou simplesmente se isolar. A percepção que temos é de uma prática esportiva solitária, em um tempo triste e culturalmente confuso. As sombras no rosto e corpo da modelo parecem demonstrar isso.

Quanto ao **Poder**, destacamos as marcas patrocinadoras da revista, e o meio de comunicação em si. Brincar com as fotografias, ou tentar passar uma imagem ao leitor, já configura um tipo de poder. A linguagem corporal da modelo conota certo recolhimento e posição de defesa diante das intenções do fotógrafo.

O **Socioleto** aparece pelo uso de expressões particulares de um texto de moda, como *legging* e *pin-up*. No mais, o discurso está montado para que haja uma identificação do leitor e que as atitudes desse sejam voltadas ao consumo de peças e atitudes similares às propostas na fotografia.

As **Cores** permitem uma leitura ingênua através do rosa-bebê da camiseta. Há uma confusão entre a cor do fundo da fotografia e a cor da pele da modelo. O preto aparece novamente com funções de escuridão e contraste. Quanto à **Repetição**, podemos destacar a maneira como foi feita a diagramação das páginas, até esta final; a escolha da mesma modelo para todas as fotografias e, principalmente, a constante presença de areia como plano de fundo e o uso do preto.

2.2 Reportagem Maio de 1988

Da revista *Claudia*, n. 320, de maio de 1988¹³, selecionamos a reportagem intitulada **Leveza para um inverno tropical**. Esta se encontra posicionada na editoria de moda (páginas 47 a 77), ocupando as páginas 56 a 59 deste. A autora da reportagem é Iza Smith e a produção de moda é de Elisa Stecca. As fotos são coloridas e de autoria de Fernando Louza.

Na primeira página da reportagem – p. 56¹⁴ – observamos uma fotografia, de página inteira, com uma modelo branca em primeiro plano. Ela se encontra em pé, vestindo calça “pantalona” bege, comprida, de cintura alta, com bolsos “faca” e cinto marrom em couro trabalhado; camiseta estilo *T-Shirt*, verde, por dentro da calça. Um lenço colorido com estampado de formatos geométricos quadrados está enrolado sobre os ombros, cobrindo os seios e terminando nas costas. Ela também está vestindo meia de *nylon* marrom e sapatos pretos de cadarço, sem salto, com bico redondo. Seu cabelo está amarrado para trás da cabeça, com um penteado de “rabo” baixo, e aparenta ser cacheado. Ela está usando brincos dourados e está com uma das pernas apoiada à frente da outra quebrando levemente o quadril. Suas mãos estão dentro dos bolsos da calça. A maquiagem é discreta e natural. Ela está

¹³ Anexo A; Figura 8.

¹⁴ Anexo A; Figura 9.

sorrindo e têm dentes brancos e alinhados. Ao fundo da foto, fora de foco, observamos uma calçada cinza, junto a um muro amarelo-mostarda.

O título *Leveza para um inverno tropical* encontra-se na segunda página – p. 57¹⁵ –, do meio da página para o canto direito, com uma palavra posta abaixo da outra, em preto negrito. O texto que compõe a introdução¹⁶ da reportagem está situado do lado direito do título e diz:: *Seda, linho ou algodão: o peso certo para um inverno mais ameno. Uma adaptação das tendências 88, que elege bermudas e pantalonas como peças básicas. São sobreposições leves que não perdem o ar típico da estação.*

Ainda na página 57, a mesma modelo posa, porém esta imagem ocupa dois terços esquerdos da página. Ela está em pé, usa calça comprida de cintura alta, de cor azul, e cinto marrom em couro trabalhado. Veste uma camisa salmão, com gola “V” e mangas comprimento três quartos. Utiliza no pulso direito duas pulseiras, de cor dourada. O cabelo está preso atrás da cabeça, a maquiagem é natural, e ela está com brincos dourados perceptíveis e veste sapatos pretos de cadarço, sem meia. O cenário amarelo, nesta imagem, está mais aproximado e ela se encontra apoiada na parede amarelo-mostarda, escondendo uma das pernas atrás da outra e posicionando o tórax para a frente com leve inclinação. Ela está sorrindo.

Ao lado direito da fotografia descrita observamos legendas relativas à fotografia da primeira (p. 56) e da segunda página (p.57). A primeira diz o seguinte: *Confortavelmente elegantes, as pantalonas voltaram ao cenário da moda. Fazem composições leves, para um dia-a-dia de frio ameno. À esquerda, a informalidade da pantalone de crepe de seda com camiseta de malha. À direita, o visual clássico: pantalone de crepe de algodão e camisa de seda.* Já a segunda: *À esquerda, pantalone Comédia, camisa Korrigan, cinto Andréa Aaletto, sapatos Beneducci, brincos Acessórios Modernos e pulseiras Rose Benedetti. À direita, pantalone Satori,*

¹⁵ Anexo A; Figura 10.

¹⁶ Ao utilizarmos a palavra “Introdução”, estamos nos referindo ao termo de língua inglesa *Lead*, que segundo Genro Filho (1989), é a principal característica de um texto jornalístico, e refere-se à síntese evocativa da singularidade, tendo em vista a “pirâmide invertida”, postulada pelo próprio autor como uma passagem do “mais importante” para o “menos importante”.

camiseta Hemispheres, lenço CA Gnemmi, sapatos Mônica Torres, cinto Marcos e Rudy e brincos Rose Benedetti.

A página 58¹⁷, terceira da reportagem, contém uma fotografia da mesma modelo. A imagem está aproximada e mostra a modelo da cabeça aos joelhos. A modelo veste uma bermuda de cintura alta, azul marinho, e um cinto fino na cintura da bermuda curta; veste meia-calça de *nylon* fino. Visualizamos ainda, uma blusa branca, estampada com flores, sob um casaco de cor vermelho-clara com corte de terno, porém mais curto. A moça está com uma das pernas à frente da outra e um dos braços posicionado de forma que a mão fique junto à cintura. O cabelo está preso e ela está com batom vermelho e brincos dourados.

Na página 59¹⁸, temos uma fotografia de moda ocupando dois terços da página, que mostra a modelo da cabeça aos joelhos. Ela está com uma bermuda comprida de cor bege. Veste um casaco vermelho-claro fechado com botões “casados”. Ela está aparentemente com um lenço, que se deixa ver pelo decote “V” do casaco. Uma alça de uma possível bolsa aparece sobre o casaco, no ombro direito. Uma das mangas do casaco está na altura do cotovelo, e este mesmo braço está posicionado junto ao corpo, com a mão dentro do bolso da bermuda; o outro braço está atrás do corpo. Ela usa óculos-de-sol em formato redondo e encontra-se sorrindo.

Ao lado da fotografia da página 59, há um subtítulo em negrito, seguido de legendas fotográficas. Transcrevemos aqui o subtítulo: *Seda para um típico visual da estação.* E as legendas das fotografias, posicionadas logo abaixo: 1) *Bermuda de seda, a garantia de leveza no pesado visual de inverno. À esquerda, ela se associa à camiseta regata de seda e ao blazer de chantungue num look ideal para todos os dias. À direita, com o cardigã de linha o clima é de total despojamento.* 2) *À esquerda, blazer Andréa Saletto, camiseta Satori, cinto e bermuda T Macchione, brincos Acessórios Modernos e meias Jogê. À direita, cardigã Aquarela, bermuda Andréa Saletto, écharp MMCL, lenço Georges Henri, bolsa Czarina e óculos Rose Benedetti.*

¹⁷ Anexo A; Figura 11.

¹⁸ Anexo A; Figura 12.

2.1.1 Análise

Ao observarmos as quatro fotografias estampadas nas páginas da revista presentes na reportagem de moda, aqui em evidência, relacionamos a categoria **Fotografia**, primeiramente. Em todas as imagens há um “alvo” explícito, que é o corpo da modelo e sua roupa, representando um espetáculo com referente no real. Contudo, podemos destacar também outros signos relevantes à pose da modelo, como o sorriso constante, as cores, o estilo, o tipo de vestimenta, o sexo.

Nas duas primeiras fotografias, páginas 56 e 57, a subcategoria **Stadium** pode ser percebida pela imagem da roupa na modelo, em primeiro plano, representando o que haveria de mais relevante na **Fotografia**, evidenciando a tendência da moda feminina e uma tentativa de aguçar o consumismo para a estação. O detalhe que chama atenção, evidenciando a subcategoria **Punctum**, na primeira foto são as sombras dos pilares, posicionados em segundo plano, contrastando com a cor amarelo-mostarda da parede e o cinza-cimento do chão, transmitindo uma ideia de que há algo escondido.

Observamos, também, em relação à roupa, que há uma sobreposição de peças, seja pelo lenço amarrado sobre a blusa, seja pela calça de cintura alta, com a blusa ou camisa por dentro e cinto. Esta forma de vestir – uma roupa sobre a outra – explicita uma ideia de exagero, mas também de segurança e decisão. As cores em tons pastel, como caqui, azul-royal, laranja e verde, remetem à masculinidade. A calça de alfaiataria, reta, com bolsos faca, revela uma mulher moderna, que quer se igualar ao homem na sociedade.

No caso da segunda fotografia, o que punge são as pulseiras douradas no pulso da modelo, evidenciando uma possível caracterização de riqueza, poder. O estilo proposto na pose e nas roupas da modelo remete a uma mulher que trabalha

fora, tenta se impor por meio das roupas e, para não ser confundida com um homem, usa enfeites e adereços.

Em ambas as fotografias, o contraste da roupa e do fundo da imagem mostram certo exagero em relação às cores. Parece uma tentativa de destaque, que pode significar uma estação iluminada e contrastante, tanto em relação aos próximos anos políticos quanto em relação aos direitos femininos e à posição do sexo na sociedade. O corpo todo é mostrado nessas primeiras fotografias, trazendo uma ideia de barreira, novo pilar.

Além disso, podemos notar a manifestação de alguns **Mitos**. A **Omissão da História** é percebida por nós, por meio da pouca informação presente junto às fotografias, bem como pela não identificação da personagem nem do porquê de tal cenário. O Mito da **Constatação** surge pela suposição de que todas as mulheres brasileiras podem comprar tais roupas, serem magras altas e felizes, demonstrando, assim, uma participação ativa. Percebemos, em conjunto com a Constatação, o **Ninismo**, proporcionando uma redução da realidade, àquela fotografia. A **Identificação** apresenta-se pela possibilidade concedida pela revista em publicar a reportagem, sendo, assim, conivente com os autores.

O título **Leveza para um inverno tropical**, presente na página 57, demonstra o **Mito do Ninismo**, ou seja, contrários equilibrados, ao destacar “leveza” no “inverno”. O texto que compõe a introdução da reportagem – *Seda, linho ou algodão: o peso certo para um inverno mais ameno. Uma adaptação das tendências 88, que elege bermudas e pantalonas como peças básicas. São sobreposições leves que não perdem o ar típico da estação* – nos remete, em sua frase inicial, ao **Ninismo** dos contrários, pois reforça o uso de tecidos de espessura fina em uma estação do ano em que, em diversas regiões do Brasil, já faz muito frio. Na segunda frase da introdução temos desenvolvida a **Omissão da História**, uma vez que não é identificado quem está elegendo tais tendências; e simplesmente estão sendo reproduzidas. A última frase também nos remete a uma **Omissão da História** em conjunto com uma **Tautologia**, uma vez que “leve”, no sentido da frase, pode significar o mesmo que “típico da estação”, porém não se têm informações climática sobre o período.

As legendas fotográficas da primeira (p. 56) e da segunda página (p. 57) estão condensadas em dois parágrafos. Na primeira frase do primeiro parágrafo evidenciamos a **Omissão da História**, uma vez que não se tem nenhuma justificativa quanto à verdade do que se afirma – *Confortavelmente elegantes, as pantalonas voltaram ao cenário da moda*. Outra relação percebida é que “a Moda manda e ponto final”, não havendo contestação nem julgamentos, mas, sim, **Identificação**. O parágrafo continua: *Fazem composições leves, para um dia-a-dia de frio ameno. À esquerda, a informalidade da pantalone de crepe de seda com camiseta de malha. À direita, o visual clássico: pantalone de crepe de algodão e camisa de seda*. Notamos que a palavra “pantalone” está redundante, representando uma **Tautologia**. No segundo parágrafo aparecem as marcas que colaboraram para a produção das roupas. Tal ação pode estar ligada à categoria **Poder**, tendo em vista que há uma predileção da revista ou um maior poder hegemônico das marcas presentes: *À esquerda, pantalone Comédia, camisa Korrigan, cinto Andréa Aaletto, sapatos Beneducci, brincos Acessórios Modernos e pulseiras Rose Benedetti. À direita, pantalone Satori, camiseta Hemispheres, lenço CA Gnemmi, sapatos Mônica Torres, cinto Marcos e Rudy e brincos Rose Benedetti*.

A categoria **Cultura** pode ser percebida pelas roupas que a modelo veste, identificando uma característica ocidental, de grupos geralmente brancos, e com condições sociais elevadas. Analisando as roupas das fotografias das páginas 56 e 57, percebemos que nos deparamos com uma possível masculinização das vestimentas. Refletimos que o uso de calças, nas duas primeiras fotografias, pode estar expressando uma ascensão social das mulheres; também o uso de blusas largas ou com sobreposições, pode remeter a mesma ideia de masculinização, uma vez que não se valorizam as curvas femininas. O cabelo preso, igualmente pode representar tal posição da mulher em relação ao homem, bem como o abandono do “salto alto”,– ela está usando um sapato baixo, de cadarço. Ao usar acessórios, percebemos que a mulher não deixa de ser feminina, mesmo que assuma funções que exigem maior “responsabilidade” e ditas “de homem”.

Já o **Poder** é encontrado nas fotografias de diversas maneiras: como sendo a possibilidade de produção e publicação da notícia pelo veículo de comunicação e

pelo jornalista responsável; da representação da Moda como instituição firmadora de tendências e pela representação da figura feminina na sociedade da época, ou seja, um certo “poder da mulher”. O uso da calça de cintura alta, com cinto aparente e camisa para dentro da calça, representa, portanto, o Poder masculino por meio dessa figura feminina. Os cabelos presos e o despojamento diante do fotógrafo também mostram uma mulher de atitude, que tem o Poder de se fantasiar de homem para ser aceita e fazer valer suas ideias.

Na categoria **Socioleto** percebemos o Encrático, por meio do constante sorriso da modelo, em ambas as fotografias da reportagem, legitimando o discurso dominante. A sociedade brasileira está, aparentemente, representada pela modelo, estereotipando uma mulher segura, “de calças”, feliz, bem-sucedida e poderosa.

Nas páginas 58 e 59 percebemos, novamente, **Fotografias** que mantêm o mesmo alvo, ou seja, a modelo e suas roupas, trazendo, assim, a intenção do fotógrafo à tona. Contudo, há um enquadramento mais aproximado na bermuda, evidenciando não o corpo esbelto, mas sim um conceito de mulher moderna. Há, novamente, a sobreposição de peças de roupas.

Na fotografia da página 58, o que nos chama atenção, remetendo ao **Punctum**, é um lápis que prende o cabelo da modelo, pois isso parece revelar um “propósito” ou por ter sido casual. Outro detalhe são os olhos forçados e abertos com dificuldade, que temos como uma visão e participação social com distanciamento e desconfiança. Já na fotografia da página 59, a alça de uma bolsa posicionada nas costas da modelo remete à uma ideia de que se está carregando algo, mas que isso não tem importância.

Na página 59, o subtítulo *Seda para um típico visual da estação* traz o **Mito** à tona pela representação social distorcida, uma vez que “seda” é um tecido de espessura fina, que não combate ao frio. Pode ser classificado como **Vacina** ao camuflar a realidade da maioria dos brasileiros.

A **Cultura** é evidenciada pelas roupas novamente. Notamos uma utilização de tons pastéis e continuamos com a possível ideia de masculinização e tentativa de

ascensão das mulheres, demonstrada pelo uso de roupas largas, que privilegiam o conforto, não a valorização do corpo feminino. Em todas as fotografias a modelo está olhando para fora da imagem, com cabelos presos e olhos apertados. Outra característica é o sorriso forçado, uma artificialidade cultural.

Nas legendas das fotografias, posicionadas logo abaixo do subtítulo, novamente evidenciamos a **Vacina** em: *Bermuda de seda, a garantia de leveza no pesado visual de inverno*. Na passagem *look ideal para todos os dias*, notamos uma redução da realidade que age por opressão, representando um **Socioleto Encrático**. Após temos uma última passagem - *À direita, com o cardigã de linha o clima é de total despojamento* -, que representa também um Socioleto Encrático, na medida em que é uma opinião provável e legitimada pela revista e pela figura do jornalista. A partir disso, no segundo parágrafo nos surge o **Poder**: *À esquerda, blazer Andréa Saletto, camiseta Satori, cinto e bermuda T Macchione, brincos Acessórios Modernos e meias Jogê. À direita, cardigã Aquarela, bermuda Andréa Saletto, écharp MMCL, lengo Georges Henri, bolsa Czarina e óculos Rose Benedetti*, evidenciado por nós como sendo o poder das instituições de comunicação em conjunto com a publicidade e o consumo. Observamos ainda que nas fotografias das páginas 57 e 59 temos perspectivas fotográficas que aparentam o desequilíbrio entre o Poder e a figura feminina na sociedade.

Após analisarmos duas reportagens de 1988, podemos pensar em um fechamento desta parte, com a ajuda das categorias. Quando analisamos a **Fotografia**, reparamos que a atitude da mulher é o principal foco. A moda, nesse caso, aparece como elemento secundário, para “pescar” a leitora. O **Mito** costuma trazer uma fala mascarada, independente de a qual elemento particular esteja se referindo dentro da classificação barthesiana.

A **Cultura** proporcionou uma leitura de uma mulher reprimida em uma sociedade ainda machista e cheia de imposições. O uso de roupas mais fechadas, mesmo quando se vai à praia, representa tal elemento, e a masculinização do vestuário, também. A solidão diante de cenários abertos, consequentemente, conota um isolamento físico e de ideias, dessa condição. Pensamos que a origem dessas atitudes está em sinergia com a política do momento.

O **Poder** vem atrelado à Cultura, ao meio de comunicação revista, aos grandes fabricantes de marcas de moda e a política vigente. A moda, nesse momento, está condensada na produção em série e na condição de que todos têm de parecer iguais, por meio da ditadura de tendências e cores, que, apesar de representarem atitudes, também as escondem. Assim, o **Socioleto** permite que pensemos em uma divisão de linguagens com presenças contínuas, como posições, palavras e diagramação.

2.3 Reportagem Março 1998

Da revista *Claudia*, n. 3, de março de 1998¹⁹, selecionamos a reportagem intitulada **Revolução dos Costumes**, posicionada na editoria de moda (páginas 52 a 79), ocupando as páginas 64 a 69 desta. A autoria da reportagem é de Mônica Nunes e Ana Cristina Gonçalves, e as fotos são de Feco Hamburger.

A primeira página da reportagem²⁰ possui no alto, centralizado, o título *Revolução dos costumes*. A fotografia ocupa toda a página, como um plano de fundo. A legenda, posicionada sobre a fotografia, colocada do lado direito em uma coluna de 2 centímetros, descreve o seguinte: *As calças de corte reto aparecem com força. Da esquerda para a direita, modelo de tricetato, tecido artificial semelhante ao crepe, Forum; blusa de veludo com elastano, Bureaux Paulista; casaco de couro, Tactile; relógio, Akteo; cinto Mariazinha garcia; mocassins de veludo, Fanziska Hübener. Calça risca de giz de triacetato, Forum; camisa de tricoline, Viva a Vida; cordã, Antonio Bernardo; relógio, Akteo; cinto, M. Mortari; botas de camurça, Cinta Uno. Como que encaixada na fotografia, aparece uma frase-chave, em negrito e fonte maior que as legendas: **Paletó, calça, camisa. Bem-cortadas e com acabamento perfeito, como se fossem feiras sob medida por um alfaiate, essas peças serão a base do guarda-roupa nos próximos meses.***

Na fotografia contida nessa primeira página, duas modelos brancas protagonizam a cena. Elas aparecem sobre um sinal horizontal amarelo, com bordas pretas, em uma suposta pista de aeronaves. O vento aparente que vai de encontro a elas deixa a imagem em movimento, sinalizando tal ideia. Elas estão em pé, se equilibrando, uma de frente para a outra, como se estivessem conversando. Vestem roupas similares: calça, camisa e botas pretas. Seus cabelos estão amarrados com um penteado de rabo-de-cavalo.

¹⁹ Anexo A; Figura 13.

²⁰ Anexo A; Figura 14.

A segunda página da reportagem²¹ traz uma modelo loira e branca, com os cabelos soltos. Ela está em pé, com os braços colocados ao lado do corpo, com os quadris inclinados para a esquerda. Seus lábios são marcantes pelo uso de batom, no entanto a maquiagem é sutil. Ela está com o olhar voltado para fora da fotografia. A foto está colocada em uma borda branca.

A moça veste um conjunto de traje de paletó e calça, em risca de giz, com a tonalidade preta. A cintura da calça é alta e a barra é um pouco curta, evidenciando o uso de tênis esportivo de cor vermelha. O paletó é solto, não acinturado, com ombreiras e encontra-se aberto, mostrando, assim, uma camisa branca de botões, colocada por dentro das calças. Um cinto fininho, preto, de verniz, com fivela oval, marca a cintura.

O cenário atrás da modelo é de cor bege, parecendo uma parede de armazém, e ela está em pé sobre uma “pista” de asfalto. Na metade de suas pernas, uma trave horizontal, de cor branca e vermelha, pode ser vista de forma embaralhada no primeiro plano. A legenda está colocada na parte superior esquerda do quadro branco, ao lado da modelo. O texto escrito é o seguinte: *A lã fria é um dos tecidos mais indicados para a alfaiataria, pois tem bom caimento e é perfeita para o nosso clima. Costume de lã fria, Viva a Vida; camisa de tricoline, Augusto Camiseiro; cordão, Betty Loeb; cinto, Mariazinha Garcia. Para suavizar a seriedade da roupa, chuteiras, Topper.*

A terceira fotografia, na página 66²², traz uma modelo caminhando rápido, com o cabelo amarrado e balançando. Ela está, aparentemente, em uma área restrita de uma pista de pouso, como um hangar. Ao fundo da fotografia observamos partes de aeronaves, como helicópteros, e a palavra “*danger*” fixada nesses. A cor amarelada do local chama a atenção.

A moça, de cabelos pretos, está olhando para o lado direito. Ela veste um traje preto, paletó abotoado, que somente evidencia uma blusa vermelha na parte superior. A calça possui corte afunilado no tornozelo e ela veste sapato de salto com

²¹ Anexo A; Figura 15.

²² Anexo A; Figura 16.

bico fino. Carrega da mão direita uma bolsa-carteira vermelha. Sua maquiagem estaca o batom vermelho e os olhos marcados por sobrancelhas bem feitas. Ela está utilizando um brinco dourado discreto. Na legenda, postado lado esquerdo da página, há o seguinte texto: *Nada de exageros. Os ombros são definidos por discretas ombreiras. Costume de ngabardini, Reinaldo Lourenço. Blusa de tricô de viscose, Ana Cezario; brincos e pulseiras, Antonio Bernardo; anel, Van Cox; bolsa de couro crco, Basic; escarpins de camurça, Franziska Hübener.*

A quarta página, n. 67²³, traz, em primeiro plano, uma modelo sentada sobre uma estrutura de ferro amarela – talvez uma plataforma de embarque ou manutenção de helicópteros. Ao fundo, um céu azul com um helicóptero em movimento borrado, em segundo plano. A moça está apoiada nas bordas da estrutura, segurando-se nela com as mãos.

Ela veste traje de paletó e calça, de cores cinza. O paletó está aberto e evidencia uma blusa justa e cor-de-rosa. Nos pés, ela calça uma sandália aberta, com uma tira, de salto médio. Seus cabelos estão soltos e ela está com um batom cuja cor combina com a blusa rosa. No pescoço tem um colar discreto dourado e, nos pulsos, pulseiras, do mesmo material. A legenda, colocada na parte inferior da página, no canto direito, diz: *Cinza e pink: essa dupla é o máximo. Costume de creoe, Equilíbrio; top tomara-que-caia de elastano, Elemento Vazado; cordão e pulseiras, Berry Loeb; anel Controvérsia; sandálias de couro, Czarina.*

A página 68²⁴ evidencia uma moça em movimento rápido, que no momento da fotografia está olhando para trás. Ao fundo da fotografia, observa-se a presença de um helicóptero amarelo parado, dentro de um hangar, com outros equipamentos, que podem ser de manutenção.

A modelo é ruiva, magra, com cabelo de comprimento médio e solto. Ela veste um conjunto de paletó e calça azul-marinho, de cintura alta e corte reto. Por baixo do casaco aberto aparece uma blusa cinza com certa transparência. Ela está com batom vermelho. Carrega uma bolsa quadrada, preta, e usa sapatos de salto. A

²³ Anexo A; Figura 17.

²⁴ Anexo A; Figura 18.

legenda descreve: *Muito prático: costume de twill, tecido que quase não amassa, é ótimo para quem está sempre correndo, da Argentum; blusa de tricô mesclada, Elaine Milani; anel, Controvérsia; relógio, Baume & Mercier para H. Stern; bolsa, SNB; meia, Trifil; Sapatos forrados de náilon, Ferri.*

A última fotografia da reportagem²⁵ traz uma modelo caminhando, tranquila, pelo hangar. Ela veste calça reta preta com paletó preto. A blusa que aparece pela fresta do movimento do paletó é preta. A cintura é marcada por um cinto de couro com fivela oval dourada. Ela está calçando sapato *scarpin* preto de bico fino. e carrega na mão uma bolsa preta. Está com óculos pretos e seu cabelo está preso.

O cenário da fotografia é um hangar, com sua estrutura metálica de sustentação em perspectiva, mostrando a parte de fora, com um estacionamento de aeronaves. A legenda, situada na parte superior esquerda da fotografia, descreve: *A modelagem sequinha continua em alta. Costume de lã fria, Empório Armani, blusa de tricô com elastano, Sterna Fuscatta; óculos, Ventura; anel, Controvérsia; relógio, akteo; chaveiro, Betty Loeb; cinto, Mariazinha Garcia; bolsa, Andrea Gaiat; sapatos de couro, Beneduci.*

2.3.1 Análise

A primeira página da reportagem nos mostra uma diferença no jeito de fotografar: duas modelos juntas, sem foco. A **Fotografia** está servindo de pano de fundo para o título e as palavras-chave, colocadas no pé da página. O fato de as modelos estarem conversando e, ao mesmo tempo, sendo atingidas por um vento forte, que faz com que seu cabelo e roupas pareçam esvoaçantes, representa uma ideia de revolução. A composição da fotografia conota um movimento da mulher e da roupa em seu tempo.

²⁵ Anexo A; Figura 19.

Em relação ao **Studium**, temos a cor preta com uma informação clássica, bem como a figura da roupa reta com estilo terninho. O **Punctum**, no entanto, relacionamos com a marcação em amarelo e preto, na horizontal, que as modelos estão pisando. Parece uma flecha, um símbolo de pista de pouso, ou até mesmo pode estar conotando uma passarela, caminho.

A fala desta página está relacionada com o **Mito**. A **Vacina** parece estar posta no mau foco atribuído à imagem das meninas e na nitidez dada ao sinal horizontal, aparentando um embaraçamento da imagem feminina. A **Identificação** aparece no uso do preto como principal cor da roupa, ou até mesmo, única. A **Tautologia** pode estar representada pelas duas modelos, praticamente iguais, no mesmo lugar, vestindo roupas muito semelhantes.

A **Cultura** está representada pelo aparente movimento da imagem com o vento, como se as coisas estivessem numa realidade diferenciada. O uso do cabelo amarrado, a atitude dessas mulheres em estar no meio de uma pista de aeronaves, com vestimentas pretas, masculinizadas, também pressupõem um valor diferente ao tempo.

O **Poder**, portanto, está colocado pelo uso de paletó e calça, com características de alfaiataria sob medida (costume do homem), porém vestido por mulheres. A presença num local considerado masculino já representa o poder. A palavra “Revolução” no título da reportagem nos remete a esse pensamento.

Quando ao **Socioleto** pensamos ser a presença da mulher de maneira repetida um sinal de poder. As palavras das legendas, no entanto, trazem à tona um mundo de expressões específicas que se situam numa esfera particular da moda.

Em relação à categoria **Cor**, se pensarmos exclusivamente nas roupas, temos o preto, ou seja, a ausência de cor, e até mesmo sensações de angústia e tristeza. Contudo, o sinal em amarelo passa uma ideia de juventude e alegria, mesmo, com contornos pretos, restritos. Pode estar acontecendo a ideia de sociabilidade entre gêneros, que, aliados ao preto, despertam sensualidade e elegância de uma mulher

em movimento. A **Repetição**, nesse caso, aparece pelo uso do preto em roupas relativamente iguais, em modelos “quase” espelhadas, ou, muito semelhantes.

A segunda página desta reportagem expõe a **Fotografia** de uma mulher moderna e séria. A posição centralizada da modelo, o equilíbrio do corpo com as roupas largas e o uso de chuteiras combinam na foto elementos clássicos como o terno de risca de giz, com o despojamento do uso de calçados para esporte. O foco é nítido na modelo e em suas roupas, deixando o restante do cenário com borrões. Assim, o **Studium** é expresso pela estampa risca de giz. O que chama a atenção são as chuteiras vermelhas, contrastando com o resto da vestimenta e até mesmo com o plano de fundo, que ainda não é identificável. A expressão da modelo, tentando seduzir o leitor, com lábios carnudos e cabelos castanhos e olhar para fora da foto, é de sensualidade.

Visualizamos o **Mito da Identificação** ao termos a presença do conjunto de calça e paletó, familiar e tido como uma peça de roupa coringa da mulher moderna. A suposição de que a modelo se encontra em um armazém, nos passa a idéia de **Ninismo** e **Omissão da História**, uma vez que não sabemos de onde surgiu tal ideia nem o porquê dessa situação posada. Outra característica interessante é repararmos na legenda “*A lã fria é um dos tecidos mais indicados para a alfaiataria, pois tem bom caimento e é perfeita para o nosso clima*”. O nosso clima? Clima de onde? O Brasil é imenso.

A **Cultura**, portanto, aparece ligada à atitude representada por essa mulher, com o uso de roupas que fazem alusão a uma categoria de mulheres que trabalham e, além de serem sensuais e belas, sabem se portar e se posicionar diante da sociedade. O uso de chuteiras é um símbolo interessante, uma vez que se trata de uma peça masculina, ligada ao futebol. A mulher estaria calçando as chuteiras para correr atrás de ideais e sonhos, sem conformismos.

O **Poder**, neste caso, além da legenda com citação de grifes, está na leitura dessa linguagem fotográfica de que a mulher está estática, enquanto o resto da foto aparenta um movimento, borrão, que não é possível ser identificado. Ela, mesmo com a turbulência social, continua firme e, mais que tudo, disposta ao jogo.

O **Socioleto** é posto como a harmonização das vestimentas com o cenário. Onde estamos? Por que estamos? São linguagens que necessitam de mais explicações, mas ainda assim são permeadas pelo Poder. No entanto, a linguagem escrita, colocada na legenda, está dentro da *doxa*, uma vez que representa a vontade da indústria de consumo.

A categoria **Cor** abre espaço para falarmos das listras, um tipo de estampa gráfica que existe há séculos e que, ao mesmo tempo, é símbolo de modernidade. Neste caso, elas aparecem ligadas a aspectos elegantes de não preconceito. A listra representa modernidade e juventude nesse modelo da foto, com preto e listras brancas fininhas. O branco da camisa é tido como a síntese aditiva das luzes coloridas, que, aqui, pode ser uma representação de paz, vida e até mesmo de romantismo e luxo. A cor vermelha do tênis é destaque diante do resto das cores presentes, propiciando uma ideia de decisão e força.

A **Repetição** está posta nas listas do terninho e na barra de ferro borrada que cruza a fotografia. Nela, uma sinalização em vermelho e branco se repete, causando um efeito de alerta.

Na página 66, a **Fotografia** foi capturada com a modelo em movimento. O **Studium**, portanto, é esse movimento, pressa, talvez ligado ao perigo do lugar. O **Punctum** são os diversos detalhes em vermelho aparentes na roupa da modelo e também no fundo da foto, nas caudas das aeronaves. O fato de ela estar carregando uma bolsa e usar salto com bico fino chama atenção para uma possível mulher de negócios.

Quanto ao **Mito**, está sendo representado pela **Vacina** ao expor no fundo placas com a palavra “*danger*”, que significa perigo, na língua inglesa, nas caudas das aeronaves, mas que podem estar querendo dizer algo relacionado à própria mulher. A **Omissão da História** é reparada no texto da legenda “Nada de exageros. Ombros são definidos por discretas ombreiras”. Acontece a **Tautologia** por meio da coloração vermelha, preta e branca – nos detalhes nas vestes e ao fundo da foto.

A **Cultura** está simbolizada no movimento da modelo. Os cabelos amarrados ajudam nessa trajetória e também representam maior credibilidade. O uso do preto num ambiente, aparentemente, masculino tenta uma afirmação. Mesmo vestida de preto, a luz da fotografia traz uma ideia de luminosidade, de novos tempos, de reflexão.

O **Poder** das marcas aparece novamente. No entanto, a linguagem não verbal, nos conota a uma mulher independente, que carrega a bolsa como se fosse uma pasta de negócios. Ela usa roupas fechadas, mas não perde a feminilidade, com o uso de detalhes como batom, salto alto e brinco dourado. A possibilidade de estar em uma pista de pouso traz à tona o poder monetário das grandes indústrias do país.

A linguagem constante nessa montagem acreditamos ser a sensação de movimento e a certeza impressa pela atitude da modelo. Assim, o **Socioleto** aparece dentro do grupo feminino diferenciado, mas também sob pressão do contexto.

As **Cores** nos trazem um preto, com luz ausente, que é compensado pela luminosidade amarela solar da fotografia. Mas, mesmo que o amarelado ilumine, as circunstâncias podem indicar que a mulher está se acovardando, ou “amarelado”. Os detalhes em vermelho representam velocidade e ritmo nesse *look*. Quanto à **Repetição**, notamos duas linhas paralelas no chão, pretas, uma marcação. A ênfase nas caudas dos helicópteros no fundo da fotografia também demonstra uma Repetição chamativa ao assunto. As próprias cores negra e vermelha nos trazem essa ideia.

A Fotografia da página 67 revela, em primeiro plano, uma modelo com cabelos ao vento, em razão do voo do helicóptero que aparece atrás dela. O **Studium** está novamente relacionado ao uso de vestimenta clássica: terninho. No entanto, o **Punctum** aparece pelo lugar em que a modelo está sentada, quase sem apoio, evidenciando uma tentativa de equilíbrio, até mesmo porque o helicóptero no fundo da imagem está em pleno voo.

No **Mito**, a **Vacina** pode estar aparecendo por meio de equilíbrio da modelo. A **Identificação** fica por conta da roupa e da cor rosa, característica feminina. O cabelo solto e lisos também está influenciando nessa figura de linguagem.

Sobre a categoria **Cultura** observamos alguns símbolos: blusa justinha, sandálias abertas, helicóptero, cor amarela e estrutura metálica. A veste justinha representa a presença feminina no espaço, bem como a cor dela, cor-de-rosa. As sandálias abertas levam ao ambiente mais descontração, principalmente, se as pensarmos em relação ao traje escuro. A cor amarela faz um contraste com o modelo vestido, no entanto combina com o helicóptero voando. Enxergamos como uma estrutura rígida e firme, na qual a mulher está, do seu jeitinho, se inserindo.

O **Poder** calcado na intenção do veículo de comunicação, traz uma mulher decidida, sob um tempo climático de céu aberto e com características que a levam para longe, pois voa em seus ideais. Ela também não faz cerimônias em pertencer e frequentar campos diferentes.

O **Socioleto** está colocado no discurso masculino, vigente, representado pelo terno cinza. Contudo, a possibilidade de diferenciação social feminina de brincar com cores e, até mesmo, ser parte delas traz outro modelo de representação, que está fora do Poder.

A **Cor** dominante nesse modelo de terno feminino é a cinza, que cor é a mistura de preto com branco e possui ares de discricção e *status*. O detalhe da blusa em rosa projeta algo como uma independência, romantismo e *glamour*. Lembra tons adolescentes, como os usados pela boneca *Barbie*. O amarelo, nesse caso, é atribuído ao utilitarismo, chamando atenção ao espetáculo da foto.

Na penúltima página da reportagem, observamos uma **Fotografia** de uma mulher em aparente movimento, uma vez que o fundo está borrado, somente ela está com foco. O **Studium** traz a calça de cintura alta como elemento comum nesse período. O **Punctum**, contudo, aparece nos cabelos ruivos da modelo, novidade. O **Mito** é posto pela **Omissão da História**. Ficamos curiosos para saber o que está

acontecendo com essa mulher ruiva, que corre num hangar, olha para trás e expressa medo.

A **Cultura** é de um intertexto complexo, de uma aparente fuga feminina preocupada. A modelo aparece com vestimentas clássicas e discretas, uma característica que demonstra a vontade de ser respeitada e ter respaldo diante do próximo. O **Poder** aparece inserido na falta de tempo que essa mulher possui, resultando em uma necessidade de sua presença para assuntos importantes, e no *status* por ela alcançado no meio. A legenda também mostra isso: “é ótimo para quem está sempre correndo”.

O **Socioleto** nos imprime um estereótipo de mulher moderna e independente num tempo em que aberturas para o feminino começam a ser aceitas. Assim, as linguagens fora da *doxa* têm mais espaço para acontecer. As **Cores** acabam se relacionando com esse estereótipo de mulher moderna e mostram o cinza-escuro do traje e claro da blusa, como elementos sofisticados e de elegância. O cabelo ruivo lembra a cor vermelha e nos permite pensar no erotismo e no amor. O batom vermelho-sangue também permite essa leitura. A bolsa de couro preta combina com o sapato de mesmo material: discrição. A **Repetição** está contida no cenário, com helicópteros amarelos, e no uso de acessórios de mesmo material. A velocidade é constatada como outro elemento repetitivo, bem como o uso de fundo borrado.

A última página da reportagem estampa uma **Fotografia** de uma modelo caminhando lentamente, com tranquilidade e calma. A imagem está aberta e mostra que ela está em uma locação interna. Ela veste traje estilo “Chanel”, que lembra a confecção de alta-costura, evidenciando, assim, o **Studium**. O **Punctum** nos é pensado pelo uso de óculos de sol em um dia aparentemente nublado, como se fosse uma máscara.

A **Omissão da História** aparece por meio da legenda “A modelagem sequinha continua em alta”, que exige conhecimento prévio do leitor, tanto social quanto estético. A **Identificação** fica por conta do sucesso da estilista Chanel, que revolucionou a moda com esse modelo de traje feminino.

Sobre a **Cultura** buscamos no símbolo do terninho a ideia de independência e igualdade entre sexos, um valor alto para esse fim de século XX. O uso exclusivo do preto propicia um ar de refinamento que provoca sensações sombrias. O **Poder** está instaurado nessa mulher sombria, com passos firmes sobre os saltos altos.

Quanto ao **Socioleto**, acontece uma intimidação ao nos colocarmos diante dessa mulher. Estando ela num local de representação forte, como uma pista de pouso e manutenção de helicópteros, obriga-nos a dizer que ela está ótima, segura e masculinizada. O Poder circula nesse meio e também circula no instintivo e interno dessa mulher. O preto domina a vestimenta da modelo e contrasta com o fundo branco e saturado de iluminação. Ela parece vir de algum lugar, como uma heroína que acabou de salvar a humanidade.

2.4 Reportagem Setembro de 1998

Da revista *Claudia*, n. 9, de setembro de 1998²⁶, selecionamos a reportagem intitulada **Entre nessa festa**, posicionada na editoria de moda (páginas 53 a 77), ocupando as páginas 63 a 71 desta. A autoria da reportagem é de Ana Cristina Gonçalves, e as fotos são de Feco Hamburger.

As primeiras páginas²⁷, que estão espelhadas, contêm uma fotografia de duas modelos, uma loira e outra morena, que mostra somente da altura dos seios até a cabeça. Na parte inferior das páginas e centralizado está o título da reportagem, em fonte grande, maiúscula e vermelha, sobre a fotografia. Abaixo do título, há uma faixa preta que passa pelas duas páginas e contém o texto: *Para fazer sucesso nas pistas de dança ao som das músicas que marcaram os anos 70, a moda elege as cores fortes, as formas ajustadas, o brilho do lurex e do paetê.*

²⁶ Anexo A; Figura 20.

²⁷ Anexo A; Figura 21 e 22.

Na primeira página, no canto superior esquerdo, há um escrito, em letras maiúsculas, com certa estampagem que lembra um globo de luz: *DISCO*. Uma legenda acompanha: *Os tops de paetês foram febre nos anos 70. Por isso, são o figurino perfeito para o revival da era disco. Top de crochê bordado, NK Store, 180 reais; brincos, Carla Amorim; pulseiras, Giorgio Armani. Top de malha e paetês, Jorge Kaufmann, 230 reais; brincos, Santa Gema.*

As modelos da foto estão com os cabelos esvoaçantes, como se estivessem dançando. Cada uma ocupa uma página, no entanto a imagem da primeira invade a segunda página com o movimento dos cabelos. A primeira modelo é loira, com olhos claros. Ela está maquiada com sombra prateada nos olhos e batom vermelho nos lábios. Ela veste um *top* preto de crochê, frente única. Sua mão esquerda mostra que ela está usando esmalte vermelho nas unhas.

A segunda modelo é morena de pele clara e está com os cabelos sobre os olhos e em parte do rosto, como se estivesse agitando a cabeça. Ela veste uma blusa sem mangas, ajustada a corpo, com bordados de lantejoulas pretas em fundo branco.

Na terceira página²⁸ da reportagem está posta uma fotografia que ocupa todo o espaço. Na foto, uma modelo está encostada em um modelo homem e ambos estão de perfil. Ela está com as mãos direcionadas para a cabeça e pegando os cabelos. Veste um *top* branco de *lurex* e uma saia vermelha. A fotografia capta somente da cintura até a cabeça dela. O homem, que também está na fotografia, aparece de maneira sutil, como um apoio. Não vemos o rosto dele nem o corpo, somente parte do pescoço e da camisa.

A legenda da fotografia anterior aparece na página 67, no canto superior esquerdo: *Pura prata: tomara-que-caia de lurex, Filli Dell Arte, 48 reais; saia de jérsei, Cia de Linho, 114 reais; pulseiras, Santa Gema.* Na mesma coluna está também a legenda da fotografia da página: *Está provado: vermelho e pink combinam. Frente-única de jérsei, Acqua e Sapone, 50 reais; calça corsário de*

²⁸ Anexo A; Figura 23

raiom stretch, Comme C'Est, 147 reais; pulseiras, Acessórios Modernos; sandálias, Ferri. Vestido de crepe georgette com estampa de silicone, G, 522 reais; brincos e anel, H. Stern; sandálias, Robert Clergerie. Eles vestem camisas, Bavardage e lódice; calças, Ellus e lódice; sapatos, Zoomp e GVD.

A fotografia está reduzida e contém uma margem espessa do lado esquerdo; já nos outros lados há um contorno de moldura, dando destaque à fotografia. Na fotografia parece estar acontecendo uma festa, com duas mulheres e dois homens interagindo em uma aparente pista de dança.

Em relação ao primeiro casal, colocado ao fundo, em segundo plano, observamos que a moça está de costas para o leitor (nós). Ela veste um conjunto de *top*, que evidencia suas costas e uma calça justa até os joelhos. Nos pés sandália aberta, modelo *anabella*, vermelha. Seu acompanhante veste roupa preta, camisa e calça; está com um relógio no pulso direito. Não vemos o rosto de nenhum deles.

Quanto ao segundo casal, em primeiro plano temos uma mulher de vestido vermelho, até os joelhos, fazendo gestos e pose como se estivesse dançando. Ela está com as unhas pintadas com cor escura e cabelo desalinhado. Calça sandálias pretas de salto médio. Seu acompanhante veste camisa e calça de cor preta e cinto de matelassê. Ele está posicionado de perfil e ela tem seu corpo de perfil e o rosto levemente colocado para a frente, porém com olhar direcionado ao homem. A fotografia é escura e destaca as cores por meio de luzes e sombras. Atrás dos modelos parece estar uma espécie de quiosque e um palco.

Na página 68²⁹ temos uma fotografia colocada de maneira similar à anterior. Ela tem uma moldura branca, que representa uma margem, onde as legendas, desta e da próxima página, estão no lado direito ou mais expesso. Na fotografia temos uma modelo, com cabelo de comprimento médio, castanho-claro, movimentando-se. Ela veste uma calça modelo *capri*, de cor prateada e uma blusa tomara-que-caia preta. Suas unhas têm esmalte vermelho e seus pés calçam uma sandália de salto médio prata.

²⁹ Anexo A; Figura 25.

Ao fundo da fotografia, em segundo plano, observamos dois homens, sem foco, dentro de uma espécie de quiosque. Eles estão olhando para um balcão, que aparenta ser uma *pic-up* de DJ. A fotografia é escura, porém ressalta pontos interessantes, como a modelo e sua roupa, e os homens na parte de trás, cada um trajando uma camisa de uma cor: preta e branca..

A primeira legenda desta página diz: *As franjas enfeitam o top tomara-que-caia de gabardine stretch, Privilegius, 69 reais; calça zibeline, Leonardo de Chiasso, 260 reais; brincos, Serpui Marie; anel, Dryzun; sandálias, Dilly.* A segunda legenda, relacionada à próxima página (69), diz o seguinte: *Na onda da disco, lurex é essencial, Blusa lurex, Acqua e Sapone, 50 reais; saia de jérsei, Alphorria, 140 reais; brincos, Serpui Marie; pulseiras, Madamismo. Conjunto de tomara-que-caia de jérsei e camisa de musseline, Sansdro para Espaço Bhara, 198 reais; calça de malha lurex, Quotidien, 60 reais; colares H. Stern; anel, Serpui Marie; relógio, Dryzun.*

A fotografia da página 69³⁰ toma todo o espaço. Nela estão duas modelos, com as costas encostadas uma na outra. A do lado esquerdo veste uma blusa rosa de lurex com uma saia de cor preta. Ela está usando brincos de argola e seu cabelo está com um reflexo vermelho. A modelo da direita está vestida de preto, no entanto ela está com um *top* que cobre os seios e, sobre o mesmo, uma camisa transparente. Na parte inferior, ela veste calça. Ela é loira e seu cabelo é comprido e loiro. O fundo, em segundo plano, parece conter um cenário de um bar/balcão. Trata-se de um espaço interno.

Na página 70³¹, a imagem fotográfica ocupa todo o espaço da folha. Nela uma moça loira está de frente para um balcão, onde dois rapazes a observam dançar. Ela veste um macacão preto, ajustado ao corpo e aberto nas costas. No pescoço, ela tem com uma espécie de coleira brilhante. Seus lábios estão cobertos com batom de cor escura.

³⁰ Anexo A; Figura 26.

³¹ Anexo A; Figura 27.

O fundo da fotografia está desfocado, bem como os dois rapazes que observam a modelo, escorados no bar. A legenda, localizada na página 71, diz: *Liberdade de movimentos é essencial para quem quer dançar pra valer. O macacão de malha garante o conforto. Da Cia. do Linho, 204 reais; coleira de strass, Jorge Armele.*

A última página da reportagem³² traz a borda branca em volta da fotografia. Na foto, uma moça está em pé, de frente para o leitor e todo seu corpo está na composição. Ela usa calça corsário branca ajustada e uma blusa azul-marinho de *lurex* sem mangas. Seu visual é composto por uma pulseira dourada no pulso esquerdo e uma bolsinha, também dourada, atravessada para o lado oposto ao da pulseira. Ela está com uma das mãos no cabelo, que está solto; nos pés, sandálias douradas de tirinhas. Em segundo plano, observamos o mesmo bar/balcão anterior, com uma estrutura redonda. O lugar é escuro e lembra uma boate.

Na legenda desta foto temos: *Peças de efeito: blusa de lurex e bolsa de maxilante-joulas. Blusa, Beneduci, 180 reais; bolsa, Controvérsia, 78 reais; calça stretch, Disritimia, 89,90 reais; anéis e pulseiras, Denise Rana; sandálias Mariazinha.* Os créditos da reportagem estão logo abaixo desta legenda.

2.4.1 Análise

Nas duas primeiras páginas, em que uma única **Fotografia** ocupa o espaço, podemos destacar as duas mulheres como o espetáculo. Elas estão dançando e balançando os cabelos e o corpo. A maneira como está posta a fotografia e o uso de movimento, não mais pose, conotam uma mudança de atitude. A característica de movimento nos aguça a pensar o **Punctum**.

O título da reportagem é bastante intenso e chamativo, lembra atração e, também, faz alusão a uma frase de uma composição do artista Lulu Santos, que fez

³² Anexo A; Figura 28.

sucesso em uma novela da Rede Globo. Na faixa preta, que representa uma introdução ou *lead*, faz-se uma justificativa para a utilização dos signos na foto, uma vez que se trata de uma releitura da moda e do comportamento da década de 1970. Assim, o **Studium** acaba aparecendo por meio das roupas e tecidos. O crochê e os bordados são uma informação já conhecida do público e remetem a algo familiar e já anteriormente aceito e usado pela sociedade.

O **Mito**, neste caso, está sendo proferido por meio da **Identificação**, pela busca por características que já estiveram em alta na mídia e nos meios de comunicação. Assim, a **Tautologia** acaba aparecendo nas legendas ao trazer a ideia da década de 1970 escrita e, até mesmo, pela ideia de movimentos repetidos e de coreografias nas pistas de dança. A **Constatação** coloca-se pelo jargão “Entre nessa festa”, que já está consolidada como uma frase feita, usada a partir da música de Lulu Santos nos grupos.

A **Cultura** aparece estampada no exagero dos brilhos e no ajustado das roupas. O brilho está mostrando uma maneira de chamar a atenção às mulheres como iluminadas e capazes de diversão sem compromissos. O ajustado das roupas nos remete a uma valorização do corpo como instrumento de sensualidade e bem-estar. A busca pelo antigo, ou a relação com as décadas anteriores, traz a ideia de incerteza em relação à modernidade e à aceitação de ideias novas.

A influência dos brilhos e da maquiagem de cor forte nos remete a pensar sobre o **Poder** da mulher nesse fim de século. A informação presente é de independência e liberdade. De qualquer forma, ambas as modelos são brancas e aparentam estar em um lugar/espço destinado à classe social alta. A possibilidade de fotografar de maneira mais artística, também está revelando um Poder, mesmo que ainda influenciado pelo meio de comunicação. Em relação ao **Socioleto**, relacionamos com a presença dúbia da mulher em dança e com traços marcantes de maquiagem e vestimenta.

Quanto às **Cores** utilizadas nessa fotografia e nessa página, pensamos primeiro no plano de fundo. Esse está com tons de amarelo e azul, representando uma ambivalência entre claro e escuro e equilíbrios/desequilíbrios em geral. O uso

do vermelho, seja no título da reportagem, seja no batom ou nas unhas, traz a ideia de sangue, sexo e erotismo. A energia e a força podem ser colocadas da mesma maneira. A ideia de renda, colocada por meio de um bordado em preto e branco na blusa de uma das modelos, mostra certo fetichismo. O preto do crochê da roupa da outra modelo também traz uma das cores mais poderosas no quesito fetiche.

A **Repetição** aparece-nos por meio do bordado repetitivo da blusa da modelo. A colocação de duas mulheres no cenário também é uma característica da repetição. O uso do vermelho em lugares estratégicos conota uma chamada de atenção ao significado dessa pigmentação ardente.

Na página 66 a **Fotografia** é o foco, ocupando toda a folha. Na composição da imagem uma mulher e um homem encostados remetem ao acasalamento, ao sexo. Eles parecem estar dançando, ela de costas para ele. Ao termos a imagem da mulher como protagonista, pensamos ser ela o **Studium**. A alegria aparente e sua desenvoltura ao mexer nos cabelos remetem a isso. Sobre o **Punctum**, chama a atenção a ideia de proteção que o homem parece querer representar ao colocar seu corpo por trás do da moça e ao esticar o braço como a fazer um isolamento enquanto ela arruma o cabelo.

A fala **mítica**, neste caso, está representada pela imagem. A **Identificação** nos parece presente pelo corpo da modelo, vontade de ser como ela, e pela ideia de proteção e aconchego por meio do homem ali presente. O **Ninismo** pode estar ao fundo, reduzindo um pouco a realidade, se pensarmos na relação de independência/dependência feminina.

A roupa ajustada ao corpo em um ambiente de boate, fechado, mostra a **Cultura** de jovens saudáveis em diversão. A mulher parece usar de artimanhas corporais para provocar o homem, comportamento que foi se aprimorando ao longo dos tempos e se ajusta a esse. Já o **Poder** nos toca pela presença leve do homem, que não desaparece nessa liberdade feminina, que, intimamente ligado ao **Socioleto**, temos como uma constante.

Em relação à **Cor**, destacamos o branco com pigmentos prateados da blusa da modelo, mostrando a luz e o luxo como símbolos do momento. O vermelho da saia nos traz a ideia de energia e decisão. A luz que bate no braço da modelo, com um tom verde, remete a equilíbrio e a magia.

A página 67 contém legendas e uma fotografia com quatro pessoas. Sobre a **Fotografia** destacamos a paquera e o namoro como significados presentes. As expressões e gestos dos modelos remetem a uma esfera de festa e descontração. O fotógrafo quis nos mostrar a relação entre casais e a interação entre eles nas festas noturnas em casas de *show*, o que seria o **Studium**. O **Punctum** aparece nas formas ajustadas das roupas e, em especial, no vestido com silicone de uma das modelos, que se destaca quando incide a luz do ambiente.

A representação dessa fotografia, com sua legenda, nos diz sobre a categoria **Mito**. A **Omissão da história** está explícita. Não sabemos nada sobre esses personagens, se eles se conhecem ou onde estão geograficamente. No entanto, **Identificação** aparece pelo ambiente, conhecido de jovens leitores da revista.

A **Cultura** aparece ligada ao sexo e à relação das pessoas com esse. Trata-se de um lugar, aparentemente, ocidentalizado. As vestimentas ajustadas e de cor forte dominam, e o contato físico parece ser simples e gostoso. Há consentimento entre ambas as partes nessa relação. O **Poder**, contudo, aparece ligado às empresas empreendedoras das vestimentas, ao veículo de comunicação e ao masculino. Os homens presentes na fotografia estão de preto, impondo respeito, enquanto as mulheres se vestem com roupas coloridas e justas. Esse aparecimento, mesmo que pequeno, do homem na imagem acaba sendo um fator de peso, que nos conota a pensar no **Socioleto**.

Essa página utiliza uma diagramação diferente e traz o branco como participante, mesmo que como borda. A **Cor** na imagem acaba se misturando com as luzes do ambiente. O vermelho do vestido, que representa sensualidade e até mesmo a ideia de mulher fácil, brilha em função do silicone aplicado a ele. No outro conjunto de calça capri e blusa vermelha, a proposta parece ser a mesma. O

amarelo das luzes faz um jogo com o colorido, contudo não interage no preto das vestes masculinas, resultando em um muro ou restrição.

Quanto à **Repetição**, aparece junto com a cor. O vermelho, colocado nas duas mulheres, e o preto, de forma insistente nos homens, propõem tal situação. O fato de serem dois casais, fazendo a mesma função na foto, também é sinônimo de Repetição.

A página 68 coloca em evidência uma modelo em pé, agitando os cabelos. A ideia de movimento está tanto na modelo quanto nos Dj's ao fundo da **Fotografia**. O referente, neste caso, é a modelo, a mulher, a musa. E o **Studium** está, justamente, representado por essa figura protagonista. A informação aparece ligada ao espetáculo, uma vez que a modelo está dançando sozinha, em frente a uma cabine de som. Assim, o espetáculo acaba representando o **Punctum**.

A **Omissão da história** é pertinente nesse caso. Não temos nenhuma informação sobre essa mulher, nem sobre as pessoas que estão representando *Dj's* ao fundo. A **Identificação** está posta no desejo de se libertar e ser o centro das atenções positivas para o público.

A estrutura da cabine, atrás da modelo, aparenta uma jaula, na qual se percebe um conformismo. As pessoas lá dentro não estão tristes. Elas se divertem e interagem com o externo. Talvez, isso possa estar nos mostrando a ideia de **Cultura**. A resistência e a imposição masculina aparecem como **Poder**. Há certa habilidade de imposição, seja pela música, seja pelo contexto social, de que são eles que comandam, mesmo que as mulheres pareçam livres.

A **Cor** que toma conta do ambiente é o vermelho misturado com amarelo, por meio das luzes, que não sabemos onde estão exatamente. O preto e prata trazem um ar de sofisticação para a modelo. A oposição entre preto e branco nas camisas dos homens ao fundo mostra um equilíbrio almejado. A **Repetição**, portanto, é mostrada pela cor preta e também pela estrutura metálica da cabine em contraste com o anel usado pela modelo. São linhas arredondadas horizontais.

A página seguinte contém uma imagem fotográfica que ocupa a página toda. Há uma incerteza quanto à ação delas: estão dançando ou se encostando? O **Studim** encontra-se na incerteza sobre a preferência sexual delas, pois a imagem conota uma relação entre elas. De qualquer forma, pode também ser uma provocação ou simples distração. O **Punctum** aparece para nós na boca com lábios abertos da modelo ruiva, como se houvesse uma conversa entre elas.

O **Mito** nesta imagem está posto pela **Omissão da história** e pelo **Ninismo**. Na primeira fala, relacionamos a não origem dos acontecimentos como principal mote. Sobre a segunda fala, visualizamos uma modelo loira e uma morena que parecem se transformar em uma só. Faz com que as mulheres pareçam reduzidas a uma só massa de pessoas, que não tem individualidades.

O intertexto nessa imagem encontra-se ligado ao comportamento das mulheres em ambientes fechados e à ocidentalização dessas. Os cabelos tingidos de vermelho ou loiro são um evidência. A proposta de elas estarem uma de costas para a outra representa certa união da classe, como uma possibilidade de apoio no mesmo sexo. O **Poder** aparece ligado à atitude das modelos em demonstrar um ar de superioridade ou, até mesmo, de desprezo. Assim, o **Socioleto** está na constante indiferença apresentada pelas duas moças.

As **Cores** nos ajudam a observar um pouco da individualidade/personalidade dessas mulheres da fotografia. O rosa na blusa da moça da esquerda traz o romantismo, a infância e a sedução como elementos implícitos. O cabelo, em tom vermelho, faz uma provocação alusiva ao desejo e ao radicalismo. O preto da roupa, que contrasta com o cabelo loiro da segunda modelo, além de possuir partes com transparência, coloca o erotismo e a sensualidade em voga, sem perder a elegância.

A penúltima fotografia da reportagem traz uma modelo loira dançando, de frente para dois homens, que são mostrados sem foco, quase fora da fotografia. A **Fotografia** transmite a mensagem de que a modelo é o grande foco e os homens são espectadores. Mesmo assim, a possibilidade de ela estar se oferecendo a eles é captada. A moça é o estereótipo proposto pelos veículos de comunicação e

desejado pelos homens: loira, esbelta e sozinha. Chama a nossa atenção o olhar da modelo voltado para o chão.

O **Mito** revela a **Vacina** por meio da legenda, que coloca que “liberdade de movimentos é essencial para quem quer dançar para valer”. Há um mascaramento da situação da mulher, que aparenta estar livre para dançar/viver na sociedade. A **Omissão da história** também aparece, tendo em vista que a única informação, nesse caso, é a imagem aberta à abstração e sem antecedentes.

Sobre **Cultura** reparamos a presença do homem como espectador de uma bonequinha, que tem coleira (colar). Ela é linda, delicada e desejada, mas não responde pelas principais atividades sociais. Aparece como coadjuvante ou nos momentos de descontração.

O **Poder** é posto pela doçura dessa mulher, que usa batom vermelho e roupas pretas. Ela, além de ter diversos atributos estéticos positivos, também é inteligente e representa uma mulher fatal. Sobre o **Socioleto**, vemos um sinal, o que aparece fora do Poder: a linguagem da noite. Olhares, roupas pretas e sensuais, danças e corpo à mostra. A **Cor**, nesse caso, traz o preto como base, provocando sensações de *status*, erotismo e elegância.

Na última página da reportagem – p. 71 –, a **Fotografia** pretende evidenciar contrastes. A blusa em preto e a calça em branco permitem essa observação. O cenário remete a um mundo que não é o do planeta Terra, em razão do verde das luzes. A presença em cores da modelo em primeiro plano causa estranhamento. Há uma familiaridade em relação à imagem esguia e jovem da mulher, **Studium**. No entanto, nos incomoda o fato de ela parecer inacessível e idealizada, como se fosse de outro mundo, conotando o **Punctum**.

A fala é proferida pela imagem e auxiliada pela legenda. Mesmo assim, a **Omissão da história** é evidenciada. A **Identificação**, da mesma maneira, aparece como elemento chamativo. Já o **Ninismo** é conveniente, uma vez que se coloca a ideia de mundo mágico, inexistente, com uma mulher, aparentemente, real, numa sociedade utópica.

Relacionamos a **Cultura** aos símbolos ali presentes. O brilho perceptível da bolsa idealiza a questão do detalhe. O preto e o branco remetem aos contrastes e lutas femininas dentro de um mundo até então desconhecido. O fato de a modelo estar sozinha, dançando, mostra que a independência começa a ter lugar. Por isso, o **Poder** fica condicionado a essa mulher de atitude, não acompanhada, que está se divertindo ou se transformando.

O constante da linguagem representa o **Socioleto**. Os brilhos e a ideia de reflexo chamam a atenção para dizer não ao conformismo e aos rótulos. A **Cor** do cenário transmite o equilíbrio, bem como o preto e branco da roupa e o uso de acessórios dourados, contrabalançados.

Ao fim desta análise de reportagens da década de 1990, gostaríamos de sintetizar os dados analisados. Reparamos que não aparece mais a **Fotografia** posada, mas é utilizada técnica diferente na composição do espaço e das pessoas que nele se encontram. A fotografia de moda aproxima-se da fotografia jornalística, captando cenas de atividades em movimento. As relações são mais individualistas, mas a revista tenta amenizar com as composições fotográficas. As características de movimento e beleza, trazem à tona uma estética cultural de perfeição dinâmica e flexível.

Em relação ao **Poder**, a masculinização aparece de maneira marcante nas roupas que fazem jogo de gêneros e demonstram certa androginia. A repetição da figura da mulher, apesar de sabermos que se trata de uma revista feminina, é uma linguagem de ascensão social. O **Mito** realça os contrários de uma mulher que trabalha e é independente, com as dificuldades de aceitação em nichos onde decisões importantes são tomadas. Por isso, o uso de cores discretas, sem estampas, pois quer demonstrar pela vestimenta linearidade e discrição durante o dia e formas sensuais à noite.

2.5 Reportagem Abril de 2008

Da revista *Claudia*, n. 4, de abril de 2008³³, selecionamos a reportagem intitulada **Novos Clássicos**, nas páginas 136 a 147, cujos autores são Noris Martinelli e Marcelo Bormac.

Nas duas primeiras páginas³⁴, uma única fotografia preenche todo o espaço. A legenda está na página da esquerda, no canto inferior esquerdo. Diz o seguinte: *Grande tricô! Pull de trama larga, com cara de artesanal, para ser usado sobre vestido longo florido. A imagem folk se completa com botas cowboy. Pull de lã, Reinaldo Lourenço R\$ 1452; vestido de seda, Teça R\$ 2194; bolsa de couro, Serpui Marie, R\$ 1300; botas de couro e verniz, Luiza Barcelos, R\$ 599.* Na página da direita, o título está colocado na metade da folha, juntamente com um *lead*: *As estrelas mais brilhantes da moda neste inverno são as boas peças clássicas. Repaginadas por formas e tecidos novos, fazem a linha retrô-moderna e não deixam de lado o que lhes garante a fama de eternas: elegância e feminilidade.*

A fotografia, que invade as duas páginas, contém um cenário de árvores e cercados. Em primeiro plano, há uma modelo montada num cavalo branco, ocupando a maior parte da primeira página. Ela veste uma blusa de gola alta de cor cru e saia estampada. A tiracolo, possui uma bolsa. Também usa botas e está equipada com cabos e artefatos para montaria. O cavalo é branco com algumas manchas; preso a uma corda junto a uma cerca; seus olhos parecem estáticos.

A terceira página da reportagem³⁵ mostra uma fotografia. Nesta aparecem as pernas de uma mulher vestindo uma saia xadrez e sapatos coloridos. Ela parece estar de costas e carrega uma bolsa que acaba cobrindo parte das pernas. Suas mãos aparecem na parte superior da página, onde começa a fotografia, segurando a bolsa e com unhas vermelhas. No fundo da imagem, vemos um arbusto verde.

³³ Anexo A; Figura 29.

³⁴ Anexo A; Figura 30 e Figura 31.

³⁵ Anexo A; Figura 32.

A quarta página³⁶ pode ser relacionada com a anterior. A mesma estampa de saia aparece no corpo de uma modelo morena, em pé, num cenário de jardim. O que antes parecia estranho agora aparece com melhor definição: as vestes e o cenário.

A moça, em primeiro plano, veste uma saia xadrez, de cintura alta, até os joelhos, nas cores verde vermelha, preta e cru. Na parte superior do corpo ela está com uma blusa preta, meia-manga, com gola. Nas pernas, meia-calça preta e, nos pés, sapato colorido, em vermelho e preto, em couro. Nesta foto, ela não está com a bolsa que carregava antes. Suas mãos estão nos bolsos e seu posicionamento corporal é de lado, com uma das pernas afastadas. Quanto ao jardim, que está em segundo plano, temos uma planta/arbusto verde e grande. Ao fundo deste, vemos uma parede de folhas verdes com pequenas flores de cor rosa no pico.

No canto inferior esquerdo da página, uma legenda está posta, com um subtítulo: *Aula de xadrez. Na Escócia, cada família tradicional tem seu tartan – sua padronagem xadrez. O padrão príncipe-de-gales, da família real britânica, é sempre referência. Vale ousar no mix de estampas: para não errar, escolha um tom como base. Mochila de algodão e couro, Cavaleira, R\$ 1102; saia de tafetá, Ronaldo Fraga, R\$660; camisa de algodão, Cori R\$ 240; meias TriFil, R\$ 11,60; sapato de couro de camurça, Luiza Barcelos, R\$ 350.*

A página 140³⁷ contém a fotografia de uma mulher, em pé, levemente inclinada para o lado, segurando uma cerca de arame. Seus cabelos são compridos e sua pele, clara. Ela está vestindo um vestido cor-de-rosa envelhecido, com um cinto de couro vermelho na cintura. A tiracolo, traz um casaquinho estampado de onça em preto e cor-de-rosa. Nos pés, usa *escarpins* pretos.

O cenário de fundo é de fazenda. Uma estrada de chã, estreita, aparece à esquerda. A cerca, estruturada com madeira, pode ser vista dos dois lados da estrada. Mais ao fundo, uma árvore, que aparenta ser um ipê-roxo, aparece. No mais, copas de árvores verdes estão visíveis.

³⁶ Anexo A; Figura 33.

³⁷ Anexo A; Figura 34.

A legenda, no canto inferior esquerdo, diz: *Coktail party. O vestido de todas as mocinhas inspira-se na luxuosa Audrey Hepburn. A cintura merece destaque; cinto largo e de cor contrastante. Vestido de jacquard, Madame X, R\$ 1084; cardigã de viscose, Animale, R\$ 329; broches que metaç e strass, R\$ 300 o circular e R\$240 O copo de leite, ambos do Brechó Minha Avó Tinha; cinto de couro, Márcia Rocha, R\$144; luvas de couro, Raouda Assaf para Conceito Show Room, R\$ 575; escarpins de couro metalizado, Zoomp, R\$ 319.*

Na página seguinte³⁸ observamos um cenário onde uma modelo está sobre uma rocha que contém uma árvore. O fundo da foto é somente o céu. São duas rochas e, no meio delas, há uma fenda que proporciona a sombra da primeira sobre a segunda. A modelo encontra-se sobre a segunda rocha, juntamente com a árvore.

As roupas que estão na modelo são um casaquinho tipo canguru, uma saia branca curta, uma meia-calça vermelha e um sapato preto com fivela. A árvore de trás tem muitos galhos, que formam várias ramificações aparentes e sem muitas folhas. Na legenda, posta no canto inferior direito, lemos: *Rebeldia fina. A jaqueta perfectó, amada pela juventude transviada da década de 50, está mais moderna do que nunca. O modelo de lã enfrenta o dia e a balada à noite. Jaqueta de lã, Ellus, R\$ 1468; blusa cetim, Uma, R\$ 190; saia de couro, Zoomp, R\$ 772; pulseiras; de metal e banho de ôniz, R\$ 399,75, e de prata, R\$ 424,75, ambas da Vânia Nielsen para Conceito Show Room; meias, Fogal, R\$ 148; sapatos de couro, Luiza Barcelos, R\$ 298.*

A página 142³⁹ aparece dividida em três partes: primeiro, um espaço em branco, que cobre 7 centímetros da parte superior da folha; depois, uma fotografia com 13 centímetros e, abaixo, outro espaço em branco, com 6 centímetros. No primeiro espaço temos uma legenda, colocada no canto inferior direito: *Para ver de longe. Óculos enormes e arredondados... Assim foi criado o mito de eterna elegância de Jacqueline Onassis. O charme do modelo Tom Ford é a armação levemente transparente.*

³⁸ Anexo A; Figura 35.

³⁹ Anexo A; Figura 36.

No espaço da fotografia observamos uma ponte de madeira que cruza uma cascata. Sobre a ponte encontra-se uma modelo, em fotografia posada, vestindo calça larga de cintura alta e fundilho largo, blusa estampada de cobra, em vermelho e preto, manta marrom a tiracolo. Ela está usando óculos escuros de formato redondo e grande. Sua posição corporal é de frente para o fotógrafo, com as mãos na cintura e o quadril levemente quebrado para a esquerda. Nos pés, ela está com sapato de bico arredondado e salto alto, com meia-calça.

O terceiro espaço traz outra legenda, no canto esquerdo: *Curta o cropped. Chiques e estilosas, as calças mais curtas agora têm esse nome – assim como tudo o que for cortado, até mangas ou comprimento de um casaco. A blusa com estampa de bicho apimenta o look, finalizando com sapatos boneca e meias grossas. Calça cropped de lã, Huis Clos, R\$ 720; blusa de sesa, Ellus, R\$ 690; estola de lã cashmere, Patachou, R\$ 584; óculos de acetato, Tom Ford para Marcolin, R\$ 1348; meias três-quartos, TriFil, R\$ 5; sapato de verniz, Madame X. R\$ 354.*

Na página 143⁴⁰, a mesma modelo anterior aparece, com a mesma roupa e no mesmo cenário. Agora, a imagem está aproximada e podemos ver alguns detalhes da roupa, como a gola da blusa, que parece conter um *top*, e o corte da calça. A modelo está em pé, de frente, escorada na ponte com uma mão e, a outra, na cintura.

Ao observarmos a página 144⁴¹, temos uma fotografia ocupando todo o espaço, na qual uma modelo está sentada na porteira de uma aparente fazenda. Ao fundo, árvores e campo. Na frente da porteira e da modelo, um cachorro, de raça pastor alemão, está sentado olhando para a frente ou para o fotógrafo.

A modelo está com o cabelo preso para o lado e maquiagem escura. Ela veste uma sobreposição de peças. Na parte superior, está com uma blusa com listas coloridas, do tipo frente-única. No pescoço, tem amarrado um lenço, com franjas laranjadas, que cobrem a blusa e os seios em forma de triângulo. Na parte inferior,

⁴⁰ Anexo A; Figura 37.

⁴¹ Anexo A; Figura 38.

está com uma espécie de saia, de cor caqui, que vai da cintura até a canela. A saia possui uma abertura generosa na parte frontal e babados na barra; também tem uma espécie de cinto acoplado na cintura, com tachinhas embutidas. Pela abertura vemos um mini-*short* preto, em conjunto com uma cinta-liga, também preta, engatada em uma meia-calça preta, que deixa parte da coxa à mostra. Nos pés está com bota preta, de cano curto, com cadarço e salto alto.

A legenda, posta na parte inferior esquerda da página, refere: *O novo oeste. O estilo western inspira o look completo, mas também pode ser usado apenas como um detalhe. No canção moderno, o short jeans já vem com cinta-liga. Regata de viscose, Cantão, R\$ 230; lenço de cetim, Do Estilista, R\$ 220; polerine de lã usada como saia, Raya de Goeye, 3845; short jeans, Fiorucci, R\$ 317; pulseira de quartzo, Vânia Nielsen para Conceito Show Room, R\$ 824,75; meias, Lupo, R\$ 5,60; ankle boots de couro, Studio TMLS, R\$ 365.*

Na página seguinte⁴² aparece um plano detalhe de peças da fotografia passada. A modelo está sentada de uma maneira diferente. No entanto, só conseguimos visualizar suas pernas e parte de um braço. O figurino é o mesmo. A legenda, do lado direito da página, no canto inferior, diz: *Aos seus pés. Sapatos com amarração, inspirados no estilo masculino Oxford ou nos abotinados, ganham salto poderoso para acrescentar graça e mistério.*

Na penúltima página da reportagem⁴³ temos uma modelo na beira de um rio, com arbustos verdes na margem oposta, segurando um cavalo por uma corda. A modelo está com o corpo projetado para a frente, mas a cabeça está virada para o animal. Ela está vestindo um conjunto preto, paletó com bolsos e botões aparentes, calça lisa e preta, camisa por baixo e um lenço preso no pescoço. Na cabeça, tem uma cartola redonda com uma pena branca. Seu cabelo está amarrado com um rabo-de-cavalo. Nos pés, usa sapatos vermelhos.

O cavalo é branco e contém algumas manchas, seus olhos parecem de vidro. Ele está de lado, ou seja, de frente para a modelo. Uma de suas patas está

⁴² Anexo A; Figura 39.

⁴³ Anexo A; Figura 40.

levantada, como se estivesse caminhando em direção a ela. Somente metade de seu corpo foi fotografada. Na parte superior esquerda da página temos uma legenda: *Terno de atitude. Nas décadas de 30 e 40, as divas Marlene Dietrich e Katherine Hepburn ousaram no modelo andrógono. A regra atual ainda segue a triologia: cor preta, corte e acabamento impecáveis. Terno de gabardine, Reinaldo Lourenço, R\$ 1864; camisa de organza, Cristine Ban, R\$ 599; cartola de feltro, Brechó Minha Avó Tinha, R\$ 300; escaarpins de verniz, Shoestock, R\$ 149,90.*

A última página da reportagem⁴⁴ traz uma modelo abraçada a um cavalo. Somente estão enquadrados o corpo dela, da cintura até a cabeça, e a cabeça do cavalo. Ela está com os cabelos presos atrás da cabeça. Usa óculos escuros e, no pescoço, está com um lenço acompanhado de uma flor preta bordada. Está com um conjunto preto e, por baixo, uma camisa preta. Olha para o lado esquerdo e com a mão esquerda acaricia o cavalo; com a direita, segura uma corda que está presa no animal, colocado na frente dela. Ao fundo, vemos, desfocadas, árvores.

A legenda nessa fotografia, colocada no canto inferior direito, diz: *Celebridade à solta. O Ray Ban Wayfarer ficou famoso nos anos 80, quando as celebridades se escondiam por trás das lentes escuras. Os atuais objetos de desejo têm modelos com hastes flexíveis. Óculos de acetato Ray-Ban para Ventura, R\$ 550; broche de malha sintética, Janete Zamboni, R\$ 345.*

2.5.1 Análise

A primeira imagem, dividida nas páginas iniciais, revela uma **Fotografia** que propõe uma volta às origens do campo. O cenário de natureza e, o fato de a modelo estar montada em um cavalo conotam simplicidade, que seria a intenção do fotógrafo. O **Punctum** está conectado à ideia de montagem fotográfica, tendo em vista que o cavalo tem o olho estático ou de vidro e há um branqueamento da imagem, remetendo a uma fotografia antiga.

⁴⁴ Anexo A; Figura 41.

A representação mítica traz a **Omissão da História** à tona. Não sabemos de onde vêm esses “Novos Clássicos” do título, nem quais são os velhos. A **Identificação** está posta pela tranquilidade passada pelo cenário natural. O **Ninismo** aparece pela forma como a modelo está vestida e pelas suas condições estéticas perfeitas, *versus* o clima bucólico do campo, relacionado ao esforço e aos trabalhos manuais e rurais.

A **Cultura**, nesse caso, fica condicionada ao fato de a modelo estar montada num cavalo branco. Não é mais “o príncipe” que vem de cavalo branco, como nas fábulas antigas, mas, sim, uma mulher segura, que encara com elegância o mundo moderno. E, o mais interessante, é que ela não parece estar procurando um príncipe. Mesmo assim, verificamos a presença de uma cerca limitadora no caminho da moça.

O **Poder** estaria, assim, ligado à mensagem de grandiosidade posta pelo símbolo da mulher sobre o cavalo. Ela pode ser comparada a mulheres que, antigamente, lutaram contra as imposições sociais, ou seja, uma mulher guerreira, que está disposta a combater e ultrapassar a cerca. O **Socioleto** está, portanto, na delicadeza e simplicidade dessa mulher.

Outra relação que podemos fazer é com o constante verde do cenário de árvores e plantas, traduzido em equilíbrio, crescimento e passividade. A **Cor** ainda nos mostra tons claros de cinza e azul, propondo uma calma, com uma visão do infinito (céu).

Na página seguinte há um detalhamento fotográfico. A **Fotografia** traz como espetáculo uma bolsa xadrez verde. A moça que a segura é um mero suporte. Nesse caso, a composição das cores e efeitos foi pensada para destaque do acessório bolsa.

O **Mito** da **Vacina** pode estar inserido nessa foto pelo destaque que se dá à bolsa, deixando de lado a figura humana, que, como assinalamos antes, é um mero suporte. A **Omissão da História** também está presente, pois não temos referências

anteriores, somente uma lembrança na legenda em relação ao uso da estampa xadrez.

A **Cultura** aparece, assim, como uma cópia de símbolos alheios. Há a utilização do xadrez, simbólico para famílias da Escócia e Inglaterra, transposto para a moda brasileira. A ideia de Poder acaba inserida nessa proposta: *“Aula de xadrez. Na Escócia, cada família tradicional tem seu tartan – sua padronagem xadrez. O padrão príncipe-de-gales, da família real britânica, é sempre referência”*.

O **Socioleto**, no entanto, pode ser a cor verde, posta em diversos momentos na mesma imagem: seja na roupa, seja no cenário. A padronização das linhas e o uso de geometria (xadrez) também podem estar nessa categoria. Temos, assim, a **Cor** como elemento-chave. O vermelho e o verde são a prova de que, entre a natureza e o humano, há uma relação de equilíbrio e sedução.

Como a quarta página pode ser relacionada com a anterior, já podemos pensar que se completam. A **Fotografia** mostra como elemento principal uma modelo vestindo saia e sapato com estampa e cor, iguais aos da página 138. Em pé, com todo o corpo na fotografia, percebemos que o que nos chama a atenção é o arbusto no fundo da fotografia, que parece um ouriço-do-mar, com espinhos.

Percebemos que a fala, nessa imagem, está sendo proferida pela **Tautologia**, tanto nas cores e nos elementos fotografados quanto na cópia de um símbolo cultural. O **Poder** aparece inscrito, assim, na leitura que fazemos do arbusto com supostos espinhos: não se pode chegar muito perto dessa mulher, que, com expressão fechada, pode machucar.

Os outros elementos e categorias não citados de maneira direta podem ser pensados de acordo com a fotografia anterior. No entanto, a categoria **Repetição** não pode ser esquecida, uma vez que os símbolos aparecem em duplicidade entre as duas imagens.

Na página 140 observamos que a **Fotografia** contrasta o vestido rosa envelhecido com o plano de fundo, interiorano, de uma estrada de chão com áreas

verdes. O **Studium** consiste em mostrar esta mulher chique e elegante em meio ao natural do campo. O **Punctum** aparece como questionamento do Studium, uma vez que vemos como estranha ao meio essa moça de *escarpins* e vestido delicado.

Para nós, o **Mito** está representado pela **Omissão da História**, tendo em vista que não temos informações sobre o lugar, nem sobre o porquê daquela composição. A **Identificação** pode estar calcada na vontade feminina de delicadeza e elegância. O **Ninismo** também aparece, colocando em evidência dois contrários: mulher bem vestida e de salto alto no meio de um campo.

Constatamos a **Cultura** pela representação de mulher que aparece para nós como delicada e sutil. Reparamos na legenda, uma alusão a uma figura feminina famosa do cinema internacional – Audrey Hepburn – mostrando, assim, influências estrangeiras antigas de vestimenta e comportamento sendo resgatadas.

A categoria **Poder** pode estar representada pelos símbolos aristocráticos, como luvas, pele branquinha e impecável, cabelos bem penteados, vestido marcante e discreto e sapatos de salto. O cenário contribui, pois ela pode ser a proprietária da fazenda. Já a **Cor** rosa do vestido, em concordância com a árvore florida bem ao fundo, aparece ligada a romantismo, sofisticação e beleza. O verde continua refletindo equilíbrio e tranquilidade ao cenário.

A página 141 traz o subtítulo “Rebeldia fina”, o qual podemos relacionar à imagem, pois é uma moça sobre uma rocha num fundo infinito. A **Fotografia** traz o **Studium** como essa aparente rebeldia, posta na atitude e nas vestimentas da moça: escalou uma montanha de meia-calça vermelha, salto alto e casaco canguru. O **Punctum** nos é evidenciado pelo utópico, representado na composição.

O **Mito** aparece pela Omissão da História, mas, ao mesmo tempo, pela possível **Identificação** de alguns leitores com a legenda, que tenta um gancho com a década de 1950 ao colocar que “A jaqueta perfectó, amada pela juventude transviada da década de 50, está mais moderna do que nunca”. Nessa imagem há a figura do **Ninismo**, se pensarmos nos contrários imagéticos da modelo e do cenário.

A **Cultura** aparece pela legenda ao se referir a um comportamento passado. Os jovens, agora, querem também uma revolução, que não precisa mais ser pelas drogas (transviada), mas, sim, pelo visual. O **Poder**, portanto, se instaura na instituição Moda. Nesse caso, há uma mistura das **cores**, criando uma atmosfera de razão, ao usar vermelho, branco e preto nas vestes e, no cenário, o cinza das rochas e do tronco da árvore. A juventude “cresce” nos lugares mais inusitados.

Na página seguinte a **Fotografia** nos chama a atenção pelos espaços em branco que a cercam, como um filme antigo. Observamos que esse formato favorece as legendas, que destacam os óculos e a calça da modelo. O **Punctum** acaba trazendo a pose da modelo como relevante, uma vez que ela está colocada de forma a acompanhar a cascata.

O **Mito** nos permite pensar que, além da representação escrita, por meio das legendas, as informações não podem ser captadas sem conhecimento prévio: **Omissão da História**. A **Cultura** acaba, assim, contornando essa mulher, que está no meio da ponte, pronta para atacar, com sua blusa estampada com cobras e óculos que escondem o seu olhar. Com tanta firmeza sobre uma ponte, o **Poder** aparece para nós por essa atitude feminina e pela ligação com a cascata, ou poder das águas/natureza. O **Socioleto** pode ser pensado, contudo, pela presença insistente da natureza: água, árvores, verde, blusa com estampa de cobras.

A **Cor** aparece como elemento causador de identificação e repetição. O preto da calça mostra certo ar sombrio, que também está posto nas sombras das árvores. A cor da pele, branca, aparece também nas águas da cascata. No entanto, o vermelho fatal, manchado de preto, aparece como um bote em quem se aproximar. E é exatamente isso que acontece na próxima imagem.

A página 143 traz a mesma mulher que estava longe, na ponte, para pertinho, em close. Ela, da mesma forma, está sob alerta de atacar, mas agora se apoia na ponte e aguarda uma provocação.

Nas folhas duas seguintes, números 144 e 145, temos a mesma temática. Trata-se de uma **Fotografia** com signos alusivos a rodeio e aos filmes de *western*

americanos. O **Studium** está em mostrar esse estilo antigo, através da saia e da cinta-liga. O **Punctum**, neste caso, está condicionado ao cachorro, que se encontra sentado e olhando para o fotógrafo. O animal perpassa liderança e disciplina, pois é um cão de raça, que, nesse contexto, parece ajudar na lida com os animais.

Sobre o **Mito** pensamos na **Identificação** como figura importante. O fato de a mulher estar sentada em um curral/porteira, vestida com saia de canção e botinas, une a moda dos rodeios à da mulher destemida e moderna, propiciando tal categoria.

A **Cultura** aparece assim, por meio do uso desses objetos, que lembram o *country* ou rodeio. Ainda há ligações culturais com os americanos, uma vez que se ressalta a presença dos *westerns* e se traz a ideia de canção. As botas podem estar representando o universo masculino, pois possuem amarrações e são rudes em comparação com o restante do *look*.

O **Poder** aparece atrelado à indústria e também a essa mulher fatal das fazendas, construída pela mídia e estereotipada pelo público. O **Socioleto**, aqui, reproduz a ideia particular de um grupo fechado, gerando, até mesmo, certa intimidação.

A **Cor** consegue destaque nas franjas laranjadas do lenço utilizado pela modelo. Tal pigmento representa algo como o fogo e a fidelidade; também a alegria e o movimento, seguidos de liberdade. Como acontece no plano detalhe, na página 145, pensamos também na Cor preto e caqui. Caqui como elegância e no preto das meias e sapatos/botas, como sensualidade.

A página seguinte mostra uma **Fotografia** onde o **Studium** nos permite pensar em um mágico. A cartola e o terninho preto, aliados ao cavalo, fazem a intenção do fotógrafo. O **Punctum** está condicionado ao lugar de ação desses personagens.

A fala mítica, aqui, nos é posta pela **Omissão da História** e pela **Identificação**. Sobre a primeira figura até há uma tentativa na legenda de

explicação, mas não é útil sem que se tenha realizado uma pesquisa anterior. A segunda figura aparece para nós por meio da ideia de magia, infância e circo.

A **Cultura** aparece quando relacionamos a característica masculina às mulheres, por meio do terninho preto com cartola e pelas atividades culturais ligadas às profissões. No entanto, o **Poder** é representado por essa mulher-mágica, que se transporta para lugares incomuns com seu cavalo branco. Acontece o **Socioleto** Acrático ao tentar mostrar experiências da relação das mulheres na sociedade. A **Cor** preta está posta aqui como fundadora de respeito e, até, de luto feminino sobre suas participações no cotidiano.

Na última página da reportagem uma modelo aparece com terno preto, também. É o mesmo modelo da fotografia anterior, porém agora tem outros acessórios compondo: óculos de sol pretos e flor no pescoço. A **Fotografia** aqui mostra uma mulher escondida do resto do mundo. Ela não posa para a foto e nos faz pensar que, realmente, está fugindo. A própria legenda resgata a ideia de celebridade que se esconde pelas lentes do *Ray Ban*. É uma versão aproximada da mulher anterior, que, magicamente, se modificou.

2.6 Reportagem Junho de 2008

Na Revista *Claudia*, n. 6, de junho de 2008⁴⁵, selecionamos a reportagem intitulada “**Isto é quente**”, nas páginas 186 a 197. A autoria é de Noris Martinelli e as fotografias, de Marcelo Bormac. A mesma modelo estampa todas as fotografias.

Na primeira página da reportagem⁴⁶ temos o título – Isto é quente! – e um *lead* no canto esquerdo inferior. A fotografia, que cobre as duas páginas, está como pano de fundo dos escritos. O *lead* é: *Para encarar a nova estação, vale aquecer o closet com boas doses de estilo. Nossa degustação fashion inclui itens hypados,*

⁴⁵ Anexo A; Figura 42.

⁴⁶ Anexo A; Figura 43.

como transparências, cores, broches, suruel... Sirva-se! A legenda aparece logo abaixo, dizendo: *Broches & anéis. Vale usar um ou combinar vários para dar à produção um ar retro-chique. Mãos poderosas merecem anéis enormes. Blazer de lã, Isabella Giobbi, R\$ 529; blusa de malha de algodão, Gilda Midani para Casa Voglia, R\$ 282; broches: de latão banhado a ouro com pedras brasileiras, R\$ 220, e de metal com pedras brasileiras e correntes, R\$ 360, ambos Marco Apollonio; anéis: de metal com água-marinha e quartzo-rosa, Ale Chueire, R\$ 363, e de drusa metalizada, Fabrizio Giannone, R\$ 167 cada um. Locação: Pâtisserie Douce France.*

A imagem mostra a modelo⁴⁷, num fundo fotográfico embaralhado, que lembra um bar/café. Ela está sentada e o foco está no seu rosto e mãos segurando uma xícara. A moça veste uma blusa cor-de-rosa e, no ombro esquerdo de quem observa, aparece um terninho laranja com um dois broches dourados. Nas mãos usa anéis dourados com pedras cravejadas. Seu olhar está marcado por uma maquiagem discreta e seus lábios carnudos e entreabertos, cobertos por um batom rosa. Os cabelos estão soltos e colocados para trás em um penteado volumoso.

Na terceira página da reportagem⁴⁸ percebemos uma fotografia conceitual. A legenda, posicionada no canto esquerdo superior da página, diz: *Formas arquitetônicas. Círculos, retas e curvas criam proporções e volumes inovadores. O visual do vestido é contemporâneo, arrasador é contemporâneo, arrasador. Vestido de couro ecológico, Lu Monteiro, R\$ 898; anel de metal com cristal, Diferenza, R\$ 499; brincos de metal com pérola, OZ, R\$ 135; sandálias de verniz, Luiza Barcelos, R\$ 383. Locação: Cine TAM.*

Na imagem observamos a modelo com um vestido prateado, largo, com meia manga e colo à mostra. A maquiagem é marcante e destaca suas nuances faciais. Ela está com brincos grandes no mesmo tom de cor do vestido e anel de pedra no dedo médio. Posicionada de lado, calça sandálias brancas com tiras largas.

O cenário onde a moça está contém poltronas circulares que parecem ocas. É um *design* diferenciado, e elas são brancas e, por dentro, forradas com tecido

⁴⁷ Anexo A; Figura 44.

⁴⁸ Anexo A; Figura 45.

vermelho. O chão é branco e tapetes redondos e vermelhos estão colocados sob as poltronas.

Na página 189⁴⁹ observamos um plano detalhe de uma bolsa vermelha em tecido delicado, com uma alça em roxo. Dessa alça sai um penduricalho com franjas da mesma linha da alça. Na fotografia, o foco é na bolsa, pequenina, que está sendo segurada por alguém, que não aparece. A legenda é: *Minibolsa. Para dar o toque luxuoso ao visual. Forrada, com detalhe de corrente e pingente. Quanto mais requintada, melhor. Minibolsa de cetm, Glorinha Paranaguá.*

As duas páginas seguintes⁵⁰, espelhadas, contêm uma única fotografia ocupando o espaço. O cenário parece ser de cinema. A modelo está sentada com as pernas apoiadas na poltrona da frente, segurando um pacote de pipoca. Ela veste uma bermuda cinza, de alfaiataria, e uma blusa preta de mangas compridas. No braço que está aparecendo, tendo em vista que somente um lado dela aparece, está com uma pulseira cinza com detalhes em dourado. Nas pernas, uma meia-calça laranja trabalhada. Calça sapatos de plataforma em couro preto, de salto altíssimo.

A legenda traz: *Meias coloridas. Cobrir as pernas com uma cor forte dá ao look básico uma pitada de audácia e modernidade. Blusa de malha de algodão, Marisa Galhardo para Pheira, R\$ 162; bermuda de lã, Alcaçus, R\$ 420; meia-calça Fogal, R\$ 148; pulseira de couro com metal, Conceito: Firma Casa, R\$ 216; sapatos de couro, Lódice, R\$ 431. Locação: Cine TAM.*

Na página seguinte⁵¹, a modelo está caminhando sobre um carpete vermelho, dentro de uma possível loja de eletrônicos, pois vários monitores de televisão estão colocados com a mesma imagem na parede por onde ela passa. Ela aparece de corpo inteiro, falando ao celular. Veste um vestido preto de comprimento curto, com um casaco de couro de mesmo comprimento, aberto. Ela está de meia-calça e botas de salto alto pretas.

⁴⁹ Anexo A; Figura 46.

⁵⁰ Anexo A; Figura 47 e Figura 48.

⁵¹ Anexo A; Figura 49.

Na legenda, colocada no canto esquerdo da página aparece o seguinte texto: *Preto total. Dark, punk ou rock – não importa o estilo, mas sim a cor: negro da cabeça aos pés. Invista na mistura de texturas para dar sofisticação ao look. Vestido tomara-que caia de poliamida e acetato, Gloria Coelho, R\$ 1159; casaco de couro envernizado, Ellus, R\$ 1850; brinco de metal com pena, Marco Apollonio, R\$ 180; anel de prata com espelho e diamante, Vivara, R\$ 1010; meia-calça, Lupo, R\$ 12; botas-sandálias de couro, Raouda Assaf, R\$ 725. Locação: Fnac.*

Na página 193⁵² observamos a modelo centralizada. A fotografia parece estar fora de foco em alguns lugares estratégicos, como o fundo e uma parte do corpo da modelo e pés. Ela está vestindo um vestido de comprimento médio, cor-de-rosa, com um top na cintura de mesma cor. Sobre o vestido, ela está com um casaco cinza, aberto, de tecido leve, que cobre todo o vestido nas costas. Também possui, a tiracolo, uma bolsa preta no ombro esquerdo. Nos pés, calça botas de couro, cano curto, trabalhadas com formas geométricas em vermelho, branco e preto, contrastando com o marrom da base. No plano de fundo, observamos um corredor branco, que parece ter colunas quadradas, uma ao lado da outra. A moça está segurando um copo plástico branco, com tampa.

A legenda diz: *Couro fino. Graças aos novos tratamentos, o couro surge em cores e modelagens surpreendentes e mais do que nunca poderosos e sofisticados. O vestido estilo coquetel esnobas feminilidade. Vestido de couro, Patrícia Vieira, R\$ 2800; casaco de tafetá tecnológico, Osklen, R\$ 1569; brincos de pérola, Bella Golzer, R\$ 18; bolsa de verniz, Osklen, R\$ 1147; botas de couro e camurça, Franziska Hüberner, R\$ 917.*

Na sétima página da reportagem⁵³ temos uma fotografia da modelo, com óculos de grau, com armação preta e quadrada. No pescoço, está com um colar com bolinhas brancas. Ela veste blusa verde-militar de gola alta, com mangas curtas e bufantes, ajustada ao corpo. Está com uma calça larga de tecido verde com brilho. Na cintura, usa um cinto branco de largura média. No pés, calça sapatos de bico arredondado.

⁵² Anexo A; Figura 50.

⁵³ Anexo A; Figura 51.

A moça encontra-se encostada em uma estante cheia de livros. À sua volta, prateleiras cheias deles compõem o cenário. A legenda diz: *Saruel chique. Da origem marroquina, amplo e confortável, o saruel tem versões em corte de alfaiataria e pantalonas. Peça de atitude fashion, combina com camiseta sequinha e saltos altos. Blusa de tricô de lã, Triângulo Moda, R\$ 30,90; calça de viscose, Cantão, R\$ 323; óculos de acetato, Diesel/Safilo, R\$ 490; brincos de ouro com pérola, Antonio Bernardo, R\$ 690; colar de pérolas, Bella Golzer, R\$ 110; cinto de couro, Jorge Alex, R\$ 49; escarpins de couro com correntes, Tão Galeria, R\$ 900. Locação: Fnac.*

A página seguinte⁵⁴ contém um cenário de escada rolante. A modelo está descendo as escadas, como se estas estivessem paradas ou ela estivesse com pressa. A moça veste nessa imagem um vestido preto, esvoaçante com transparência sutil que se confunde com a *lingerie*. Está com sapatos pretos, com *design* diferenciado. No pulso direito, uma pulseira preta de largura média.

A legenda diz: *Alma transparente. Se a produção pede glamour e mistério, a transparência reina absoluta. O vestido amplo revela por baixo um sensual body e meias. Vestido de georgette, Graça Ottoni, R\$ 1056; pulseira de madeira com drusa, Alez Palma para PatríciaVieira, R\$ 388; meia calça, Fogal, R\$ 98; sandálias de couro e tela, Paula Ferber, R\$ 932.*

A penúltima página da reportagem⁵⁵ traz uma mulher em uma loja de bebidas. Ela veste uma camisa branca com listas verticais pretas e alguns detalhes em vermelho. Usa uma calça jeans, clara e levemente desbotada, de boca-de-sino, com um cinto de couro, com fivela e botões diferenciados. A tiracolo, está com uma maxi-bolsa com detalhes de couro com tecido e brilhos. Calça sapatos de salto com bico quadrado e brincos compridos e chamativos. Está segurando uma garrafa de vinho em uma das mãos.

A legenda descreve: *Espírito hippie. Boho ou a boemia dos anos 70, com calça boca-de-sino, bolsão a tiracolo de tecido, camisa e cinto largo. O visual pop da*

⁵⁴ Anexo A; Figura 52.

⁵⁵ Anexo A; Figura 53.

década vai do lazer ao trabalho. Camisa de algodão, R\$ 328, e calça jeans, R\$ 320, ambas Eliza Conde; cinto de couro com pedras Isabella Giobbi, R\$ 396; brincos de metal, Conceito: Firma Casa, R\$ 202; bolsa de seda e renda, Dona Gueisha para Conceito: Firma Casa, R\$ 810; sapatos de couro, Osklen, R\$ 427. Locação: Mondo di Vino.

A última da reportagem⁵⁶ traz a modelo sentada em uma baqueta, num balcão de algum restaurante/bar. Ela veste uma blusa estampada com flores e folhas em preto, azul e vermelho. Na parte inferior está com uma saia preta lisa. No pescoço, aparece com uma corrente com pingente e, no pulso, um relógio simples. Sua bolsa está na mesma banqueta e parece ser no formato de uma flor, laranjada.

A legenda explica: *Estampas florais. Belas e românticas, as flores dão leveza às cores escuras da estação. Basta uma peça, seja na roupa, seja no acessório, ou faça combinações. Blusa de seda, Cris Barros, R\$ 798; calça de lã, Osklem, R\$ 797; bolsa de couro, Maria Eudoxia, R\$ 496, colsar de prata com pedras naturais, R\$ 446, e de flor de prata, R\$ 312, ambos da Casa Vasconcellos; relógio de aço com pulseira forrada de tecido, Burberry/Vivara. R\$ 1425. Locação: Restaurante Sushi Kin Nagarê.*

2.6.1 Análise

As duas primeiras páginas formam uma única imagem. Nela a modelo está colocada na parte direita (folha 2), em primeiro plano, praticamente, olhando para a câmera fotográfica. A atração da **Fotografia**, ou seja, o **Studium**, releva a pausa ou a descontração de uma mulher, em um café. No entanto, ao fundo, além do aspecto de lugar de encontro, há uma ideia de movimento ou tráfego, tendo em vista que a imagem está borrada e possui reflexos e luzes.

⁵⁶ Anexo A; Figura 54.

Uma parcela da fala mítica está posta pelas legendas e escritos. O título, por exemplo, *Isto é quente!*, traz a **Vacina** à tona. Ela está tomando um café quente e poderá se queimar. Mas também, pode ser uma intenção erótica, uma vez que ela está com o olhar para fora do plano da fotografia e prestes a beber o líquido. A **Identificação** se faz presente na feminilidade dessa mulher, que parece ser madura e vaidosa. Cogitamos a possibilidade de ela estar acompanhada de alguém, pode ser uma amiga, ou um amante. O **Ninismo** também aparece, colocando contrários em ação: frio e quente.

A **Cultura** aparece pelo local elitizado em que a moça se encontra, fazendo-nos pensar na Identidade dessa pessoa, representando todo um conjunto estético vigente. O **Poder**, atrelado à linguagem, mostra a fala corporal aliada aos acessórios. A modelo faz uma pose charmosa para garantir *status*. As jóias, em evidência, nos remetem ao Poder social e financeiro. A modelo parece estar tentando enfeitiçar alguém.

Sobre o **Socioleto** relacionamos os discursos sociais. Pensamos estar constante a característica de sensação térmica elevada e o uso de expressões do mundo da Moda, conhecidos somente por especialistas ou pessoas do meio.

A **Cor**, portanto, aparece no cenário com iluminação alaranjada trazendo à tona uma idéia de fogo, aconchego e calor. Nas roupas da modelo, a cor predominante é o rosa, que lembra o romantismo. Contudo, sobre o rosa, um casaco de cor laranja propõe a mesma sensação que o cenário, causando um clima intimista.

A segunda imagem da reportagem mostra a **Fotografia** de um lugar com *design* arrojado. O foco ali está nos detalhes em vermelho dos móveis do ambiente, lembrando o **Studium**. O **Punctum** fica condicionado ao vestido prateado em formato de trapézio, que lembra uma vestimenta futurista.

O **Mito**, aqui, aparece como **Identificação**, por intermédio da arquitetura dos móveis, alusão ao passado, e do vestido, que transmite um projeto de futuro. O

Ninismo tem espaço, justamente, pelo viés do tempo, que é presente, não passado nem futuro.

A **Cultura** está representada pelo resgate conceitual da década de 1970, na qual acontecem contrastes com cores fortes e formas geométricas marcantes. O **Poder**, nesse caso, é lembrado através da possível construção de uma nova mulher dentro de uma sociedade tradicional.

No **Socioleto** pensamos que a imagem do ambiente, em branco, propõe uma constante ligada a clareza. A linguagem tenta ser clara e polêmica ao mesmo tempo, referindo-se a ícones específicos. As Cores, portanto, nos trazem o realce como mote. O vermelho aparenta sangue e força. O cinza do vestido acaba se diluindo em meio ao vermelho e branco do cenário, passando, assim, uma ideia de discrição. A **Repetição** está nas poltronas e nos círculos colocados sob essas. O branco também é repetitivo e gritante.

Na página seguinte, a **Fotografia** traz como espetáculo a bolsa vermelha. A imagem conota delicadeza por meio do tecido em cetim. No entanto, o penduricalho em roxo, com franjas, chama a atenção. O **Mito** aparece pela **Omissão da História**, ou nenhuma alusão a quem está carregando nem o que está sendo carregado na bolsa.

A **Cultura** fica condicionada à mensagem de elegância, em que a mulher se basta com menos bagagem. Trata-se de um símbolo moderno de praticidade e autoconfiança feminina. Por isso, o **Poder** aparece para permear essa mulher cheia de falas misteriosas e simbólicas. A **Cor**, além do vermelho da bolsa, traz o roxo do penduricalho. É a mais relevante nesse momento, pois representa poder.

A **Fotografia** seguinte nos mostra um cenário de cinema, com poltronas vermelhas colocadas em forma de fileira. Contudo, a moça que aparece encontra-se bastante à vontade. Sua posição acaba sendo o **Studium** dessa foto, uma vez que a intenção parece ser de espetáculo. O **Punctum** nos pulsa por meio do olhar dela, que não é para a tela do filme.

A fala nessa imagem está posta pela **Omissão da História** e pela **Identificação**. Sobre a omissão da história reparamos no detalhamento do sujeito “meia”, sem que haja outra ligação. A Identificação é percebida pelo fato de a modelo estar semelhante a uma atriz de cinema, em um cinema.

Sobre a **Cultura** percebemos uma provocação, por intermédio do sapato de plataforma e da meia laranja. Por outro lado, a parte superior do corpo está vestida de maneira discreta. Assim, reparamos que se mostra uma mulher flexível para as diversas ocasiões do dia e que pode representar diversos papéis, como no cinema. O **Poder** que é realçado por nossos olhos, nesse momento, é o da caixa de pipoca, com a logomarca do Cinema TAM. Observamos a **Cor** laranja das meias e pensamos que está ligada ao frescor e à liberdade dessa mulher radical e independente.

Na página seguinte, o **Studium** aparece pelos monitores de televisão ao fundo. A tecnologia e o movimento estão postos por essa categoria. O **Punctum** chega-nos através da informação clássica de vestimenta básica - vestido preto reto. O **Mito** aparece inscrito na **Identificação** das mulheres pelo preto e pela rebeldia. A **Cultura** propõe a ideia de tecnologia e movimentação entre tempo e espaço. Quanto ao **Poder**, aparece instaurado na legenda e nas denominações e rotulações da indústria em geral para atitudes. Assim, o **Socioleto** pode ser pensado por meio da perpetuação desses estereótipos. A **Cor** mostra discrição e sensualidade.

Na página 193 a **Fotografia** mostra como **Studium** o não foco em torno da modelo. Parece que ela está sendo teletransportada de algum outro lugar, diferente daquele que aparece. O **Punctum** nos é caracterizado pelo copo branco que ela carrega, sem sentido aparente.

O **Mito** está posto pela **Omissão da História** e pela **Identificação**. Na primeira, pensamos que o lugar é esquisito para decifrar e não sabemos por que aquela moça está ali. A segunda figura mitológica põe a feminilidade como principal gancho ao consumismo. A **Cultura** proposta nessa imagem reflete uma mistura de conceitos e tempos – vestido retrô de couro e botas artesanais.

O **Poder** parece representado no plano de fundo, com colunas. A moça pode estar representando mais uma dessas colunas estáticas, símbolo das culturas clássicas da Roma e da Grécia. A **Cor** apresenta o cor-de-rosa e traz a ideia de mulher-moça. A **Repetição** acaba sendo evidenciada pelas colunas ou pilares, em perspectiva, no fundo da foto.

Na fotografia seguinte temos como **Studium** a imagem da “mulher intelectual”, usando óculos de grau, lendo um livro do escritor Nelson Rodrigues, dentro de uma livraria. O **Punctum**, contudo, está posto nos livros das prateleiras da sessão em que ela está, que são de espiritismo e autoajuda.

O **Mito** nos permite pensar dúvidas sobre essa mulher e sobre a ação dela, ou seja, **Omissão da História**. A **Cultura** traz símbolos como o uso de calça superlarga e a intelectualidade como representantes. Quanto ao **Poder**, enxergamos uma mulher sábia e inteligente, fator muito forte ao pensarmos o **Socioleto** feminino e direcionado a elas.

A **Cor** verde, representada pela calça da modelo, traz a posição de equilíbrio e ambivalência em meio à **Repetição** e ao múltiplo conhecimento possível e desejado pelas mulheres contemporâneas.

Na página subsequente a **Fotografia** mostra como **Studium** o local de cenário, com escadas rolantes, símbolo da mobilidade do espaço de consumo. O **Punctum** aparece como sendo a leveza aparente da modelo usando a escada rolante, como se estivesse voando, com um vestido esvoaçante e transparente.

O **Mito** nos permite pensar na **Omissão da História**, pela não origem nem explicação dos acontecimentos que percebemos na imagem. A Identificação é posta pelo lugar-comum aos olhos, lembrando um *shopping center*. Sobre a **Cultura** pensamos na questão do conforto e comodidade, em contraste com a segurança, ao termos um lugar fechado, em que se realizam compras, lanches e convivência em geral.

O **Poder**, agora, aparece condicionado ao contexto social de violência, que faz com que as pessoas se aglomerem e não circulem livremente pelas ruas e espaços urbanos, mas tenham de construir espaços fechados para isso. O **Socioleto** pode estar representado pela pressa e pela preocupação da modelo na fotografia. As **Cores** são frias e sombrias. A **Repetição** nos é evidente pelo movimento das escadas e do espelho ao lado.

A imagem seguinte traz uma **Fotografia** onde o **Studium** está na ideia de armazém a que o cenário remete. O **Punctum** aparece pelo clima *hippie* das vestimentas, dentro de uma loja conceitual, de bebidas.

O **Mito** propõe a **Vacina**, uma vez que temos como destaque o estilo *hippie* na modernidade, com uma mulher que consome bebida alcoólica. A **Omissão da História** também está embutida. **Identificação** propõe a realidade feminina de consumo num nicho considerado masculino. A **Cultura**, portanto, traz a experimentação e compra da bebida individualmente, não mais com auxílio masculino. O **Poder** nos permite pensar na liberação da mulher em todos os aspectos, não só para igualdades de gênero, mas também para usos de estimulantes em público. A linguagem acaba sendo aceita na sociedade como comum, tendo em vista as preconizações antigas.

As **Cores** demonstram sofisticação. Tons claros nas roupas lembram épocas passadas ou desbotadas. A própria legenda traz o conceito *Hippie*, característica jovem e de atitude contestadora a partir do final da década de 1960.

A última imagem da reportagem mostra uma **Fotografia** onde o **Studium** aparece na estampa em preto-e-branco com detalhes em azul e vermelho, lembrando uma mulher que revela um estereótipo clássico do feminino. O **Punctum** punge pela atitude dessa mulher, sozinha em um restaurante.

Aqui, o Mito propõe a **Omissão da História**, mas também a **Identificação**, sugerindo relação positiva entre feminismo e trabalho. A Cultura permite que relacionemos o tempo, a falta dele ou, até mesmo, o agendamento desse através do relógio, elemento importante da mulher contemporânea. Sendo assim, o **Poder**

também está nas mãos dessa mulher, que tem compromissos, se encontra com pessoas em ambientes públicos e, também, circula sozinha nos diferentes meios sociais. As **Cores** trazem discrição à imagem, mas permitem um entrosamento entre os símbolos presentes. As flores na blusa, por exemplo, ficariam sem graça se não fossem comparadas à bolsa, também em formato de flor. Estamos falando de uma mulher que é delicada e que utiliza e insiste em elementos de **Repetição**, como a flor, para se firmar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Revistas Ilustradas aparecem timidamente no início do século XX, e a segmentação dessas para nichos como o da Moda parece ser um reflexo da veia social capitalista. A Comunicação Social, por intermédio das Mídias e do Jornalismo, passa, assim, a dominar não só textos, mas também os dizeres imagéticos. A Moda, por ser algo indissociável de imagem, acaba ocupando diversos veículos e, conseqüentemente, perpetuando-se nas Revistas Femininas.

Dessa forma, a explosão consumista do século XX deu espaço a uma cultura de massa ligada às imagens, à efemeridade e à identidade mutante das revistas. Os complexos códigos e conjuntos de itens de vestuário, aos quais os grupos sociais atribuem significados inter-relacionados, demonstram uma nova relação das pessoas com o universo das significações, legitimando formatos de apresentação da Moda por intermédio de seus discursos. Por isso, a Moda acabou tocando toda uma geração que necessitava de signos e estereótipos para se firmar. Uma vez com essa função, continuou evoluindo e suscitando discussões abrangentes em torno de comunicação, cultura, beleza, comunicação e consumo.

A Revista *Claudia*, apesar de não ter seu todo o seu conteúdo voltado à Moda, é uma das publicações mais lembradas pelas mulheres brasileiras. Esta revista adquiriu tamanha visibilidade que passou a ser referência social, representando, até mesmo, um refúgio para o gênero feminino, alimentando-se das tensões sociais, das necessidades cotidianas e dos desejos dos homens.

Por isso, objetivamos, inicialmente, trazer à tona neste trabalho, uma discussão em torno dos signos e símbolos de reportagens de Moda da Revista *Claudia* através dos pressupostos de Roland Barthes, auxiliados pela Dialética Histórico-Estrutural de Pedro Demo. Assim, utilizando-nos de categorias de análise *a priori*, debruçamo-nos sobre imagens e textos curtos para fazer observações em torno das décadas de 1980, 1990 e 2000.

Assim, observamos a manifestação de sentidos das reportagens por meio das descrições e relações subjetivas que realizamos ao apreciarmos cada uma das páginas. Diante disso, pensamos que estas informações estão ligadas ao contexto sociocultural através da perpetuação de signos relativos às mulheres e ao constante resgate de ícones passados.

Os diálogos propostos pelas reportagens suscitam características reais que colocam em jogo a subjetividade e a abstração das pessoas. Para tanto, a interpretação de códigos, uma tarefa bastante difícil quando não se pertence a um determinado grupo social ou tempo, revela a afirmação de que os mesmos, por intermédio de Veículos de Comunicação como as Revistas, potencializam o poder da Moda e deixam-na com passagem livre por todas as classes, gostos e leituras.

Em relação às contribuições das Mulheres e Modas do passado para a construção da mulher atual, podemos reparar na revolução feminista e na crescente participação deste segmento na sociedade. Hoje, as mulheres exercem cargos nunca pensados antes, deixando as dependências do lar para assumir posições de importância e comando. As mudanças estruturais das sociedades, que afetam as identidades sociais, podem ser observadas na maneira de vestir das pessoas. No entanto, tudo isso pode ser considerado culturalmente como um produto da interdisciplinaridade que as mídias, a história, a sociologia e a antropologia exercem juntas.

Entretanto, a partir da Revista *Claudia* podemos pensar em um conceito de Moda particular para esse tipo de publicação e propor que a Moda se alimenta da Mídia, que, por sua vez, se alimenta da Moda. Contudo, esses discursos são constituídos à medida que a sociedade vai evoluindo e se organizando, mostrando uma sociedade vigente pelo viés da interpretação das pessoas, que a traduzem em *looks* e aparências físicas.

Tendo em vista que não pretendemos encontrar respostas para todas as questões ou esgotar o assunto, o método da DHE, utilizado neste estudo, pareceu ser o mais adequado. Também a Pesquisa Semiológica, por sua essência qualitativa, mostrou-se a mais indicada. Assim, percebemos que o que estamos

pontuando neste estudo é apenas uma das possibilidades de interpretação e verdade. Mesmo assim, acreditamos que este trabalho pode contribuir para decifrar algumas dimensões dos indivíduos e dos acontecimentos da cultura vigente e que, através da aparência, ou seja, das imagens que estiveram colorindo as análises, possibilitamos um diálogo com o corpo social. E, mais do que isso, transitamos pela Comunicação e pela Moda dentro da academia.

As evidências surgidas, principalmente pela utilização das categorias de análise, mostraram detalhes importantes. Na categoria Fotografia percebemos uma constante evolução da técnica, seja em relação ao equipamento e manipulação, seja em relação à composição. O foco no ano de 1988 propôs a mulher parada e posada, diferente do que acontece em 2008, quando há uma intensificação do “parecer cotidiano” e do movimento.

O Mito expôs, no ano de 1988, amostras de denúncia nos títulos e legendas por meio da Vacina, fazendo alusão ao contexto social conturbado de virada de século. A Omissão da História é uma constante, tendo em vista que não se tem um resgate sobre a condição feminina. No entanto, talvez a produção da revista suponha que a leitora vá relacionar cada uma das situações fotográficas consigo mesma, ao invés de explicar todos os detalhes.

Outra figura que aparece, portanto, com ênfase é a Identificação. Esta, para nós, consistiu na nossa identificação como pesquisadores e na suposta identificação do público com figuras relacionadas à estética, masculinização, feminilidade e independência. O resgate de *design*, já explorado no passado também ajuda nesta categoria. No caso da Cultura, reparamos as tensões e inquietações sociais das mulheres em fim de século e também após, com novas angústias recorrentes da contemporaneidade.

O Poder nos instigou a pensar nos Veículos de Comunicação como produtores de mercadorias, que equalizam os desejos sensíveis das pessoas. Tais sinais aparecem nas publicidades e nos conceitos postos nas páginas de *Claudia*. Pelo Socioleto trouxemos a linguagem social e pessoal vinculada ao Poder.

A categoria Cor nos abriu uma margem de sentidos diferentes para pensarmos as relações com o meio e pôde colocar em evidência a generalização das angústias e vontades dos atores sociais. Já a Repetição, percebida desde o início, aparece não só nas imagens particulares, mas também como uma grande característica representativa: em três décadas, o formato da reportagem não mudou.

Gostaríamos de sinalizar aqui a vontade de continuar os estudos relativos às Revistas, em especial, direcionados à Moda. Acreditamos que as evidências ainda podem nos dizer muito sobre quem somos e o que estamos fazendo, provando que as vestimentas, suscitam e espelham as atitudes e decisões sociais.

Logo, com base nessa análise, pensamos em um conceito/categorização de Moda especial para ser identificado dentro de publicações segmentadas como a Revista *Claudia*: a Moda é uma representação individual e social, de classes, políticas e angústias. Essa possibilita a leitura das identidades particulares dos tempos, mesmo quando os Meios redesenham e manipulam vontades. A característica de mercadoria narrativa acaba sendo atribuída, uma vez que as pessoas acabam transformando imagens em pensamentos reais.

REFERÊNCIAS

- BARNARD, Malcolm. *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Lisboa: Éditions du Seuil, 1967.
- _____. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença, 1975.
- _____. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1980.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: 70, 1982.
- _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Signos, 1984.
- _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O grão da voz: entrevista, 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Inéditos, vol. 3: Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Elementos de Semiologia*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007.
- BAUDOT, François. *Moda do século*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1986.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CASTILHO, Kátia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- CASTILHO, Kátia; MARTINS, Marcelo M. *Discursos da moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- CHATAIGNIER, Gilda. *Fio a fio: tecidos, moda e linguagem*. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

DEMO, Pedro. *Ciência ideologia e poder: uma sátira às ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1988.

_____. *Metodologia científica em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 2007.

_____. In: HAGGUETTE, André et al. *Dialética hoje*. Petrópolis: Vozes, 1990.

DIAS, Suelly Maria Maux. *Marie Claire: cartas e histórias de vida: um estudo de gênero e comunicação epistolar*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - PUCRS, Porto Alegre.

GUARESCHI, Pedrinho. *Psicologia social crítica: como prática de liberação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

HAGGUETTE, André et al. *Dialética hoje*. Petrópolis: Vozes, 1990.

KONDER. In: HAGGUETTE, André et al. *Dialética hoje*. Petrópolis: Vozes, 1990.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. *Pesquisa em comunicação: formulação de um modelo metodológico*. São Paulo: Loyola, 1999.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. São Paulo: Rocco, 1997.

MELO, José Marques de Mello. *Para uma leitura crítica da comunicação*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

Revista Cláudia, v.27, n. 3, São Paulo, jan. 1988.

Revista Cláudia, v.37, n. 5, São, Paulo, maio 1988.

Revista Cláudia, v.37, n. 3, São Paulo, jan. 1998.

Revista Cláudia, v.37, n.9, São Paulo, set. 1998.

Revista Cláudia, v.47, n.4, São, Paulo, abr. 2008.

Revista Cláudia, v.47, n.6, São Paulo, jun. 2008.

[S.A.] *A revista no Brasil*. São Paulo: Abril, 2000.

SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2003.

SERPA, Leoní Terezinha Vieira. *A máscara da modernidade: a mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945)*. Passo Fundo: UPF, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

TEIXEIRA, Elizabeth. *As três metodologias: acadêmica, da ciência e da pesquisa*. Belém: Unama, 2005.

GUIMARÃES, Luciano. *As cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2003.

ANEXO A

IMAGENS DA REVISTA CLÁUDIA



EXTRA
CULINÁRIA BRASILEIRA
Comece sua coleção
com o sabor mestiço da
Cozinha Baiana

CLÁUDIA

EXEMPLAR DE ASSINANTE
VENDA PROIBIDA



EDITORIA
ABRIL
ANO 27
JANEIRO 1988
N.º 3
Cz\$ 150,00

VERÃO

- Com imaginação, na culinária refrescante com frutas, dicas e drinques
- Sem complicação, nos truques definitivos contra bolhas, inchaços, sardas...
- Com sedução, nos modelos colantes, decotados e amarrados
- Sem preocupação, nos móveis que ajudam você a curtir céu, mar e piscina

INÉDITO
Em debate
a insatisfação
feminina com os
homens e o amor.
Do livro mais
polêmico nos EUA,
**O RELATÓRIO
HITE III**

Figura 1: Revista Cláudia, v.27, n. 3, capa, jan. 1988.



Figura 2: Revista Cláudia, v.27, n.3, p.56, jan.1988.

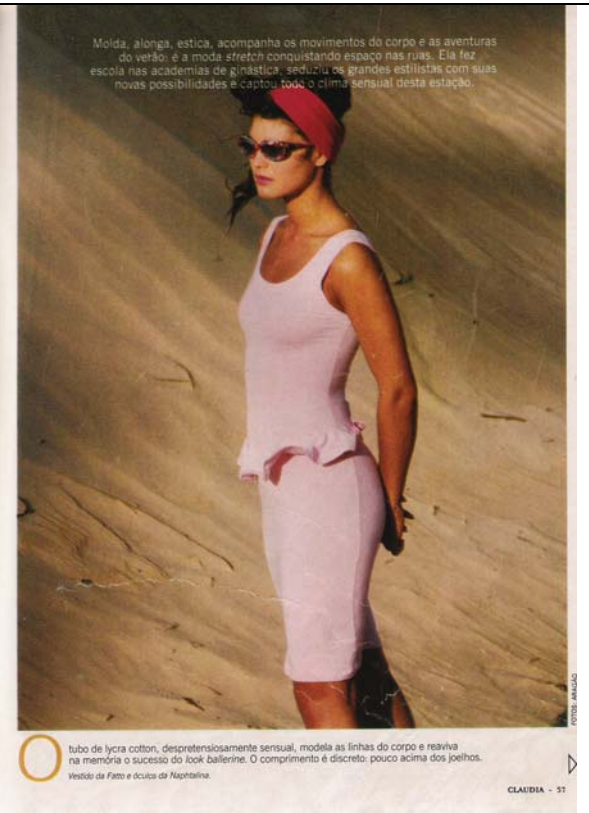


Figura 3: Revista Cláudia, v.27, n.3, p.57, jan.1988.

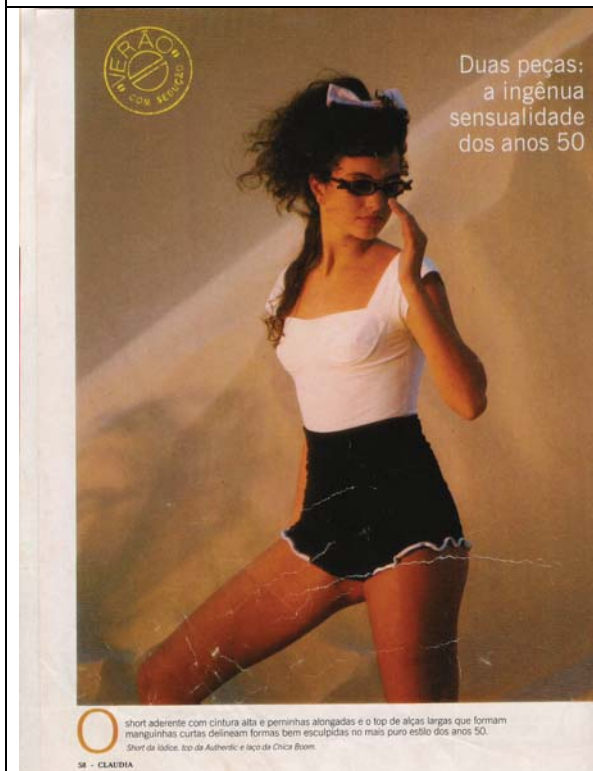


Figura 4: Revista Cláudia, v.27, n.3, p.58, jan. 1988

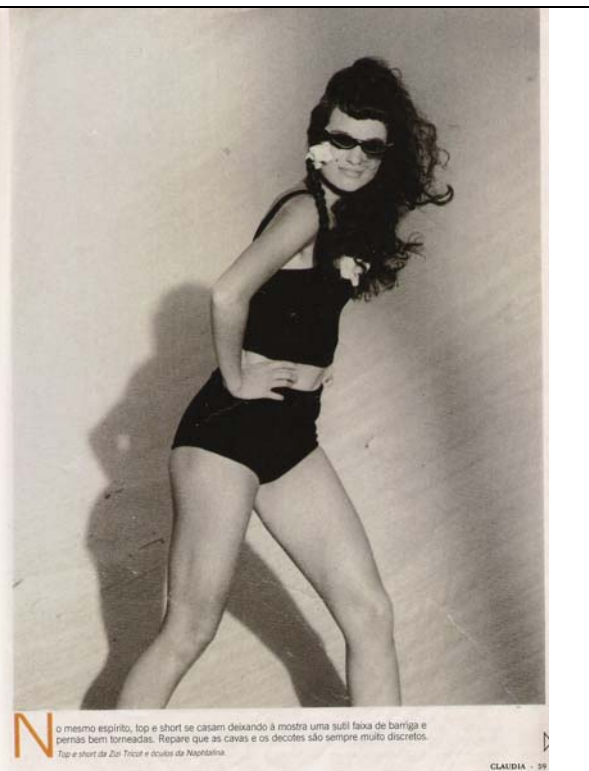


Figura 5: Revista Cláudia, v.27, n.3, p.59, jan.1988.

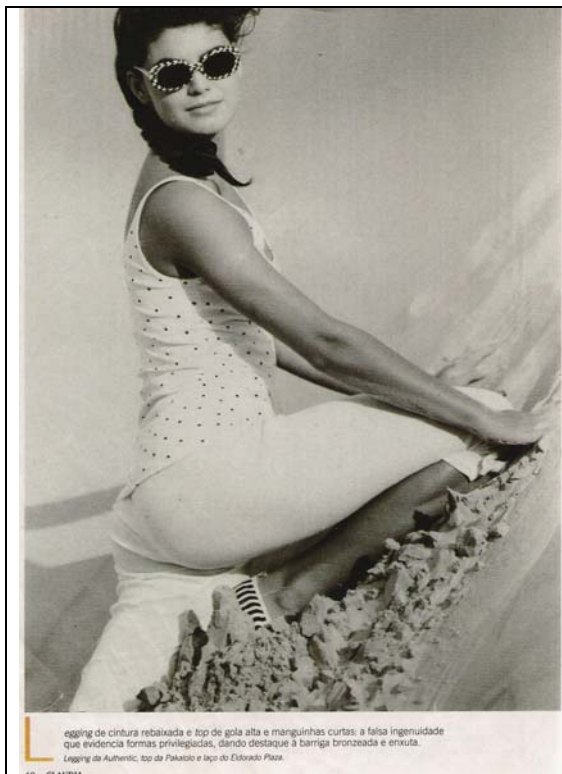


Figura 6: Revista Cláudia, v.27, n.3, p.56, jan.1988.

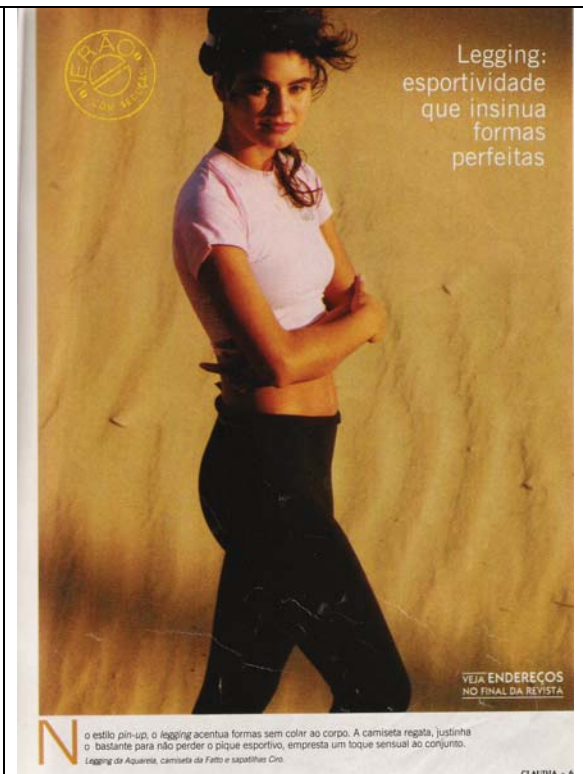


Figura 7: Revista Cláudia, v.27, n.3, p.57, jan.1988.

UM ATAQUE MACIÇO CONTRA A INSÔNIA

CLAUDIA

EDITORIA
RUBIN

ANO 27
N.º 5
MAIO 1988
Cz\$ 300,00

**NÚMERO
DUPLO**
Seu Jornal de Cozinha
agora é uma
revista!

EXEMPLAR DE ASSINANTE
VENDA PROIBIDA

Axé: viva sem preconceito

Truques de um
expert para você
explorar as

Tendências da Maquilagem 88

Descasada,
independente e
sem filhos

Ela precisa de pensão?

Vera Fischer,
executivas e
vovós super
babás falam da
**AVENTURA
DE SER MÃE**

Wahius - Santarém, Rio Branco, Altamira, Boa Vista, M. Capá - Cz\$ 390,00 - 0441

Figura 8: Revista Cláudia, v.37, n. 5, capa, maio 1988.

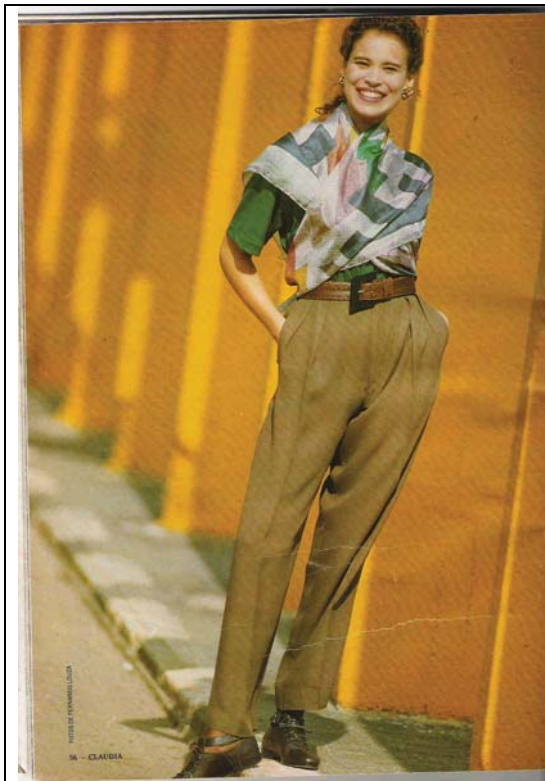


Figura 9: Revista Cláudia, v.27, n.5, p.56, maio 1988.



Figura 10: Revista Cláudia, v.27, n.5, p.57, maio 1988.



Figura 11: Revista Cláudia, v.27, n.5, p.58, maio 1988.



Figura 12: Revista Cláudia, v.27, n.5, p.59, maio 1988.

EDUARDO MOSCOVIS:



DE TIRAR O FÔLEGO!

CLÁUDIA

Leia e use

0441 - nº 438 RS 5,40

Sexo

As lições de casa recomendadas por uma terapeuta sexual

ACESSÓRIOS,
BLAZERS, CALÇAS...

De A a Z
70 moda

certo e errado

Sabonete faz mal para o rosto? Tônico resseca?

15 respostas para uma limpeza de pele perfeita

Menos cafezinho e mais decisão: o novo papel da secretária

7 mulheres mudaram o corpo em 3 meses. Milagre? Não! Ginástica com personal trainer

VOCÊ PODE!

- Manter a calma numa discussão
 - Vencer a disputa no trabalho
 - Mudar de idéia sem perder a pose
 - Dar a volta por cima depois do fora
- (um guia prático para você sair vitoriosa em várias situações)

ISSN 0009-8507



9 770009 850005

Figura 13: Revista Cláudia, v.37, n. 3, capa, jan. 1998.



Figura 14: Revista Cláudia, v.37, n.3, p.64, mar.1998.



Figura 15: Revista Cláudia, v.27, n.3, p.65, mar.1998.



Figura 16: Revista Cláudia, v.37, n.3, p.66, mar.1998.



Figura 17: Revista Cláudia, v.37, n.3, p.67, mar.1998.



Figura 18: Revista Cláudia, v.37, n.3, p. 68, mar.1998.



Figura 19: Revista Cláudia, v.37, n.3, p. 69, mar.1998.

CREMES: QUAIS USAR DE DIA, QUAIS PASSAR À NOITE

CLÁUDIA

Leia e use

Editora Abril

1998

ANSIEDADE

Todos nós sentimos, sabia? Então faça o teste, descubra como é a sua e viva feliz com ela

0441- nº 444 R\$ 5,40

Moda para você dançar e dançar!

LIPO

- bumbum ■ coxa
- joelho ■ culote
- barriga ■ pneuzinhos

UM GUIA COMPLETO SOBRE ESSA CIRURGIA CADA VEZ MAIS SEGURA



ORGASMO

Dá para aprender a ter sim! Nossa repórter fez um curso e conta tudo especialmente para você

10 atitudes que a gente deve evitar no trabalho (inveja, carência, intimidade demais etc.)

Eles não querem casar. Nós queremos. Será que ainda é assim?

Pesquisa: mulheres revelam quantos parceiros sexuais tiveram

Figura 20: Revista Cláudia, v.37, n.9, capa, set. 1998.

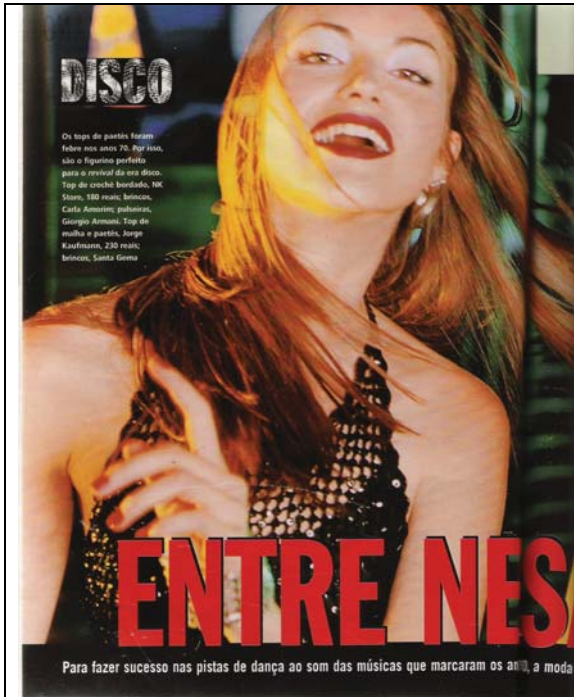


Figura 21: Revista Cláudia, v.37, n.9, p.64, set. 1998.



Figura 22: Revista Cláudia, v.37, n.9, p.65, set. 1998.



Figura 23: Revista Cláudia, v.37, n.9, p.66, set. 1998.



Figura 24: Revista Cláudia, v.37, n.9, p.67, set. 1998.



→ As franjas enfeitam o top tomara-que-caia de gabardine stretch. Privilégios, 69 reais; calça de zibeline, Leonardo de Chassis, 260 reais; brinco, Serpui Marie; anel, Dryzun; sandálias, Dilly

→ Na onda disco, lures e essencial. Blusa de lures, Acqua e Sapone, 50 reais; saia de jêsei, Alporria, 140 reais; brinco, Serpui Marie; pulseiras, Madresimo. Conjunto de tomara-que-caia de jêsei e camisa de musseline, Sandro para Espaço Ibhara, 198 reais; calça de malha lures, Quotidien, 60 reais; colares, H.Stern; anel, Serpui Marie; relógio, Dryzun

68 SETEMBRO • 98 • CLÁUDIA

Figura 25: Revista Cláudia, v.37, n.9, p.68, set. 1998.

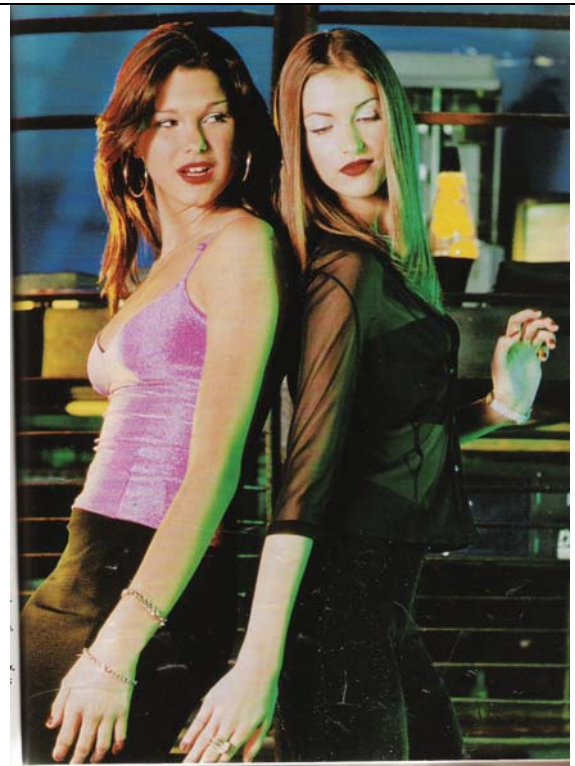


Figura 26: Revista Cláudia, v.37, n.9, p.69, set. 1998.

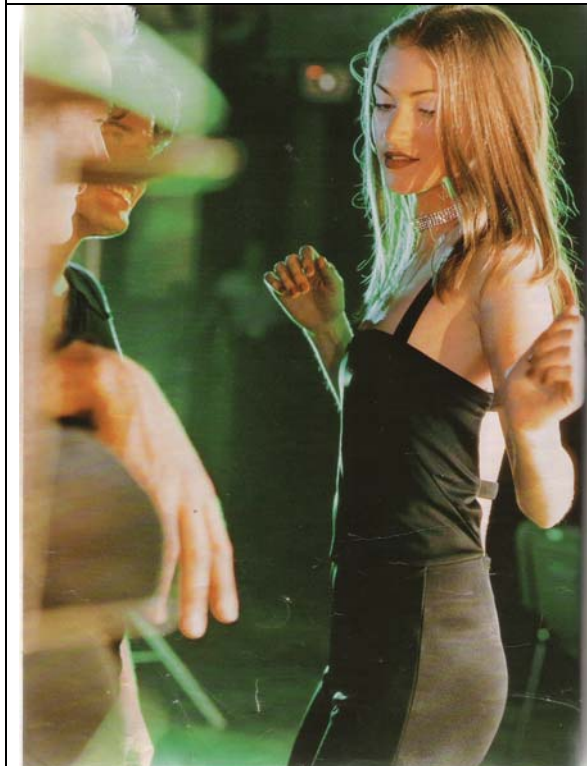


Figura 27: Revista Cláudia, v.37, n.9, p.70, set. 1998.



→ Liberdade de movimentos é essencial para quem quer dançar para valer. O miucacão de malha garante o conforto. Da Cia. do Linho, 204 reais; coleira de strax, Jorge Armele

→ Peças de efeito: blusa de lures e bolsa de maxilante-jêsei. Blusa, Beneduci, 180 reais; bolsa, Controvérsia, 78 reais; calça stretch, Distúmia, 88,90 reais; anéis e pulseiras, Denise Funer; sandálias, Murazinha

Isa Cristina Gonçalves
Fotos: Fico Bandeira
Modelos: Magda Pericelli e
Alexandre Bruna
Cabelo e maquiagem: Celso
Lima e Espiridiano Salvo
Maquiagem: Elizabeth Perful
(Lima), Tereza Popaloni
(Lima), João Coimbra (Lima)
e Camille Thomas (Lima)
Funda realizada no Club
B.A.S.L., em São Paulo

SETEMBRO • 98 • CLÁUDIA 71

Figura 28: Revista Cláudia, v.37, n.9, p.71, set. 1998.

CLAUDIA

www.claudia.com.br

ENTREVISTA EXCLUSIVA
Gisele Bündchen
fala sobre amor, beleza
e mudança de vida

Homens são de Marte!

Ache o planeta dele
e ponha esse homem
na sua mão

Ovo emagrece,
carne faz
bem e chocolate
pode ser devorado
sem culpa

Ótimas notícias sobre
velhos vilões

Seu filho está sendo preparado para o futuro?

O Brasil e o estudante
do século 21

Tudo que
você sabe
sobre
traição está
errado

Cabelo ideal

Curtinho, longo, repicado?
O corte perfeito para o seu tipo

NA ÚLTIMA MODA Novos clássicos para você se apaixonar
MAIS Casaqu岸tos, cache-coeurs, camisas, cardigans, pantalonas...



Carne, comida japonesa, receitas até 13 minutos, adocante em **COMIDA & BEBIDA**

Figura 29: Revista Cláudia, v.47, n.4, capa, abr. 2008.

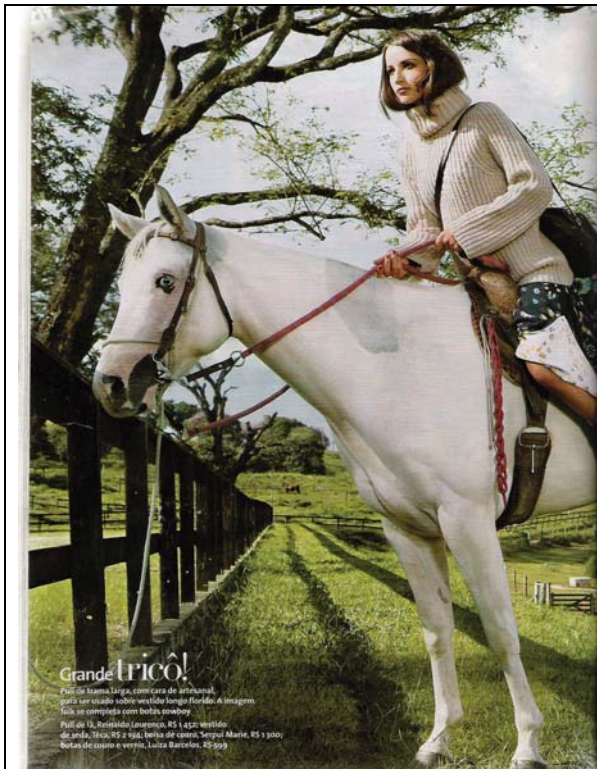


Figura 30: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.136, abr. 2008.



Figura 31: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.137, abr. 2008.

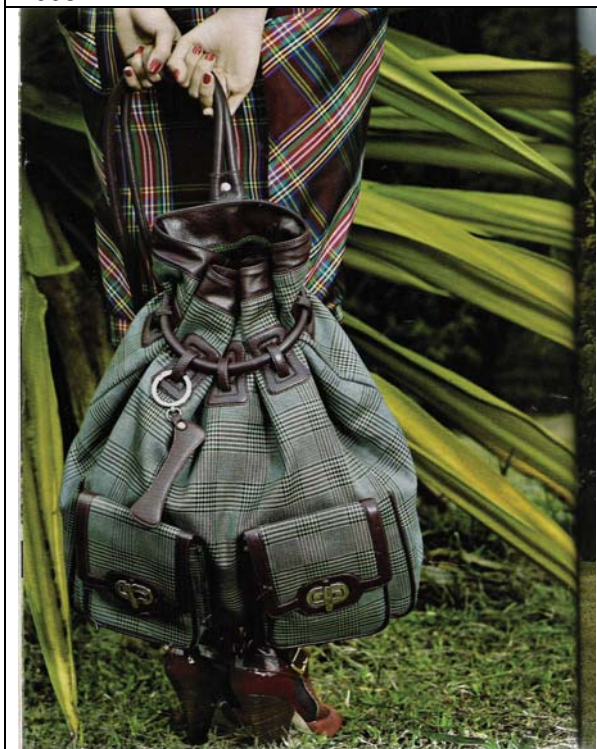


Figura 32: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.138, abr. 2008.



Figura 33: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.139, abr. 2008.



Figura 34: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.140, abr. 2008.



Figura 35: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.141, abr. 2008.



Figura 36: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.142, abr. 2008.



Figura 37: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.143, abr. 2008.



Figura 38: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.144, abr. 2008.



Figura 39: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.145, abr. 2008.



Figura 40: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.146, abr. 2008.



Figura 41: Revista Cláudia, v.47, n.4, p.147, abr. 2008.

CLÁUDIA

www.claudia.com.br

GRÁTIS
COMIDA &
BEBIDA

7 idéias absolutamente novas sobre o amor

E o jeito sábio de reequilibrar a relação quando você ama mais do que ele

Você está fazendo o melhor possível com o seu dinheiro?

Guia tira dúvidas sobre orçamento, dívidas, investimento e como garantir um futuro tranquilo

A atordoante explosão de maldade contra as crianças. O que fazer?

As atitudes-chave das pessoas felizes

Mariana
Ximenes:
mergulhos
no mar,
no mundo
e em si
mesma

- Técnicas e truques para endurecer a barriga, firmar o bumbum, modelar as pernas e ter seios lindos
- Tratamentos que corrigem a postura e protegem a coluna



Ame o seu corpo

Figura 42: Revista Cláudia, v.47, n.6, capa, jun. 2008.



Figura 43: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.186, jun. 2008.

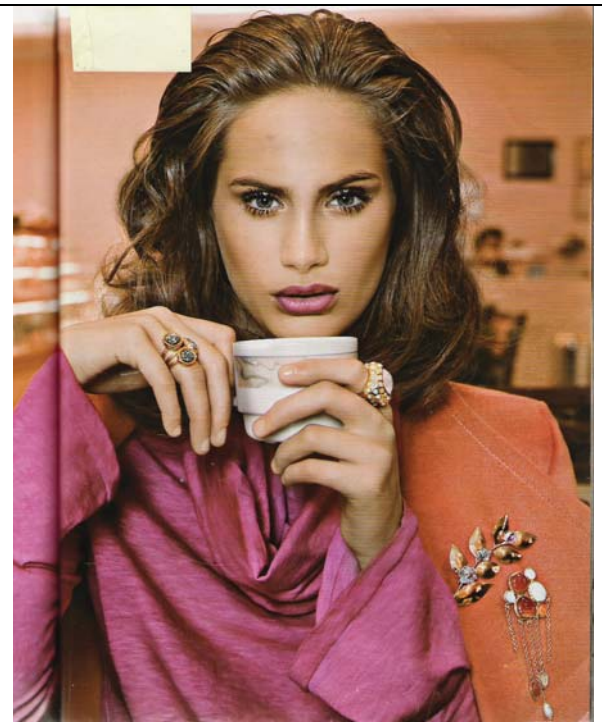


Figura 44: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.187, jun. 2008.



Figura 45: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.188, jun. 2008.



Figura 46: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.189, jun. 2008.

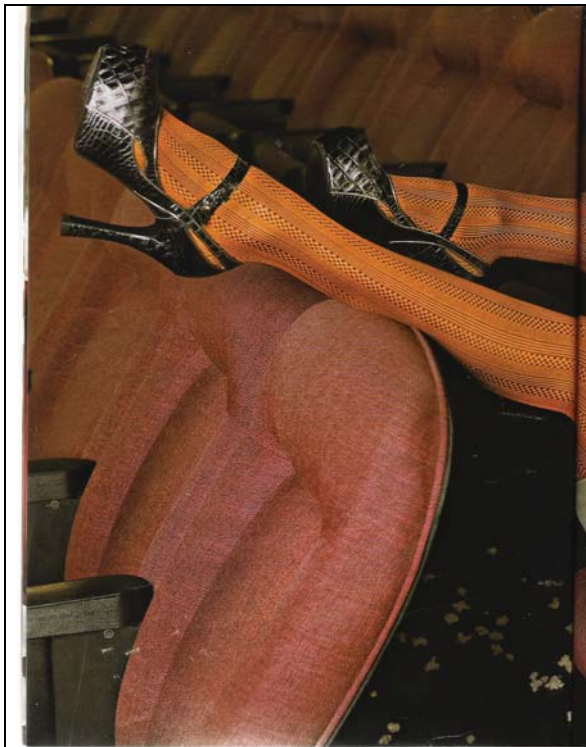


Figura 47: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.190, jun. 2008.

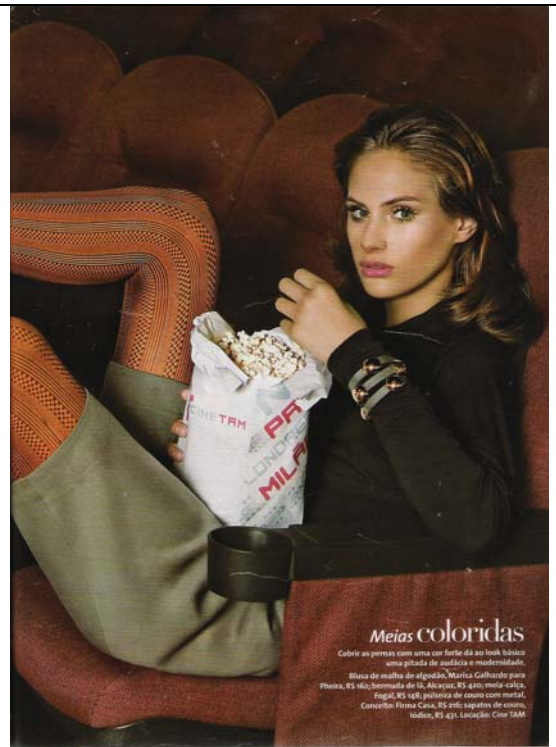


Figura 48: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.191, jun. 2008.



Figura 49: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.192, jun. 2008.



Figura 50: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.193, jun. 2008.



Figura 51: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.194, jun. 2008.



Figura 52: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.195, jun. 2008.



Figura 53: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.196, jun. 2008.



Figura 54: Revista Cláudia, v.47, n.6, p.197, jun. 2008.

ANEXO B

TABELA DE EVIDÊNCIAS

	Fotografia	Mito	Cultura	Poder	Socioloto	Cor	Repetição
1988	Cautela na exposição do corpo; Feminilidade nos movimentos; Solidão; Vestimentas super cobertas para praia; Marionete; Pose/máscara.	Vacina Omissão da História Constatação Identificação Nimismo Omissão Vacina Tautologia.	Legenda dúbia que leva a pensar no culto ao corpo; Balé Clássico; Recriam-se atmosferas antigas; Símbolos de conformação. Cultura esportiva solitária, triste.	Marcas patrocinadoras; jornalista; ligação com Socioloto; Veículo de Comunicação decide; Presença feminina no espaço; Amargura; não flexibilidade; Marcas patrocinadoras; Recolhimento corporal, posição de defesa.	Situações vivenciadas por nós; Palavras de moda; Insistência em imagem esticada e em movimento; Repetição de estampa; Postura social imposta; <i>legging e pin up.</i>	Pureza e simplicidade; Ingenuidade. Confusão fundo e cor da pele.	Cenário; Roupas de banho (tema); partes estratégicas do corpo; Diagramação, cenário, modelo.
1998	Fotografia diferenciada. Revolução. Preto; Passarela; Seriedade; Modernidade; Contrastes; Sensualidade; Movimento/pressa; Equilíbrio no ar. Tranquilidade; Mascara; Chanel. Mudança de atitude. Lulu Santos; Sexo; Proteção; Interação; Musa; incerteza.	Vacina; Identificação Tautologia Nimismo Omissão da História; Constatação.	Movimento; realidade virtual; Masculinização; Trabalho; Sonhos sem conformismo; Credibilidade; Afirmção; Novos tempos; descontração inteligente; Preocupação; Igualdade entre gêneros; Exagero; Saúde; Diversão; Sexo; comportamento estético; Mulher coadjuvante.	Paletó; Revolução no título; mulher estática na turbulência social; Independência. Decisão. Status feminino; Mulher firme; Liberdade; Empresas, veículos e homens; superioridade feminina; inteligente e fatal	Presença repetida da mulher; palavras específicas da moda. Harmonização. Movimento; Mulher moderna e independente; Heroína; Homens; indiferença feminina.	Sociabilidade; Elegância; Modernidade; Decisão; Força; Amarelado? Discrição; Status; Sofisticação. Preto sombio. Equilíbrio/Desequilíbrio; Erotismo, sexo. Energia e força; luz e luxo; Energia e decisão. Prostituição; muro masculino; romantismo e provocação; erotismo e sensualidade.	Preto; tipo físico; Alerta; Atenção aos detalhes. Cenário; Velocidade. Vermelho; bordado; mulheres. Casais.

	Fotografia	Mito	Cultura	Poder	Sociedade	Cor	Repetição
2008	<p>Volta às origens: campo;</p> <p>Montagem fotográfica e manipulação da imagem;</p> <p>Detalhamento fotográfico;</p> <p>Estranhamento vestes.</p> <p>Rebeldia fina;</p> <p>Utopia; western;</p> <p>Mágica; futurismo; delicadeza; mobilidade.</p>	<p>Omissão da história;</p> <p>Identificação;</p> <p>Ninismo;</p> <p>Vacina;</p>	<p>Mulher segura que ainda tem limitações mundanas;</p> <p>Cópia de símbolos;</p> <p>Delicadeza; sutilidade;</p> <p>Influências antigas e comportamentos resgatados</p> <p>“Audrey Hep”.</p> <p>Western/Country/Canção; profissões e gêneros; lugar elitista; resgate geometria 1970.</p> <p>Mulher que representa diversos papéis; Individualidade.</p>	<p>Grandiosidade feminina junto ao cavalo;</p> <p>Tautologia; símbolos aristocráticos;</p> <p>Instaurado na instituição Moda;</p> <p>Indústria; Mulher fatal; Mulher-mágica; pose, jóias e status;</p> <p>nova mulher na sociedade tradicional;</p> <p>mistério;</p> <p>Logomarca agregada a fotografia.</p>	<p>Delicadeza e simplicidade;</p> <p>Padronização;</p> <p>Natureza; Grupos fechados;</p> <p>Intimidação;</p> <p>expressões particulares da moda;</p> <p>perpetuação de estereótipos.</p>	<p>Equilíbrio, crescimento; passividade; calma;</p> <p>Equilíbrio e sedução;</p> <p>Romantismo, sofisticação e beleza;</p> <p>Razão; Identificação e repetição; Respeito; aconchego; intimismo.</p>	<p>Símbolos dúbios em imagens seguidas.</p> <p>Escadas, serialização.</p>

